

ISSN 0130-3414

Литература в школе

Literature at School

2020
№ 3

Издается с 1914 г.
Выходит 6 раз в год



Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет»

Журнал входит в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий ВАК РФ:

Филологические науки

- 10.00.01 – Русская литература
- 10.01.02 – Литература народов Российской Федерации
- 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
- 10.01.08 – Теория литературы. Текстология
- 10.01.09 – Фольклористика

Педагогические науки

- 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)
- 13.00.05 – Теория, методика и организация социально-культурной деятельности

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-77236 от 20 ноября 2019 г.

Подписной индекс журнала по Объединенному каталогу «Пресса России» – **73227**.

Адрес редакции: 119991, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1, каб. 307

Сайт: www.litsh.ru

E-mail: mail@litsh.ru

Издание подготовили к печати:

редактор *А. А. Алексеева*

переводчик *М.А. Соколова*

макет, компьютерная верстка *Н.А. Попова*

Подписано в печать 29.06.2020 г.

Формат 70×100 1/16. Гарнитура «PT Serif».

Объем 8,0 п. л. Тираж 1000 экз.

© МПГУ, 2020

iterature at School

ISSN 0130-3414

2020
№ 3

Литература в школе

The journal has been published since 1914
The journal is published 6 times a year



The Founder and Publisher:

Moscow Pedagogical State University (MPGU)

It is included in the list of the leading peer-reviewed scholarly journals the Higher Attestation Commission of The Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation recommends to PhD candidates and those working on their habilitation who wish to publish the results of their research

Mass media registration certificate ПИ № ФС77-77236 as of 20.11.2019

Editorial office: Moscow, Russia, Malaya Pirogovskaya str., 1, room 307, 119991

E-mail: mail@litsh.ru

Information on journal can be accessed via: www.litsh.ru

© MPGU, 2020

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Виктор Фёдорович Чертов – доктор педагогических наук, профессор; заведующий кафедрой методики преподавания литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

Заместитель главного редактора

Виктор Петрович Журавлёв – кандидат филологических наук, доцент; профессор кафедры методики преподавания литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

Ответственный секретарь

Александр Владимирович Реут – кандидат педагогических наук; доцент кафедры методики преподавания литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

Ирина Николаевна Арзамасцева – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

Олег Михайлович Буранок – доктор филологических наук, доктор педагогических наук, профессор; заведующий кафедрой русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы, Самарский государственный социально-педагогический университет, г. Самара, Россия

Елена Олеговна Галицких – доктор педагогических наук, профессор; заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы и методики обучения, Вятский государственный университет, г. Киров, Россия

Михаил Михайлович Голубков – доктор филологических наук, профессор; заведующий кафедрой истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, г. Москва, Россия

Валерий Анатольевич Доманский – доктор педагогических наук; профессор кафедры межкультурных коммуникаций, Государственный университет морского и речного флота имени адмирала С.О. Макарова, г. Санкт-Петербург, Россия

Сергей Александрович Зинин – доктор педагогических наук, профессор; профессор кафедры методики преподавания литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

Светлана Вениаминовна Иванова – доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор; научный руководитель Института стратегии развития образования, Российская академия образования, г. Москва, Россия

Александр Геннадьевич Кутузов – доктор педагогических наук, профессор; ведущий эксперт Московского центра развития кадрового потенциала образования, г. Москва, Россия

Юрий Владимирович Манн – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры истории русской классической литературы, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Россия

Резеда Фаилевна Мухаметшина – доктор педагогических наук, профессор; декан Высшей школы русской и зарубежной филологии Института филологии и межкультурной коммуникации, Казанский федеральный университет, г. Казань, Россия

Ленка Розбоудова – доктор философии; заведующий кафедрой русистики и лингводидактики Педагогического института, Карлов университет, г. Прага, Чешская Республика

Николай Николаевич Скатов – доктор филологических наук, профессор; член-корреспондент РАН, г. Санкт-Петербург, Россия

Ирина Витальевна Сосновская – доктор педагогических наук; профессор кафедры филологии и методики Педагогического института, Иркутский государственный университет, г. Иркутск, Россия

Людмила Александровна Трубина – доктор филологических наук, профессор; заведующий кафедрой русской литературы XX–XXI веков Института филологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

Алексей Владимирович Фёдоров – доктор филологических наук; главный редактор издательства «Русское слово»; учитель литературы средней школы № 1516, г. Москва, Россия

Оксана Леонидовна Филина – доктор педагогики, профессор, Балтийская международная академия, г. Рига, Латвия

Борис Черни – профессор факультета иностранных языков, Университет Кан-Нормандия, член Национального центра научных исследований Франции, г. Кан, Франция

Елена Николаевна Чернозёмова – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры всемирной литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

Елена Геннадьевна Чернышева – доктор филологических наук, профессор; директор Института филологии, заведующий кафедрой русской классической литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

Марина Ивановна Щербакова – доктор филологических наук, профессор; заведующий отделом русской классической литературы, Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской Академии наук, г. Москва, Россия

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Victor F. Chertov – ScD in Education, Full Professor; Head of the Methods of Teaching Literature Department, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

Deputy Chief Editor

Victor P. Zhuravlev – PhD in Philology; Associate Professor; Professor at the Methods of Teaching Literature Department, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

Executive secretary

Alexander V. Reut – PhD in Education; Assistant Professor at the Methods of Teaching Literature Department, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

Irina N. Arzamastseva – ScD in Philology, Full Professor; Professor at the Russian Literature of the XX–XXI centuries Department, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

Oleg M. Buranok – ScD in Philology, ScD in Education, Full Professor; Head of Russian and Foreign Literature and Literature Teaching Methodology Department, Samara State University of Social Sciences and Education, Samara, Russia

Elena O. Galitskikh – ScD in Education, Full Professor; Head of Russian and Foreign Literature and Teaching Methodology Department, Vyatka State University, Kirov, Russia

Mikhail M. Golubkov – ScD in Philology, Full Professor; Head of the Newest Russian Literature History and Modern Literary Process Department, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Valery A. Domansky – ScD in Education, Professor at the Intercultural Communication Department, Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping, Saint-Petersburg, Russia

Sergey A. Zinin – ScD in Education, Full Professor; Professor at the Methods of Teaching Literature Department, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

Svetlana V. Ivanova – ScD in Philosophy, PhD in Pedagogy, Professor; Scientific Director of Institute for Strategy of Education Development of the Russian Academy of Education, Moscow, Russia

Alexander G. Kutuzov – ScD in Education, Full Professor; leading expert of Moscow Center for Development of Educational Personnel Potential, Moscow, Russia

Yury V. Mann – ScD in Philology, Full Professor; Professor at the Russian Classical Literature History Department, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Rezeda F. Mukhametshina – ScD in Education, Full Professor; Head of Leo Tolstoy Higher School of Russian and Foreign Philology, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University, Kazan, Russia

Lenka Rozboudova – ScD in Philosophy; Head of the Russian Studies and Linguodidactics Department, Charles University, Prague, Czech Republic

Nikolay N. Skatov – ScD in Philology, Full Professor; Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg, Russia

Irina V. Sosnovskaya – ScD in Education; Professor at the Philology and Methodology Department, Pedagogical Institute, Irkutsk State University, Irkutsk, Russia

Lyudmila A. Trubina – ScD in Philology, Full Professor; Head of the Russian Literature of the XX–XXI centuries Department, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

Alexey V. Fedorov – ScD in Philology; Chief Editor of Publishing House “Russkoye slovo», Teacher of Literature at Secondary School № 1516, Moscow, Russia

Oksana L. Filina – ScD in Education, Full Professor; Baltic International Academy, Riga, Latvia

Boris Czerny – Professor at the Foreign Languages Faculty, University of Caen Normandy, Member of the French National Center for Scientific Research, Caen, France

Elena N. Chernozemova – ScD in Philology, Full Professor; Professor at the World Literature Department; Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

Elena G. Chernysheva – ScD in Philology, Full Professor; Head of the Institute of Philology, Head of the Russian Classical Literature Department, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

Marina I. Shcherbakova – ScD in Philology, Full Professor; Head of the Russian Classical Literature Department, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

НАШИ ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ

А.С. Миронов

Былинная география как пространство, размеченное смыслами 9

*О.В. Алексеева, Е.Я. Антонова*Ломоносов как эмблема русской поэзии
(русские поэты XVIII века о портрете М.В. Ломоносова) 24

К 75-летию Великой Победы

*С.В. Первалова*Повесть В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда»
и героико-патриотические традиции русской классики 32*Л.Ф. Алексеева*Память о любви и смерти в повести Н.В. Болкунова
«Дорога домой» 44

ЛИТЕРАТУРНАЯ КАРТА МИРА

А.А. Козин

Немецкая литературная баллада: к истории становления жанра 53

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

В.П. Трыков

Проблема правдивости образа «Другого» в имагологии. 62

ПОИСК. ТВОРЧЕСТВО. МАСТЕРСТВО

*Е.Н. Колокольцев*Поэтика описаний в романе М.Ю. Лермонтова
«Герой нашего времени» на уроках литературы 77*С.М. Бичурина*Методика изучения лирического цикла
А.Т. Твардовского «Памяти матери» в 11 классе 90

МЕТОДИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

*Ю.В. Лазарев*Образ учителя-словесника в стихотворениях учеников
In Memoriam 99*Л.В. Дербенцева*«Гармонии таинственная власть...»: уроки моделирующего типа
в научно-методических трудах Л.В. Шамрей 110

СОБЫТИЯ. ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

*О международной научной конференции,
посвященной творчеству Ф.А. Абрамова**П.А. Гончаров*«Судьба России – давать свет миру, человечеству»:
творчество Ф.А. Абрамова в контексте литературной
и общественной жизни XX–XXI веков 119

OUR SPIRITUAL VALUES

- A.S. Mironov*
Russian epic geography as a semantically marked space 9
- O.V. Alekseeva, E.Ya. Antonova*
Lomonosov as an emblem of the Russian poetry (Russian poets
of the XVIIIth century about the portrait of M.V. Lomonosov). 24
- To the 75th anniversary of the Great Victory*
S.V. Perevalova
The long short story “In the trenches of Stalingrad”
by V.P. Nekrasov and heroic and patriotic traditions
of the Russian classics 32
- L.F. Alekseeva*
Memory of love and death in N.V. Bolgunov’s novel
“The road home” 44

LITERARY MAP OF WORLD

- A.A. Kozin*
German literary ballad: on the issue of the genre genesis. 53

POINT OF VIEW

- V.P. Trykov*
Issue of the truthfulness of the image of “Anohter” in imagology. 62

SEARCH. CREATIVITY. SKILL

- E.N. Kolokoltsev*
Poetics of descriptions in the novel “A Hero of Our Time”
by M.Yu. Lermontov in Literature classes. 77
- S.M. Bichurina*
Methodology for studying A.T. Tvardovsky’s lyrical cycle
“In Mother’s Memory” in the 11th grade 90

METHODOLOGICAL HERITAGE

- Yu.V. Lazarev*
The image of the teacher of literature in the poems of students’
In Memoriam. 99
- L.V. Derbentseva*
“Mysterious power of harmony...”: lessons of a simulation type
in L.V. Shamrey’s scientific and methodological works 110

EVENTS. REVIEWS. CRITIQUES

- On the international scientific conference dedicated
to the creative legacy of F.A. Abramov*
P.A. Goncharov
“Russia’s destiny is to give light to the world, to humanity”:
F.A. Abramov’s creativity in the context of literary and public life
of the XX-XXI centuries 119

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-9-23

А.С. МироновМосковский государственный институт культуры,
141406 г. Химки, Московская область, Российская Федерация

Былинная география как пространство, размеченное смыслами

Аннотация. Исследуя связь топонимов со смыслом былинных мотивов, автор пытается показать необоснованность распространенного представления о том, что былинная география не проецируется на реальную карту мира, что эпический певец ошибочно ассоциирует топонимы и типы природно-климатических поясов со сторонами света и т.д. Автор приходит к выводу, что многие былинные топонимы обретают координаты, сопоставимые с координатами реального мира, если допустить, что былинный универсум размечен аналогично художественной вселенной духовных стихов. «Привязка» многих былинных сюжетов к «каменю Латырю» делает Святую землю – а также Константинополь, гору Афон («Святую гору»), «горы Кавказские», «горы Араратские», «землю Греческую», «горы Сорочинские» – едва ли не главной ареной былинных конфликтов. По мнению автора, для характеристики «метаисторических» событий былинного мира необходимы были не конкретные, но «универсальные» топонимы, указывавшие не на исторический факт, но на группу событий, сближаемых эпическим сознанием по принципу духовной аналогии (например, в образе нашествия царя Калина могли отразиться монгольский погром XIII в. и вторжение «великой армии» Наполеона). Таким образом, топонимы русского эпоса имели фиксированные ценностные координаты, известные аудитории и потому могли использоваться сказителем для оказания воздействия на ценностный центр слушателя.

Ключевые слова: фольклор, героический эпос, былины, художественное пространство, ценности культуры, эпическое сознание

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Миронов А.С. Былинная география как пространство, размеченное смыслами // Литература в школе. 2020. № 3. С. 9–23. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-9-23

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-9-23

A.S. Mironov

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, 141406, Russian Federation

Russian epic geography as a semantically marked space

Abstract. Researching the connection between place-names and their meanings as the latter are rendered in bylinas, the author tries to disprove the widespread conceptions according to which the geography presented in Russian epic songs is treated as isolated from the reality, as based on epic singers' erroneous associations of these or those place-names and climatic zones with the four cardinal points, etc. The author concludes that many place-names rendered in bylinas may be treated as presupposing real prototypes – if it is assumed that the bylina universe is marked similarly to the artistic world of Russian spiritual verses. The fact that many bylina plots are connected with the Latyr stone enables one to consider the Holy Land – along with Constantinople, Mount Athos (known in bylinas as “the Holy Mount”), “the Caucasian Mountains”, “the Ararat Mountains”, “the Greek Land”, and “the orochinsk Mountains” – as nearly the main setting of bylina conflicts. In the author's opinion, so as to render bylina “metahistorical” events, it was necessary to use not certain but “universal” place-names – the ones that indicated not a historical event, but different events brought together by the epic consciousness on the principle of spiritual analogy (for example, the image of Kalin Tsar's invasion may reflect either the Mongol massacre of the 13th century or the Grande Armée's encroachment into Russia). Thus, the place-names used in Russian folk epics were of fixed value coordinates, which, in their turn, were well-known to the traditional audience – and so could be used by the epic singer in order to influence his listeners' value centers.

Key words: folklore, heroic epic literature, bylina (Russian epic), artistic context, cultural values, epic consciousness

CITATION: Mironov A.S. Russian epic geography as a semantically marked space. *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 9–23. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-9-23

В среде былиноведов распространено мнение о том, что былинная география имеет мало общего с реальной в силу «смутных представлений» [24, с. 368] русских певцов о других народах и государствах. Для доказа-

тельства обычно ссылаются на следующие наблюдения:

- 1) певец слабо ассоциирует со сторонами света типы природно-климатических поясов, «природно-географические топосы» [30, с. 41]

- (например, на Западе от Киева располагает поля и, в частности, «поле Куликово», хотя в реальности поля находятся к югу и к востоку от Киева, а к западу начинаются леса и затем горы);
- 2) многие былинные топонимы не «проецируются» на реальную карту;
 - 3) русское эпическое сознание недооценивает роль геополитического Запада (все враги приходят с востока или с юга, герои отправляются с посольством на восток и на юг);
 - 4) описывая «край» (то место, где начинается действие), певец соединяет топонимы, которые в действительности находятся очень далеко друг от друга [14, с. 478; 27, с. 349] (например, Дюк Степанович называет своей родиной сразу Галицу, Корелу и Индию).

В связи с первым доводом необходимо отметить, что в большинстве случаев певец, описывая визуальный «горизонт» своего героя (Ильи Муромца, оглядывающего окрестности в «трубочку подзорную», а также Добрыни, Дюка или Казарина), ошибочно связывает стороны света с характерным типом пейзажа – за исключением, правда, западной стороны.

На севере, как правило, герой видит «горы ледяные» [5, с. 164; 7, т. 1, с. 451, 469; 7, т. 2, с. 332; 8, т. 1, с. 164], «морё синёе да ледовитое» [7, т. 1, с. 413; 7, т. 2, с. 399]. На юге – «зелены луга», «луга широкие» [7, т. 1, с. 451; 7, т. 2, с. 332], «дуба широкие» [7, т. 2, с. 399], «леса темные» [Там же, с. 293]. В этом случае стороны света противопоставляются по природно-климатическому признаку: на севере природа холодна и скупа, доминирующие цвета –

синий и белый; на юге природа тепла и щедра (здесь растут даже дубы, о которых северный крестьянин знал понаслышке), доминирующие цвета – зеленый и «темный».

Что же касается оси «восток – запад», то здесь к природным характеристикам добавляются характеристики духовные. Это порождает парадоксальное для современного исследователя позиционирование на востоке не «чистого поля» (как можно было бы ожидать, глядя на карту), но – «гор темных» [7, т. 1, с. 476]. В случае, если в конкретном варианте певец располагает на юге только «луга широкие», без «лесов темных», то эти леса непременно «перемещаются» на восток и «накладываются» поверх гор, создавая величественную картину:

Ище зрил-смотрел
в ту сторонушку восточную –
На востоке там стоят да леса тёмныё,
Леса тёмныя, горы высокиё.
Ище зрит-смотрит
в ту сторонушку во южную –
Где на юге стоят луга широкиё,
Де луга широки, травы зелёныё.
Ище зрит-смотрит
в ту сторонушку во западну –
Де на запади стоит да полё чистое...
[Там же, с. 451]

Когда исследователь слышит, что на западе от былинного Киева расположено «поле чистое», он, как правило, склоняется к выводу о неразвитости географических представлений русских эпических певцов. Между тем, для православного человека противопоставление Востока и Запада очевидно и незыблемо: Восток символизирует Бога, свет, добро, возрастание; Запад – дьявола, тьму, зло, упадок (алтари православных церквей ориентированы на восток,

Случаи, когда певцы отступают от духовной логики противопоставления Востока и Запада, изредка находясь в былинных записях, объяснимы. В отдельных вариантах угроза исходит не с запада, а с другой стороны (обычно с юга) – эти «сбои» находим у тех сказителей, которые утратили духовные ориентиры былинной географии. В таких случаях вовсе отсутствует восточная сторона (например, в поздней записи от Е.П. Чупрова, сделанной в 1950-х гг., где помимо юга и севера упоминается только запад с его «горами ледяными» [5, с. 164]). Как только певец переставал упоминать о восточной стороне, сразу же утрачивалось для него, по-видимому, и духовно-символическое значение былинного Запада: см., например, былинку «Лука, Змея и Настасья» [7, т. 2, с. 332]. Другая причина позднего искаженного восприятия – распространение «исторически правильного» представления о Востоке как об источнике зла для Древней Руси: по этой причине, видимо, в 1978 г. М.Н. Поташова и А.М. Поташов пропели вариант, в котором иноземный витязь приближается с восточной стороны [Там же, т. 1, с. 469] (хотя традиционное отношение к Западу все-таки выразилось в том, что герой заметил в этом направлении «грязи черные»).

Рассмотрим теперь второй довод исследователей, полагающих, что очень многие былинны топонимы имеют сугубо внутреннее, фольклорное значение и не связаны с географией реального мира. В числе таких «неземных» топонимов некоторые современные ученые называют камень Алатырь, землю Латыгорскую, Святые горы и Леванидов крест [25, с. 17]. Все названные географиче-

ские объекты обретают координаты, сопоставимые с координатами реального мира, как только мы допускаем, что былинный универсум размечен аналогично художественной вселенной духовных стихов. В этом мире плакун-трава, например, растет только в одном месте: у подножия Голгофского Креста, где «ходила Присвятая Богородица»:

И ронила она слёзы на сыру землю –
Выростала тут и плакун-трава...
[2, т. II, ч. 3, с. 280]

Когда Василий Буслаев собирается на богомолье в Святую землю, он намерен, в частности:

А ко Христовой гробницы
да прыложитисе,
Во Ёрдане-реки да покупатисе,
На плакуне-травы да покататисе!
[7, т. 4, с. 514]

Такие же планы у сорока калик, которые идут через Киев к Иерусалиму, где растет плакун-трава [7, т. 4, с. 313]. Русскому эпическому певцу и его традиционной аудитории точно известно, что там же, в Иерусалиме, находится камень Алатырь, а в некотором отдалении от святого города – Сорочинские горы, откуда выступает на завоевание Иерусалима «сорочина долгополая» (сарацины).

Героические песни, и духовные стихи, и песни исторические именовались в народе одним словом – старины. Сложно допустить, чтобы певец, исполняя ту или иную старину, представлял себе «бел-горюч камень Алатырь» в одном месте (в Святой земле, потому что «на том на камени на бел-Латыре / Почивал тут сам Исус Христос» [2, т. I, ч. 1, с. 591]), а переходя к исполнению следующей старины, мысленно переносил этот камень

в другое место (например, в окрестности Киева или к берегу северного моря). Когда певец рассказывает о том, что орел свил гнездо «на белом Латыре на камне» [8, с. 366], можно быть уверенным в том, что действие происходит в Иерусалиме («царстве Рахлинском»). Точное местонахождение Латыря известно даже матушке Василия Буслаева:

Там ведь есь-то, скажут,
камень Латырь есь,
Ишше Латырь-от камень-от
святой-от всё;
Установил-то наш Иисус Христос,
небесной царь,
Шьчо на том-то камню
веру православную...
[3, с. 226]

Если в былине мы находим, что Сокольник движется на Русь «от камня от Латыря, от моря от сиверного», то очевидно, что перед нами не двойное (и противоречивое) описание того места, откуда персонаж начал свое путешествие, но перечень этапов этого путешествия, начинающегося на Святой земле (неподалеку от Камня помазания или от Камня в Гробе Господнем, на котором «почивало» тело Христа). В понимании северного певца путешествие из Святой земли на Русь осуществляется морским путем – причем северным, который приводит путешественника к поморским берегам. Указание на «холодное» море следует отнести к одному из этапов подобного странствия (всего же на этом пути эпический певец насчитывает три моря [2, т. I, ч. 1, с. 286]).

В былине про Илью Муромца и Сокольника «край» – то есть географические координаты того места, где разворачивается зачин – указывает на Святую землю как на место рожде-

ния последнего, в связи с чем традиционного слушателя не могло удивить то, что сын Ильи в старине назван «Жидовином», а его мать – «королевой Задонской» («Сидонской»). И если в былине Добрыня отправляется в дальний путь «ко камню ко Латырю» [3, с. 632] и купается в Плакун-реке, то можно быть уверенным, что эпическое действие происходит на Святой земле. Плакун-река – это, безусловно, Иордан, единственная на земле река, в которой, по понятиям русского эпического (и вообще православного) сознания нельзя купаться «нагим телом» [16, с. 99]. Ни одной другой реки, в отношении которой действует подобный запрет, эпический певец не знает и знать не может. Следовательно, и горы, в которых живет Змея (и где томятся плененные ею русские), находятся неподалеку [3, с. 519].

Точная географическая позиция Латыря не только является «началом координат» былинного мира, но и раскрывает глубокое значение многих поступков эпических героев: мы начинаем понимать, что именно из-под Гроба Господня привозит на Русь свой доспех юный богатырь Михайло Данилович [7, т. 4, с. 397–398] (и не случайно герой просит помощи у Господа, чтобы поднять камень – не силой, а молитвой добывается «сбруя богатырская»). Если «баба Латыгорка» живет недалеко от Латыря, то остается лишь вспомнить, что Латыгорка является бывшей женой Святогора, которую тот изгнал после ее прелюбодеяния. В имени красавицы-богатырки находим отзвук «Латынских гор», к которым ведет от Киева «Латынская дорога»; эти горы противопоставляются Святым горам подобно тому, как «вера

латынская», в которой воспитывает Латыгорка своего сына Сокольника, противопоставлена «русской вере» Святогора, побратима Ильи.

Русское эпическое сознание не могло не усматривать глубочайший смысл в судьбоносной встрече Ильи Муромца с этой удивительной супружеской парой, чей противоречивый союз напоминает сосуществование Западной и Восточной частей Римской империи после 1054 г.: русскому богатырю приходится выбирать между блудной связью с представительницей «веры латынской» – и бременем наследования чудесной силы «русского», то есть православного, богатыря Егора-Святогора (ср.: ἄγιος Γεώργιος, «святъ Егоръ»). Позиционирование Латыгорки-Златыгорки (последний вариант имени подчеркивает противопоставление «золота» и «святости») в Палестине («Сидонское королевство») и осмысление «Жидовина-богатыря» как представителя одновременно «жидовской» веры и орудия латинской экспансии заставляет по-новому оценить влияние на русское эпическое сознание впечатлений, связанных с крестовыми походами и деятельностью рыцарских орденов, с новостями о разграблении Константинополя и возникновении «латинских» государств на Святой земле, а впоследствии – о заключении Флорентийской унии и падении Византии.

«Привязка» многих былинных сюжетов к «каменю Латырю» делает Святую землю – а также Константинополь, гору Афон («Святую гору»), «горы Кавказские», «горы Араратские» [8, с. 36, 38, 39], «землю Греческую», «горы Сорочинские» – едва ли не главной ареной былинных конфликтов. Сюда являются неодно-

кратно Илья Муромец и Добрыня Никитич, здесь действуют Михайло Данилович, Константин Саулович, Василиса Микулична (до замужества), Василий Буслаев. И это не удивительно: в эпическом сознании русских не могло быть важнее места, чем Святая земля, а также «Святые горы» и Константинополь. Более того, эти места расценивались как русские; например, сказительница М.Д. Кривополенова из далекой северной деревни Шотогорки считала Царьград «нашим»: «было у нас во Царе-гради...» [2, т. I, ч. 1, с. 348]. Эпические певцы знали, что попавший в беду царь Соломан, богатырь Самсон Самойлович (тот самый, у которого на главе «семь волос ангельских»), алыберский царевич Костентинушка Саулович [10, с. 134] или сидящий в «Царе-граде» император Константин Боголюбovich исповедуют «веру русскую», они такие же русские люди, как Микула Селянинович, Илья Муромец и князь Владимир – эту особенность концепта Святой Руси как «понятия не этнического» отмечал С.С. Аверинцев [1, с. 219].

Как можно видеть, былинная «фселенная» не только открыта навстречу реальному, историческому Ближнему Востоку и Средиземноморью, она складывается и «вращается» вокруг центральной оси: Новгород – Киев – Корсунь – Царьград – Иерусалим.

Третий довод исследователей, отмечающих «разрыв» былинной географии с географией реальной, заключается в том, что в русских героических песнях якобы упомянуто крайне мало топонимов, имен и событий, связанных с землями к западу от Новгорода и Киева. В эпосе русских якобы отсутствует представление о германских народах (кроме немецких

«замков» и «трубочек подзорных»), о Франции (кроме копий «бурзамецких», в которых некоторые видят указание на Бургундию), об Италии (кроме «тальянского короля», которому служит Илья, а также «тальянской калачницы» [18, т. 2, с. 50]), об Англии, Дании. Ни одно вражеское нашествие не приходит на эпическую Русь с запада; заезжие витязи прибывают из Корелы, Галицы, Орды или Индии, но только не из Европы.

Оригинальное свойство былинного мировосприятия состоит в том, что жители всех этих стран (Германии, Франции, Италии, Англии) воспринимаются как русские – при условии, что исповедуют «русскую веру». Так, царевна Минчигрия, обращаясь к Бове Королевичу (родом, как известно, из города Антона в Западной Европе), побуждает его забыть «веру православную, христианскую» [29, с. 59]. Нигде в былинах не говорится, что дочь короля Симеона Леховитова (властителя страны, соседствующей с Киевской Русью с запада, то есть Литвы, Польши, Чехии или Венгрии) исповедует «веру поганую» – она просто венчается с князем Владимиром в киевском соборе. Нам неизвестно, из какой страны прибывает Чурила Пленкович (сын Пленка из Сурожа – может быть, гемузца, грека или еврея), певцу и его аудитории важно лишь то, что он «веры русской», а не «поганой» – то есть христианин. Русскими по вере представляются и Соловей Будимирович, прибывающий на кораблях из далекого Леденца (Венеции?), и даже родившийся в «Индии богатой» Дюк Степанович (его матушка, как известно, ходит к «Христовой заутрене», и этого достаточно, чтобы признать Дюка русским богатырем). Вполне

русским считается Полкан-богатырь, с которым эпический певец и его аудитория были знакомы по сказкам о Бове Королевиче и которого находим сперва на пиру у князя Владимира [10, с. 188], а затем, в железной шапке, на носу огромного «Сокола-корабля» под началом Ильи Муромца [4, с. 34].

Итак, эпическое сознание русских не делает различий между Францией, Германией, Польшей и т.д. до тех пор, пока богатыри из этих стран исповедуют «веру русскую». После же церковного раскола все эти страны получают для русского певца наименование «латынской земли», и снова – но уже по другой причине – русскому человеку не важно, из какого именно края этой «латынской земли» собирается на Русь Скурла-царь (Карл Великий или Карл XII?), чтобы «православную веру облатынить всю» [7, т. 2, с. 138].

Несмотря на такую «невнимательность» к конкретным народам и краям Западной Европы, не следует преуменьшать степень географической осведомленности былинного сказителя. Он уверенно выделяет на западе дружественное царство Леховинское, где правит тесть князя Владимира, отец княгини Апраксии (сказительница А.А. Шишолова даже включала Симеона Леховитова в киевскую дружину, поспешную в Ерусалим на помощь царю Соломану [5, с. 94]), а также Литву, с которой отношения более напряженные, но часто вполне мирные. Как поет Т.Г. Рябинин, Михайле Потыку приходилось отвозить киевскую дань «политовскому» королю Чубадею [19, с. 63]. Дунай Иванович шесть лет служит верой-правдой литовскому королю и даже завязывает роман с его дочерью Настасьей, однако вывезенный им из Литвы «чернобархатный» шатер

(в противоположность русским белополотняным шатрам) воспринимается как элемент чуждой, враждебной культуры. Поэтому Литва может именоваться и «проклятой» (но не «поганой»); так, оттуда братья Ливики приходят с набегом на Русь, действуя вопреки воле своего короля Чимбала (тот советует им вместо Руси напасть на Левонскую землю со столичным городом Красным). «Наезд» зарвавшихся юных литовцев – очевидное исключение из правила, согласно которому «Политовское королевство» воспринимается как мирный сосед, допустимая на крайний случай «альтернатива» Киеву. Именно туда Ставр Гоудинович намеревается сбежать вместе с супругой от опалы князя Владимира [23, с. 211] (подчеркнем, что певец этой былины, знаменитый Бутылка [А.Е. Чуков] отличает «Политовское королевство» от «Ляховицко-го»). Королю «политовскому» служат «паны-улановья» (в противоположность «турзам-мурзам» татарских властителей), так что и сама земля определяется как «Панева-Уланева» [25, с. 157].

Недалеко от Литвы – по-видимому, в «Левонской», «Лимоньской» земле – правит «король прусский» [3, с. 381]. Туры пробегает мимо городов Шахов и Ляхов (Б.Н. Путилов полагал, что эти названия происходят «от древнерусских слов “чехи”, “лехи” [“ляхи”]» [25, с. 509]). Известен эпической Руси «король Астрицкий», который задолжал Киеву «пошлины за три годика» [3, с. 319]. Отмечено на карте былинного мира и королевство Шведское, где служат под началом Хотея Збудовича девять сыновей Часовой вдовы [16, с. 275]; сам Илья Муромец отвозит шведскому королю дань за двенадцать с половиной лет [18, с. 63].

Что же касается представления о том, что ни одно эпическое нашествие (вопреки историческому опыту) не надвигается на былинную Русь с запада, то это мнение – результат шаблонного восприятия, в соответствии с которым враги русских богатырей *a priori* ассоциируются с кочевым востоком и монголо-татарским нашествием. Ни в одном из вариантов былины о Скурле-царе, записанных Н.Е. Ончуковым, не упоминаются ни татары, ни «турзы-мурзы»; в свою очередь, Идолище Поганое в целом ряде вариантов, захватив Царь-град, намеревается православную веру «облатынить всю» [7, т. 3, с. 343]. При этом невозможно предположить, что эпическое сознание русских не делает различий между «татарской силой бусурманской» [2, т. 1, ч. 1, с. 472], «сорочиной долгополою», и – «латынами».

С конца XVII в. жители Москвы и других русских городов знакомились с Ильей Муромцем через «повести в лицах», в которых «темная силушка», осадившая Чернигов, непременно именовалась татарской, «бусурманской», как, например на лубочной картинке «Илья Муромец под Черниговом» [11], а три царевича, стоявшие во главе осаждавших, – царевичами татарскими. Между тем, в значительном количестве вариантов [22, вып. 1, с. 34–39; 12, с. 25–31; 6, т. 1, с. 252–256; 6, т. 2, с. 173–181], в том числе в записи от Т.Г. Рябинина [19, с. 11–19], нет и намек на то, что эта «силушка» явилась именно с востока, а не, к примеру, из Литвы (в одном из прозаических пересказов, записанных А.М. Астаховой, вражьей силой и вовсе руководит некий Данила Белый [7, т. 3, с. 342]).

Былины о вражеских нашествиях привычно трактуются как отражающие народную память о вторжении монголо-татар. Упомянутые выше записи о Скурле, сделанные Н.Е. Ончуковым, в советских изданиях озаглавлены как былины о «Василие Игнатъевиче и Батыге» [19, с. 411], несмотря на то, что «Батыга» в них не упоминается (сам Н.Е. Ончуков именовал их песнями о «Василие Игнатъеве» [20, с. VI, IX]). Автор комментария в советском издании уверенно утверждает, что эти былины связаны с «монголо-татарским нашествием на Киев» [28, с. 58]. Между тем, слово «татары» в записях опять-таки не встречается; в свите Скурлы (варианты имени – Курла-царь, Егор Скорляк, Скурлак) обнаруживаются не «турзы-мурзы», но «сорок королей, сорок королевичей»; завоеватель посылает в Киев толмача, который «говаривал по-руському, протолмачил по-немецкому» [20, с. 134]. Наконец, в одном из вариантов Скурла из своих подчиненных «сорока королей» выбирает для переговоров с Киевом «короля Бурлинского» [7, т. 2, с. 154]. Только в двух вариантах, записанных в одной деревне и очень поздно, уже в 1942 г., слуги Скурлы именуется татарами (при этом в творчестве сказителя А.П. Ермолина в целом чувствуется влияние книжных пересказов, в которых завоеватели непременно назывались татарами).

В былинах о Скурле, скорее всего, отразились воспоминания о нашествии армии Наполеона Бонапарта (и, может быть, шведского короля Карла XII). То же самое можно сказать о некоторых вариантах былины про Калина (вариант: Каина [3, с. 1040]) – царя, который живет в месте под

названием «Елесина поля», покорил «двенадцать земель сильных» (ср.: «двунадесять язык») и намеревается в православных храмах устроить конюшни [9, с. 296; ср.: 7, т. 1, с. 484] (черта, врезавшаяся в народную память после нашествия 1812 г.).

Рассматриваемая былинная фабула в восприятии слушателя могла «переоблачаться» в образную фактуру разных эпох – потому, что она изначально символична, освобождена от исторической конкретики, не привязана к топонимам и реальным именам. Напротив, сюжет про «Батыгу» всегда остается связанным с татарской темой и уже не может воспринять новые черты, актуализирующие ситуацию для аудитории, именно потому, что содержит историческое имя «Батыга» (Батый).

События, отделенные друг от друга пятью с лишним веками, свободно «укладываются» в былинный сюжет про Скурлу/Кудреванко/Калина именно потому, что этот сюжет описывает «типовую» для русской истории ситуацию (А.М. Панченко относил к этому типу Куликовскую битву, Полтавскую баталию, Бородинское сражение – «вынужденные сражения», ставшие «нравственной заслугой» для нации [21, с. 201]). Как можно видеть, черты разных исторических событий объединяются в эпические образы по принципу духовной аналогии (близости ценностных координат), и любой такой образ является ценностно маркированным. О том, насколько ценной была возможность актуализации («современного прочтения») былинного сюжета, свидетельствует наблюдение А.М. Астаховой. Исследовательница отметила «живое восприятие содержания героического эпоса» знаменитой

сказительницей Марией Дмитриевной Кривополеновой. Исполняя былинку о Калине, Мария Дмитриевна ассоциировала изображенное в былинке нашествие татар с событиями Первой мировой войны, в частности, прибавив от себя, что Калин действовал «как нынешний ерманец» [12, с. 467].

Заметим, что сюжет о Калине-царе, поднявшем против Руси множество народов, пригоден для описания более поздних событий российской истории (например, Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.). Чтобы этот сюжет был «открыт» новейшим историческим реалиям, в описание вражеского нашествия намеренно включаются черты разных стран и культур; тем самым подчеркивается не конкретно-исторический, а «метаисторический», духовный смысл события как типичного, повторяющегося. Так, например, Калин-царь велит своим слугам:

Вы пишете скоро грамоту тотарскую,
Ай тотарську вы грамоту немецкую.

[3, с. 43]

Сказительница А.М. Крюкова, безусловно, понимала, что татары и немцы – два разных народа; это могли быть и представители других этносов. Здесь мы переходим к четвертому доводу, который приводят те исследователи былин, которые упрекают русских эпических певцов в плохом знании географии реального мира.

Етмануйл Етмануйлович не случайно именуется «грозным королем», а не «царем», и сидит в «дальней орде, Золотой земле» [10, с. 56, 73] (это название похоже на Золотую орду, но допускает и другие толкования). Черты разных цивилизаций Евразии, отделенных друг от друга веками

истории и тысячами километров расстояния, соединяются в образе «злого неверного пана – молодого Солтана» [8, с. 203; 7, т. 3, с. 44]. О том, что словом «пан» называют не татар, а поляков, русский эпический певец хорошо осведомлен: например, в «Древних российских стихотворениях, собранных Киршею Даниловым» находим упоминание «Юрья пана Седомирскова» [10, с. 63] – разумеется, не в былинке, а в исторической песне, для которой важны конкретика, точность. Но как только Кирша Данилов от исторических песен переходит к песням богатырским, он начинает смешивать панов с султанами, соединяет «Корелу проклятую» с Галицей и Индией, «сажает» королей на турецкий трон и т.п. – отнюдь не по причине плохого знания географии.

Соединение несоединимых (с исторической и географической точек зрения) черт для характеристики «чужеземного» явления – не ошибка, но художественный принцип былин. Подобно тому, как певец подбирает нужные *loci communes* для решения технических задач композиции (и мотивы с различной семантикой для коррекции ценностного центра конкретного слушателя), он использует также условные, символические топосы. Каждый из них имеет сюжетно-композиционную роль; это примерно следующие роли:

На юге от Киева:

- 1.1. «Ближний» дружественный юг (климатический аспект – «сторона летняя»), он же восток (символический аспект – «Царь-град», Алыберское царство).
- 1.2. «Дальняя» дружественная земля на юге (климатический аспект), она же центр мира (символический аспект) с православной

- («русской») верой («Ерусалим» и царство Рахлинское).
- 1.3. «Дальняя» враждебная земля на юге (климатический аспект), она же центр мира (символический аспект) – бывшая «земля Греческая», под которой русское эпическое сознание понимало в первую очередь не Пелопоннес, но земли бывшей Византии в Малой Азии и на Ближнем Востоке, где находилось подавляющее большинство христианских святынь. В «земле Греческой» с некоторых пор господствуют Змея и ее змееныши, обитающие в Змеиных горах; там же томятся «полоны российские» – люди, которых Змея уносит и держит в рабстве; пленницы вынуждены выкармливать молоком змеенышей. Здесь же протекают реки Сафат и Офрак, здесь находятся «поганные» королевства Подолянское и Задонское (последнее находим в «Повести о Бове», там правит король Маркобрун; в этой повести упоминается и знакомое по былинам Рахленское [Рахлинское, Ерухлимское] царство, где правит Салтан Салтанович и исповедуют «веру латынскую», а также царство Армейское [Арменское]). В этих краях живет Златыгорка и распространены колдовство и оборотничество.
- На западе от Киева:
- 2.1. «Ближний», дружественный Запад с «русской верой» (Леховитское королевство, Кряков, Шахов и Ляхов, Политовское королевство, Литва, Прусское королевство, Шведское королевство, Астрицкое королевство, град Веденец, Земля Тальянская).
- 2.2. «Дальние» латинские земли на западе (географический и символический аспекты) с «поганой» верой – сливаются в единое целое с «дальним» враждебным югом (см. выше, пункт 1.3).
- На востоке от Киева (подробный перечень топонимов былинного востока находим у Ю.А. Новикова [19, с. 357–359]):
- 3.1. «Ближний» враждебный Восток (в географическом аспекте) с бусурманской верой – крымские татары и «калмыги» [13, т. V, кн. 1, с. 75], а также разбойники, «станичники».
- 3.2. «Ближний» относительно дружественный Восток (в географическом аспекте) – царь Бухарь, царь Вахромей.
- 3.3. «Дальний» враждебный Восток – царство «турецкого короля», «Золотая орда», «Золотая земля», «Мангазея богатая».
- Неизвестное направление (чрезвычайно удаленные регионы и страны):
- 4.1. «Индея богатая» – очень далекий дружественный край, в котором исповедуют «веру русскую».
- 4.2. Инишное царство – своего рода антипод «Индеи богатой» – очень далекий край, в котором правит «царь Собака», обладающий, в частности, колдовской способностью вызывать наводнение игрой на гусях.
- Необходимо уточнить выводы современных исследователей [напр.: 32, с. 46] о том, что былинная география основана исключительно на унаследованной у дохристианского мифологического сознания оппозиции «свой – чужой»: в былинах границы «своего» мира весьма подвижны и далеко не совпадают ни с границами исторической Руси, ни с ареалом

расселения восточного славянства, но включают, в частности, Византию и Святую землю.

Как можно видеть, былинная география есть пространство, размеченное смыслами: объекты, имеющие в реальном мире очень разные географические (и временные) координаты, в былинном мире максимально сближаются. В отличие от сказочного топонима, заведомо оторванного от реальности, символический топоним былины указывает на группу событий, сближаемых по принципу духовной аналогии, и тождество ценностных координат может выражать-

ся в единстве географического позиционирования.

Топонимы русского эпоса имели фиксированные аксиологические координаты, значение которых было хорошо известно аудитории, и потому могли использоваться сказителем как одно из средств оказания корректирующего воздействия на ценностный центр слушателя, в частности, для того, чтобы ценностно маркировать поступки героев, вписать их в общий контекст и масштаб эпопеи – и, не прибегая к морализаторству, обеспечить желаемую, в том числе критическую, оценку этих поступков.

Библиографический список

1. *Аверинцев С.С.* Византия и Русь: два типа духовности // *Новый мир.* 1988. № 7. С. 210–222.
2. *Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым: В 3 т.* СПб., 2002–2003.
3. *Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А.В. Маркова.* СПб., 2002.
4. *Былины новой и недавней записи из разных местностей России / под ред. О.Ф. Миллера.* М., 1908.
5. *Былины Печоры и Зимнего Берега: Новые записи.* М.; Л., 1961.
6. *Былины Севера: В 2 т.* М.; Л., 1938.
7. *Былины: В 25 т.* СПб.; М., 2001.
8. *Былины.* М., 1988.
9. *Былины.* М., 1998.
10. *Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым.* М., 1977.
11. *Илья Муромец под Черниговом. Лубочная картинка начала XVIII века // РНБ. Собрание А.В. Олсуфьева.* Т. XIII.
12. *Илья Муромец / отв. ред. Д.С. Лихачев.* М.; Л., 1958.
13. *Миллер В.Ф.* Новые записи былин в Якутской области. СПб., 1900.
14. *Миллер О.Ф.* Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869.
15. *Неклюдов С.Ю.* Время и пространство в былине // *Славянский фольклор.* М., 1972. С. 18–45.
16. *Новгородские былины.* М., 1978.
17. *Новиков Ю.А.* «Чужие» миры в былинах // *Рябининские чтения – 2011.* Петрозаводск, 2011. С. 357–360.
18. *Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года.* 2-е изд. Т. 2. СПб., 1896.
19. *Онежские былины.* М., 1948.
20. *Ончуков Н.Е.* Печорские былины. СПб., 1904.
21. *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
22. *Песни, собранные П.В. Киреевским.* Вып. 1. М., 1860.
23. *Песни, собранные П.Н. Рыбниковым.* 2-е изд. Т. 1. М., 1909.
24. *Петкевич Г.С.* Западный мир в былинах: историческая память и художественный вымысел // *Рябининские чтения – 2011.* Петрозаводск, 2011. С. 368–370.
25. *Путилов Б.Н.* Былины – русский классический эпос // *Былины: сборник.* Л., 1986. С. 5–46.

26. *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. М., 1958.
27. *Рыбаков Б.А.* Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963.
28. *Селиванов Ф.М.* Русский эпос. М., 1988.
29. Сказания про храброго витязя про Бову Королевича. М., 1915.
30. *Тарланов З.К.* Географическое пространство русских былин // Филологические науки. 2001. № 4. С. 32–44.
31. *Черванева В.А., Артеменко Е.Б.* Пространство и время в фольклорно-языковой картине мира. Воронеж, 2004.
32. *Черноусова И.П.* Топонимия как часть фольклорно-языковой картины мира (на материале былин) // Вестник ЛГПУ. 2014. № 1 (10). С. 39–46.

References

1. Averincev S.S. Byzantium and Rus': two types of spirituality. *Novyj mir*. 1988. No. 7. Pp. 210–222. (In Russ.)
2. Arhangel'skie byliny i istoricheskie pesni, sobrannye A.D. Grigor'evym [Arkhangelsk bylinas and historical songs collected by A.D. Grigoryev]. In 3 vols. St. Petersburg, 2002–2003. (In Russ.)
3. Belomorskie stariny i duhovnye stihy: Sbranie A.V. Markova [White Sea bylinas and spiritual verses: A.V. Markov's collection]. St. Petersburg, 2002. (In Russ.)
4. Byliny novoj i nedavnej zapisi iz raznyh mestnostej Rossii [Byliny of new and recent recordings from different localities of Russia]. O.F. Miller (ed.). Moscow, 1908. (In Russ.)
5. Byliny Pechory i Zimnego Berega: Novye zapisi [Pechora and the Winter Coast's bylinas: New records]. Moscow; Leningrad, 1961. (In Russ.)
6. Byliny Severa [Northern bylinas]. In 2 vols. Moscow; Leningrad, 1938. (In Russ.)
7. Byliny [Bylinas]. In 25 vols. St. Petersburg; Moscow, 2001. (In Russ.)
8. Byliny [Bylinas]. Moscow, 1988. (In Russ.)
9. Byliny [Bylinas]. Moscow, 1998. (In Russ.)
10. Drevnie rossijskie stihotvoreniya, sobrannye Kirsheyu Danilovym [Ancient Russian poems collected by Kirsha Danilov]. Moscow, 1977. (In Russ.)
11. Ilya Muromets near Chernigov. The lubok of the beginning of the XVIII century. *NLR*. A.V. Olsufev's collection. Vol. XIII. (In Russ.)
12. Il'ya Muromec [Ilya Muromets]. D.S. Likhachyov (ed.). Moscow; Leningrad, 1958. (In Russ.)
13. Miller V.F. Novye zapisi bylin v Yakutskoj oblasti [New bylina records in the Yakutsk Region]. St. Petersburg, 1900. (In Russ.)
14. Miller O.F. Il'ya Muromec i bogatyrstvo kievskoe [Ilya Muromets and Kievan bogatyr]. St. Petersburg, 1869. (In Russ.)
15. Neklyudov S.Yu. Time and space in bylinas. *Slavyanskij fol'klor*. Moscow, 1972. Pp. 18–45. (In Russ.)
16. Novgorodskie byliny [Novgorodian bylinas]. Moscow, 1978. (In Russ.)
17. Novikov Yu.A. «Alien» worlds in bylinas. *Ryabininskie chteniya – 2011*. Petrozavodsk, 2011. Pp. 357–360. (In Russ.)
18. Onezhskie byliny, zapisannye Aleksandrom Fedorovichem Gil'ferdingom letom 1871 goda [Onega bylinas recorded by Alexander Fedorovich Hilferding in the summer of 1871]. 2nd ed. Vol. 2. St. Petersburg, 1896. (In Russ.)
19. Onezhskie byliny [Onega bylinas]. Moscow, 1948. (In Russ.)
20. Onchukov N.E. Pechorskie byliny [Pechora bylinas]. St. Petersburg, 1904. (In Russ.)
21. Panchenko A.M. Russkaya kul'tura v kanun petrovskih reform [Russian culture on the eve of Peter's reforms]. Leningrad, 1984. (In Russ.)
22. Pesni, sobrannye P.V. Kireevskim [Songs collected by P.V. Kireevsky]. Ed. 1. Moscow, 1860. (In Russ.)
23. Pesni, sobrannye P.N. Rybnikovym [Songs collected by P.N. Rybnikov]. 2nd ed. Vol. 1. Moscow, 1909. (In Russ.)
24. Petkevich G.S. The western world in bylinas: Historical memory and literary imagination. *Ryabininskie chteniya – 2011*. Petrozavodsk, 2011. Pp. 368–370. (In Russ.)

25. Putilov B.N. Bylinas – Russian classical epos. *Byliny: Sbornik*. Leningrad, 1986. Pp. 5–46. (In Russ.)
26. Propp V.Ya. Russkij geroicheskiy epos [The Russian heroic epos]. Moscow, 1958. (In Russ.)
27. Rybakov B.A. Drevnyaya Rus'. Skazaniya. Byliny. Letopisi [Kievan Rus'. Legends. Bylinas. Chronicles]. Moscow, 1963. (In Russ.)
28. Selivanov F.M. Russkij epos [The Russian epos]. Moscow, 1988. (In Russ.)
29. Skazaniya pro hrabrogo vityazya pro Bovu Korolevicha [Tales of the brave vityaz knight Bova Korolevich]. Moscow, 1915. (In Russ.)
30. Tarlanov Z.K. Geographical space of Russian bylinas. *Philological Sciences*. 2001. No. 4. Pp. 32–44. (In Russ.)
31. Chervaneva V.A., Artemenko E.B. Prostranstvo i vremya v fol'klorno-yazykovoj kartine mira [Space and time in the folklore and linguistic world picture]. Voronezh, 2004. (In Russ.)
32. Chernousova I.P. Place-names as part of the folklore and linguistic world picture (on the example of bylinas). *Bulletin of Lipetsk State Pedagogical University*. 2014. No. 1 (10). Pp. 39–46. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 10.03.2020, принята к публикации 30.04.2020
The article was received on 10.03.2020, accepted for publication 30.04.2020

Сведения об авторе / About the author

Мионов Арсений Станиславович – кандидат филологических наук; доцент кафедры народной художественной культуры, ректор, Московский государственный институт культуры

Arseny S. Mironov – PhD in Philology (Literature); Assistant Professor at the Folk Artistic Culture Department, rector, Moscow State Institute of Culture

E-mail: arsenymir@yandex.ru

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-24-31

О.В. Алексеева, Е.Я. Антонова

Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова,
163002 г. Архангельск, Российская Федерация

Ломоносов как эмблема русской поэзии (русские поэты XVIII века о портрете М.В. Ломоносова)

Аннотация. Цель данной работы – проанализировать поэтические отклики писателей XVIII в. на прижизненный портрет М.В. Ломоносова в контексте интереса эпохи к эмблеме. Методы исследования: культурно-исторический, семиотический. На протяжении XVIII в. эмблематика включается в русскую культуру, используется как декоративно-смысловой элемент в визуальных искусствах и как художественный прием в литературе, являясь отражением эмблематического мышления эпохи. Эмблематическое начало стало предметом внимания современных исследователей творчества Стефана Яворского, А.Д. Кантемира, Г.Р. Державина. Неизученным на данный момент представляется эмблематическое мышление эпохи, проявившееся в лирическом жанре подписи к портрету. Предметом внимания данной работы является единственный прижизненный портрет Ломоносова, на который в разные десятилетия XVIII в. откликнулись несколько поэтов: Н.Н. Поповский, В.И. Майков, Г.Р. Державин и Н.М. Карамзин. Работая в характерном для своей эпохи жанре подписи к портрету, поэты, так или иначе будучи наследниками одической традиции, заложенной Ломоносовым, дали оценку творчества своего предшественника. Сопоставительный анализ четырех стихотворений показывает, как менялось поэтическое восприятие Ломоносова на протяжении XVIII в. Если в середине столетия Ломоносов в культурном сознании эпохи был значим и как эпический поэт, и как одописец, и как ученый, то в конце века Ломоносов воспринимается исключительно как создатель торжественной оды. Можно говорить о том, что образ Ломоносова эмблематизируется и становится знаком укорененности России в культурном пространстве Европы. Сами же стихотворения, соединенные с изображением и мыслимые как подписи к портрету, становятся частью эмблемы. В конце статьи предложен ряд вопросов и заданий, которыми могут воспользоваться учителя-словесники во время изучения русской литературы XVIII в. и, в частности, творчества М.В. Ломоносова.

Ключевые слова: М.В. Ломоносов, парадный портрет, Г. Преннер, Н.Н. Поповский, В.И. Майков, Г.Р. Державин, Н.М. Карамзин, эмблема

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Алексеева О.В., Антонова Е.А. Ломоносов как эмблема русской поэзии (русские поэты XVIII века о портрете М.В. Ломоносова) // Литература в школе. 2020. № 3. С. 24–31. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-24-31

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-24-31

O.V. Alekseeva, E.Ya. Antonova

Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov,
Arkhangelsk, 163002, Russian Federation

Lomonosov as an emblem of the Russian poetry (Russian poets of the XVIIIth century about the portrait of M.V. Lomonosov)

Abstract. The purpose of this work is to analyze the poetic responses of writers of the XVIIIth century to the lifetime portrait of M.V. Lomonosov in the context of interest in the emblem. Research methods are cultural-historical and semiotic. Throughout the XVIIIth century, the emblem studies were incorporated into the Russian culture; they were used as a decorative and semantic element in visual arts and as an artistic device in literature being the reflection of the emblematic way of thinking of the time. The emblematic beginning has become the focus of attention of modern researchers of Stefan Yavorsky, A.D. Kantemir and G.R. Derzhavin. The emblematic way of thinking of the time, manifesting in the lyrical genre of the portrait caption, is believed to be unstudied. The subject of this work is the single lifetime portrait of Lomonosov to which several poets (N.N. Popovsky, V.I. Maikov, G.R. Derzhavin and N.M. Karamzin) responded in different decades of the XVIIIth century. Working in the genre of the signature to the portrait, characteristic of their era, the poets, who were successors to the ode tradition established by Lomonosov, gave an assessment to the work of their predecessor. The comparative analysis of four poems shows how the poetic perception of Lomonosov changed during the XVIIIth century. In the middle of the century Lomonosov in the cultural consciousness of the era was significant as an epic poet, as an odes writer and as a scientist while at the end of the century Lomonosov is perceived exclusively as the creator of the solemn ode. We can say that the image of Lomonosov is emblemized and becomes a sign of Russia's rootedness in the cultural context of Europe. The poems themselves, connected with the image and thought of as captions to the portrait, become the part of the emblem. At the end of the article, a number of questions and tasks are proposed that can be used by teachers of literature during the study of the Russian literature of the XVIIIth century and the works of M.V. Lomonosov's, in particular.

Key words: M.V. Lomonosov, ceremonial portrait, G. Prenner, N.N. Popovsky, V.I. Maikov, G.R. Derzhavin, N.M. Karamzin, emblem.

CITATION: Alekseeva O.V., Antonova E.Ya. Lomonosov as an emblem of the Russian poetry (Russian poets of the XVIIIth century about the portrait of M.V. Lomonosov). *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 24–31. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-24-31

XVIII век является временем активного включения эмблематики в русскую культуру. Заимствованные из европейского культурного языка, в России «эмблематические формы, мотивы и образы использовались в геральдике, пышном декоре кораблей российского флота, официальных торжествах и фейерверках, триумфальных арках, в архитектуре и внутреннем убранстве помещений, парковой скульптуре, живописи и книжных иллюстрациях, декоративном искусстве и ремеслах» [13, с. 132]. Причиной интереса России XVIII в. к эмблеме является не только мощный «культурный импорт» [8], ставший возможным благодаря реформам Петра I, но и лежащее в основе мышления человека Нового времени неоплатоническое видение мира: изменчивая реальность, доступная физическим чувствам, есть система знаков, прочтение которых позволит выявить и постичь истинное, идеальное и вечное. Именно эту цель и преследует расшифровка эмблемы – жанра барочного искусства, чья трехчастная (реже двухчастная) структура, активизируя визуально-чувственное и словесно-рациональное начала, заставляет человека обнаружить скрытое смысловое единство слова и изображения [10].

Эмблема находила отражение не только в визуально-пластическом, но и в словесном тексте русской культуры Нового времени. Так, эмблематическое мышление Стефана Яворского ярко проявило себя, в частности, в его эпитафии «*Emblemmata et symbola...*», которая стала предметом внимания И.П. Еремина [6], А.А. Морозова [11], П.Е. Бухаркина [1]; богатый «эмблематический слой» [5, с. 182] заложен в сатирах А.Д. Кантемира; в творчестве Г.Р. Держави-

на эмблема живет как «синтетический литературно-изобразительный жанр» [13, с. 133]. В торжественной оде, любовной поэзии, в драматургии эмблемы «служили богатым источником символической образности и одним из средств расширения и углубления контекстов и интертекстуальных связей» [Там же].

Любопытным примером механизма порождения эмблемы усилиями поэтов, далеких от барочной культуры, является судьба единственного прижизненного портрета М.В. Ломоносова, выполненного австрийским художником Георгом Каспаром Иосифом фон Преннером, приглашенным ко двору Ее Императорского Величества Елизаветы Петровны в 1750 г. Преннер был призван создавать, в первую очередь, парадные портреты, героями которых должны были стать члены императорской семьи и лица, приближенные ко двору. О жанре парадного портрета и о том, как правильно читать изображения на парадных портретах, подробно говорится в ряде работ [например: 2; 3; 14]. Преннер оставил парадные портреты императрицы Елизаветы, у него заказывали свои изображения вице-канцлер России граф М.И. Воронцов, канцлер А.П. Бестужев-Рюмин, ответственный за внешнюю политику Российской империи граф П.И. Шувалов, граф Я.Е. Сиверс и др. За время пребывания в России Преннер создал 13 портретов «партикулярных придворных и в городе персон», среди которых оказался и портрет М.В. Ломоносова. Важен этот ряд: императрица, канцлер России, вице-канцлер России, графы – и Ломоносов.

К сожалению, картина кисти Преннера до нас не дошла. Но именно на нее ориентировался Этьен Фессар,

когда ему заказали гравированный портрет Ломоносова, предназначавшийся для фронтисписа к первому тому сочинений поэта, издаваемому Московским университетом. Ломоносов посчитал необходимым внести в портрет некоторые изменения – и в результате на свет появилась гравюра, выполненная Христианом Вортманом.

На портрете работы Вортмана Ломоносов сидит за столом перед листом бумаги, на которой вполне можно прочитать «Ода Ея Императорскому Величеству» (таким образом, автор и зритель смотрит на Ломоносова как на одописца и должен ценить его в этом статусе). Чем же значим Ломоносов? Тем, что он – ведущий одописец страны. Помимо листа на столе стоят глобус (его занимает естествознание) и микроскоп (интересуют естественнонаучные дисциплины), лежат чертежные инструменты (точные науки). Под столом сложены книги (он ученый). Итак, основная мысль картины: изображенный на ней человек – это ученый и поэт, то есть человек, который всеми своими делами служит процветанию Российского государства.

На портрет Ломоносова откликнулись несколько поэтов, разных как по своим литературным возможностям, поэтическому дарованию, так и по своим поэтическим судьбам. Это Н.Н. Поповский, В.И. Майков, Г.Р. Державин и Н.М. Карамзин. Все четверо – так или иначе – могут быть охарактеризованы как ученики Ломоносова. И все четверо поняли, что подражать гению невозможно, и выбрали свою (не одическую) нишу в литературе. Поповский хотя и писал стихи, но в большей мере занимался переводами английской и французской литературы. Майков,

известный своими торжественными одами, все же прославился не этим жанром, а бурлескной поэмой. Державин, который в подражании Ломоносову потерпел полную неудачу, о чем сам и признавался в своих мемуарах, сумел найти свой, неповторимый слог, свою интонацию, свои темы. Карамзин лишь в ранних своих опытах воспроизводил модель ломоносовской оды, но очень быстро отошел от классицистического представления о реальности к представлению сентименталистскому. Не похожие друг на друга, каждый из них написал (независимо друг от друга, то есть ни с кем не соревнуясь и не споря) надпись к портрету Ломоносова.

Каким видят поэты XVIII в. Ломоносова и насколько похож он в их надписях на портретное изображение?

Московской здесь Парнас

изобразил витию,

Что чистой слог стихов и прозы ввел

в Россию.

Что в Риме Цицерон и что Виргилий был,

То он один в своем понятии вместил,

Открыл природы храм

богатым словом Россос

Пример их остроты в науках Ломоносов, –

так писал о Ломоносове Н.Н. Поповский в 1757 г. в стихотворении «Надпись к портрету М.В. Ломоносова» [12, с. 114]. Поповский говорит о том, что Ломоносова изобразил «московский Парнас». Это связано с тем, что сама картина Преннера была утрачена, но с нее была сделана копия, благодаря которой мы и можем созерцать портрет Ломоносова, сделанный при его жизни. Итак, Парнас изобразил «витию» (то есть человека, великолепно владеющего словом), «что чистой слог стихов и прозы ввел в Россию» (то есть он великолепно владел поэтической и прозаической речью и, более того, сделал эту речь

образцовой для остальных писателей). Ломоносов подобен великим античным авторам – оратору Цицерону и поэту Вергилию – и даже превосходит их, потому что ораторское и поэтическое искусство в Древнем Риме было поделено между двумя мастерами слова, а в России они соединились в лице одного Ломоносова.

В трактовке В.И. Майкова образ Ломоносова несколько меняется:

Сей муж в себе явил российскому народу,
Как можно соединять с наукою природу.
Когда торжественно на лире он гремел,
Он гром соединять с приятностью умел;
Натуры ль открывал нам храм

приятным словом,
Казался важным быть

и в сем убранстве новом,
Великого ль Петра число великих дел
Во героической своей поэме пел,
И тамо показал себя он честью россом, –
Таков-то был велик почтенный Ломоносов.
С наукой в нем блистал его природный дар;
Он был наш Цицерон, Вергилий и Пиндар.

(«К изображению Михаила Васильевича
Ломоносова», 1777)
[9, с. 285]

Ключевым словом в первом четверостишии является глагол «соединять», он повторен дважды. Ломоносов соединял «с наукою природу» и «гром соединять с приятностью умел». Каков смысл этих фраз? Майков говорит о том, что главное достоинство Ломоносова не в том, что он ученый, не в том, что он поэт, не в том, что он поэт-одописец, и не в том, что он великолепно владеет словом. Его достоинство в том, что он все это смог в себе вместить. И, тем самым, дал всему российскому народу полезный пример. Майков вспоминает о духовных стихотворениях Ломоносова, в частности, о его знаменитых рассуждениях о Божием величии («Натуры ль открывал нам храм приятным словом...») и таким обра-

зом переключает внимание на поэтический дар Ломоносова. «Великого ль Петра число великих дел» – здесь речь идет о незаконченной поэме «Петр Великий». «С наукой в нем блистал его природный дар» – то есть сама природа наградила его не только научным складом ума, но и поэтическим дарованием. И важно не только научное имя Ломоносова, но и то, кем он оказался для России, если сравнить его с античными авторами: «Он был наш Цицерон, Вергилий и Пиндар». Уже знакомые нам образы, к которым добавляется еще и Пиндар – создатель жанра так называемой пиндарической оды, то есть оды торжественной – именно того типа оды, который будет совершенствовать в своем творчестве Ломоносов. И так, по концепции Майкова, Ломоносов – это ученый и поэт; человек, равно одаренный природой как в научной, так и в поэтической сфере. Но если в науке Ломоносов как бы беспрецедентен (нет имен ученых, с которыми можно сопоставить имя Ломоносова), то в поэзии он превосходит трех великих античных авторов.

Г.Р. Державин, по сравнению со своими предшественниками, был весьма краток:

Се Пиндар, Цицерон, Вергилий –
слава россом,
Неподражаемый, бессмертный Ломоносов.
В восторгах он своих где лишь черкнул
пером,
От пламенных картин поныне слышен
гром.

(«К портрету Михаила Васильевича
Ломоносова», 1779)
[4, с. 28]

В трактовке Державина Ломоносов – чистый поэт. О науке здесь речи нет вовсе.

Ну и, наконец, Н.М. Карамзин. Так же, как и Державин, не вспоминая

поэтов к своему великому предшественнику, но и позволяют сформировать индивидуальное к нему отношение у самих учащихся.

В заключение предлагаем примерные вопросы и задания, которые могут направить работу учителя на уроках литературы.

1. На портрете за спиной Ломоносова стоят книги, на столе лежат листы бумаги, циркуль, транспортир, треугольник, стоит глобус, перед столом лежат образцы смальты. Все говорит о том, что человек, изображенный на картине, – это ученый. Как вы думаете, почему поэты конца XVIII в. как будто не замечают этих деталей и готовы видеть в Ломоносове только поэта?
2. В XVIII веке в русской культуре жанр комплиментарного поэтического отклика на портрет, относившийся к числу поэтической

«мелочи», был довольно распространен. При этом стоит отметить, что портрет Ломоносова был создан приблизительно в 1755–1757 гг., стихотворение Майкова появляется в 1777 г., стихотворение Державина – в 1779 г., надпись Карамзина – в 1797 г. И лишь Поповский, написавший стихотворение в 1757 г., откликнулся непосредственно на рождение портрета своего современника. Как вы думаете, что вызвало желание создать надпись к портрету Ломоносова у поэтов, отдаленных от создания этого портрета десятилетиями?

3. Надписи к каким портретам других писателей, видных исторических деятелей вам знакомы?
4. Как вы думаете, какую задачу выполнял в XVIII в. жанр подписи к портрету?

Библиографический список

1. Бухаркин П.Е. История русской литературы XVIII века (1700–1750-е годы). СПб., 2013.
2. Гаврин В.В. Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века // Искусствознание. 2003. № 1. С. 250–295.
3. Гаврин В.В. «Подпора царственного зданья...»: портрет государственного деятеля как аллегория // Искусствознание. 2004. № 1. С. 191–229.
4. Державин Г.Р. Сочинения. М., 1985.
5. Довгий О.Л. Эмблематические коды сатир А.Д. Кантемира // Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре: монография / под ред. А.Е. Махова. М., 2016. С. 153–184.
6. Еремин И.П. К вопросу о стихотворениях Феофана Прокоповича // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 16. М.; Л., 1960. С. 506–510.
7. Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966.
8. Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005.
9. Майков В.И. Избранные произведения. М.; Л., 1966.
10. Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. М., 2014.
11. Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве Петровского времени // XVIII век. Проблемы литературного развития в России первой четверти XVIII века. Сб. 9 / под ред. Г.П. Макогоненко, Г.Н. Моисеевой. Л., 1974. С. 184–226.
12. Поповский Н.Н. Надпись к портрету М.В. Ломоносова // Поэты XVIII века. Т. 1. Л., 1972. С. 114.
13. Сазонова Л.И. Эмблематика в России, от Симеона Полоцкого до Пушкина // Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре: монография / под ред. А.Е. Махова. М., 2016. С. 114–153.
14. Старк В.П. Портреты и лица. XVIII – середина XIX века. СПб., 1995.

References

1. Bukharkin P.E. Istoriya russkoi literatury XVIII veka (1700–1750-ye gody) [The history of Russian literature of the XVIII century (1700–1750s)]. St. Petersburg, 2013. (In Russ.)
2. Gavrin V.V. Allegory in Russian portraiture in the second half of the XVIII century. *Art Studies*. 2003. No. 1. Pp. 250–295. (In Russ.)
3. Gavrin V.V. “The buttress of the royal building...”: A portrait of a statesman as an allegory. *Art Studies*. 2004. No. 1. Pp. 191–229. (In Russ.)
4. Derzhavin G.R. Sochineniya [Collection of works]. Moscow, 1985. (In Russ.)
5. Dovgiy O.L. Emblematic codes of satyr A.D. Cantemira. *Emblematika i emblematichnost' v zapadno-yevropeiskoi i russkoi kul'ture*. A.E. Makhov (ed.). Moscow, 2016. Pp. 153–184. (In Russ.)
6. Yeryomin I.P. On the poems of Feofan Prokopovich. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*. Vol. 16. Moscow; Leningrad, 1960. Pp. 506–510. (In Russ.)
7. Karamzin N.M. Polnoe sobranie stihotvorenij [Collection of works]. Moscow; Leningrad, 1966. (In Russ.)
8. Klein I. Puti kul'turnogo importa: Trudy po russkoi literatury XVIII veka [Ways of cultural import: Works on Russian literature of the XVIII century]. Moscow, 2005. (In Russ.)
9. Majkov V.I. Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. Moscow; Leningrad, 1966. (In Russ.)
10. Makhov A.Ye. Emblematika: makrokosm [Emblem: macrocosm]. Moscow, 2014. (In Russ.)
11. Morozov A.A. Baroque emblem in literature and art of the Peter's era. *XVIII vek. Problemy literaturnogo razvitiya v Rossii pervoi chetverti XVIII veka*. Vol. 9. G.P. Makogonenko, G.N. Moiseeva (eds.). Leningrad, 1974. Pp. 184–226. (In Russ.)
12. Popovskij N.N. The inscription to the portrait of M.V. Lomonosov. *Poety XVIII veka*. Vol. 1. Leningrad, 1972. P. 114. (In Russ.)
13. Sazonova L.I. Emblem in Russia, from Simeon Polotsky to Pushkin. *Emblematika i emblematichnost' v zapadno-yevropeiskoi i russkoi kul'ture: monographiya*. A.E. Makhov (ed.). Moscow, 2016. Pp. 114–153. (In Russ.)
14. Stark V.P. Portrety i litsa. XVIII – seredina XIX veka [Portraits and faces. XVIII – mid XIX century]. St. Petersburg, 1995. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 30.03.2020, принята к публикации 10.05.2020
The article was received on 30.03.2020, accepted for publication 10.05.2020

Сведения об авторах / About the authors

Алексеева Оксана Витальевна – кандидат филологических наук; доцент кафедры литературы, Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова

Oksana V. Alekseeva – PhD in Philology (Literature); Assistant Professor at the Literature Department, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov

E-mail: je1vu@yandex.ru

Антонова Елена Яковлевна – кандидат филологических наук; доцент кафедры литературы, Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова

Elena Ya. Antonova – PhD in Philology (Literature); Assistant Professor at the Literature Department, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov

E-mail: vozgeli@yandex.ru

К 75-летию Великой Победы

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-32-43

С.В. ПереваловаВолгоградский государственный социально-педагогический университет,
400005 г. Волгоград, Российская Федерация**Повесть В.П. Некрасова
«В окопах Сталинграда»
и героико-патриотические традиции
русской классики**

Аннотация. Статья посвящена воздействию русских героико-патриотических традиций на персонажей повести «В окопах Сталинграда» (первая публикация в 1946 г.), созданной В.П. Некрасовым, участником Сталинградской битвы 1942–1943 гг. Сегодня творческое наследие автора, в 1974 г. вынужденно эмигрировавшего вследствие идеологических разногласий с властными структурами тех лет, вернулось к читателям нашей страны, а повесть «В окопах Сталинграда» входит в программы школьного и вузовского обучения литературе. Это имеет важное значение в деле патриотического воспитания подрастающего поколения, поскольку образ молодого командира Красной Армии, автора-повествователя в повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда», наглядно раскрывает процесс духовного роста защитника Отечества. Историко-функциональный метод изучения данного произведения позволяет выявить особенности восприятия персонажами, бойцами Сталинградского фронта, произведений русской классической литературы, в первую очередь – тех, что созданы талантливыми художниками и боевыми русскими офицерами – М.Ю. Лермонтовым и Л.Н. Толстым, на себе испытавшими тяжесть фронтовой судьбы и верность солдатскому долгу. Системный метод позволяет изучать в единстве все элементы повести: название, систему персонажей, хронологические параметры и авторскую позицию, приводя к выводу: в год юбилея победы нашего народа в Великой Отечественной войне рост читательского внимания к данному произведению связан с тем, что характеры действующих лиц в нем рассматриваются в контексте многовековой национальной культуры, которая во время битвы за Сталинград для красноармейцев была важнее идеологических лозунгов и призывов.

Ключевые слова: В.П. Некрасов, повесть «В окопах Сталинграда», детали фронтового быта, патриотические традиции отечественной литературы, автор-повествователь, русская культура, Сталинградская битва, любовь к Родине

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Первалова С.В. Повесть В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» и героико-патриотические традиции русской классики // Литература в школе. 2020. № 3. С. 32–43. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-32-43

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-32-43

S.V. Perevalova

Volgogradskiy State Social-pedagogical University,
Volgograd, 400005, Russian Federation

The long short story “In the trenches of Stalingrad” by V.P. Nekrasov and heroic and patriotic traditions of the Russian classics

Abstract. The article is devoted to the influence of the Russian heroic traditions on characters of the long short story “In the trenches of Stalingrad” (the original edition in 1946) by V.P. Nekrasov, who took part in the Battle of Stalingrad in 1942–1943 years. Today the creative legacy of the writer, who had to immigrate in 1974 due to ideological disagreements with authorities, has returned to readers of our country and the story under analyses is included in the school and universities Curricular. It is of big value in patriotic education of the young, because the artistic image of the young commander of the Red Army, the author-narrator in the story “In the trenches of Stalingrad”, clearly discloses the process of the spiritual growth of the defender of motherland. The historical and functional method of research allows to show features of perception by characters, soldiers of the Stalingrad front, of works of the Russian classical literature, primarily those, which were created by talented authors and combat officers – M.Yu. Lermontov and L.N. Tolstoy, who experienced the severity of the front life and the soldier’s duty. The system method of research allows to study all the elements of the work: the title, the system of characters, the author’s position – in unity, leading to the conclusion: in the year of the Anniversary of the Victory in the Great Patriotic War the growing readers’ attention to this work is explained by the fact that the characters’ dispositions are viewed in the context of centuries-old Russian national culture, which during the Battle of Stalingrad was more important for the Red Army soldiers than ideological calls and slogans.

Key words: V.P. Nekrasov, the long short story "In the trenches of Stalingrad", particularities of frontline life, patriotic traditions of Russian literature, the author-narrator, the Russian culture, the Battle of Stalingrad, love for motherland

CITATION: Perevalova S.V. The long short story "In the trenches of Stalingrad" by V.P. Nekrasov and heroic and patriotic traditions of the Russian classics. *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 32–43. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-32-43

Сегодня повесть «В окопах Сталинграда» В.П. Некрасова, офицера-«окопника», защищавшего наш город от фашистского нашествия, читателям всех поколений хорошо знакома: имя писателя и его творческое наследие занимают достойное место в истории русской литературы. Гражданская позиция художника в 1970-е гг. вошла в противоречие с официально предусмотренным, то есть «облегченным», изображением событий Великой Отечественной войны. Авторское, первоначальное, название повести – «Сталинград» – тоже оказалось «не ко времени»: масштаб изображаемого представлялся «суженным» до карты-двухверстки, с которой, как прежде сам художник, воюет его главный герой – батальонный инженер Керженцев. О том, как профессионален был сам командир саперного батальона В.П. Некрасов, можно судить по информации, размещенной в наши дни на сайте Министерства обороны «Подвиг народа». Здесь есть Приказ по войскам 62-й армии № 97/н от 19 февраля 1943 г. о награждении будущего писателя медалью «За отвагу»: «Полковой инженер старший лейтенант Некрасов в обороне Сталинграда с августа 1942 г. <...> Под его руководством проводилось минирование полей и устройство инженерных сооружений в условиях предельного сближения передне-

го края с противником. <...> Товарищ Некрасов в совершенстве знает свое дело, являясь смелым, мужественным воином. <...> Делая дзоты и блиндажи на Мамаевом кургане, он превратил их в живучие огневые точки» [Электронный банк документов «Подвиг народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». URL: http://podvignaroda.ru/?#id=150132519&tab=nav_DetailManAward].

Архитектор по довоенному образованию, В.П. Некрасов главному герою в «Окопах» доверяет воспоминания о «буднях войны» и их особенностях: «В блиндаже тесно и сыро, пахнет землей. На столе лежат схемы нашей обороны – моя работа. Все утро их делал, торопился с отправкой в штадив. Срок был к двадцати ноль-ноль» [16, с. 20]. Главное, конечно, ежедневное «минирование, разминирование, проходы, обеспечение действий пехоты» [Там же, с. 301]. И в самом Сталинграде, с грустной иронией добавляет Керженцев, «работа несложная»: «Промышленные объекты города на всякий случай подготавливаются к взрыву. Надо составить схему распределения зарядов, подсчитать необходимое количество их, определить способ взрыва...» [Там же, с. 91].

Должно быть, детали фронтового быта тоже раздражали «охранительную» критику советских лет. В произведении Некрасова мало

«победоносного», основной акцент сделан на том, как «был... долго до тоски» (А.Т. Твардовский) путь к победе на Волге тех, для кого война – «не фейерверк, а просто трудная работа» (М. Кульчицкий). Повесть получила название – «В окопах Сталинграда», но она «даже выиграла от этого “понижения”»: открыто заявлялась приверженность автора тому, что недоброжелатели вскоре окрестили “окопной” правдой, но что на самом деле составляло содержание жизни миллионов солдат и офицеров» [26]. А сам Некрасов в литературных «сражениях», как когда-то на Мамаевом кургане, упорно выстраивал и держал «оборону» для всех последовавших за его легендарной повестью «В окопах Сталинграда» (1946) произведений, созданных «мальчиками и девушками – лейтенантами России» (С. Орлов) и «рядовыми тружениками» переднего края, призванными в армию едва ли не со школьной парты. Произведения «лейтенантской» прозы «окопников» рождались не только под влиянием собственного фронтового опыта (лейтенант – это «первый командир солдата, идущий не рядом, а впереди него, и первым отдающий жизнь по собственной же команде» [14]): неотступным и активным было воздействие патриотических традиций отечественной классики, в первую очередь связанных с именами русских боевых офицеров М.Ю. Лермонтова и Л.Н. Толстого.

Отзвуки этих традиций отчетливо слышны и на страницах повести «В окопах Сталинграда». Юрий Керженцев, получивший тяжелое ранение на Мамаевом кургане, рисует образ своего соседа по госпитальной палате – капитана Никодима Петровича. Немолодой человек, достойно

пересиливающий свое личное горе (у него «все немцы уничтожили. И дом, и жену, и двух детей. Один сын только остался – танкист, майор...» [16, с. 410]), привлекает раненых тем, что «самым подробнейшим образом может рассказать ход Бородинского сражения, с указанием всех действующих частей и их командиров». Похоже, все это знает и Керженцев, о чем свидетельствует хотя бы как-то брошенное им вскользь: «Это... у Тарле я вычитал» [Там же, с. 210]. Скорее всего, имеется в виду монографическое исследование Е.В. Тарле «Наполеон» (1939). Показательно, что из всей обширной историографии, связанной с наполеоновскими войнами, герой Некрасова называет именно академика Тарле «с его великой любовью к Лермонтову», которого он охотно цитировал в своих научных трудах и на лекциях. Ученый бережно хранил несколько лермонтовских акварелей, а «среди настольных книг Тарле были переплетенные по специальному заказу тома сочинений поэта» [5], помогавшего ему проследить извилистый путь самоуверенного захватчика от молодости и первых блистательных побед к Бородинскому сражению, а от него – к закату и острову Святой Елены.

С началом Великой Отечественной войны внимание современников к наполеоновским войнам значительно усиливается, ведь и в 1812-м не только французы отправились под знамена завоевателя-неудачника, мечтавшего покорить Россию. Наполеон «бросил в беспощадный омут войны и поляков, и бельгийцев, и голландцев, и саксонцев» [6, с. 18], поэтому справедливо мнение: «Наполеоновские войны были прообразом мировых войн XX века» [10]. А России

в этом всегда выпадала самая сложная миссия – «быть освободительницей народов» [25]. Это наши войска «с боями занимали вражеские столицы, а потом меняли политическую карту Европы, как при Александре Первом» [3]. В повести В.П. Некрасова важное значение приобретает и «региональный компонент» исторической памяти народа: среди тех, кто своей доблестью снискал заслуженное уважение на века, значатся и воинские формирования «тихого Дона». Подразделения донцев под командованием атамана Платова в 1812-м громили врага на Бородинском поле, отстаивали честь русского воинства в сражениях Первой мировой войны, а «донские казачьи части в годы Великой Отечественной составляли треть от всей казачьей конницы» [4, с. 181]. Должно быть, это вспоминается многим персонажам повести Некрасова, под натиском фашистов отступающим раскаленным летом 1942 г. «туда... за Дон» [16, с. 66].

Недаром именно во время ожесточенных боев в излучине Дона, когда наши части вынуждены оставлять Серафимович, Клетскую, Котлубань и другие места, традиционно заселяемые казаками, на страницах повести Некрасова появляется комбат Ширяев. Развернутая портретная характеристика «золотчубого Ширяева», всегда собранного, подтянутого командира, на которого приятно смотреть: «...говорит спокойно, не торопясь. Плечи развернуты. Руки по швам, слегка сжаты в кулаки», – дополняется значимым авторским замечанием: «В полку у нас его называют Кузьма Крючков» [Там же, с. 17]. На этом сравнении боевого командира Красной Армии стоит остановиться подробнее, поскольку в период

советской истории имя этого легендарного человека было вычеркнуто из числа «Ста великих казаков» (А.В. Шишов) в связи с тем, что в Гражданскую войну хорунжий Кузьма Фирсович Крючков воевал и погиб на стороне белых. Но Виктор Некрасов свидетельствует: «поверх барьеров» братоубийственной войны в народной памяти жил образ двадцатичетырехлетнего легендарного казака, первого Георгиевского кавалера Первой мировой войны, вместе со своими малочисленным дозором храбро вступившего в бой с превосходившими силами «германцев» и победившего в этом бою. В 1914 г. «о громком подвиге донского казака и трех его боевых товарищей узнала из газетных и журнальных страниц вся действующая русская армия, вся Россия» [27, с. 207]. Заслуженная слава, принесшая всенародную известность служащему 3-го Донского казачьего полка, «подсвечивает» в «Окопах Сталинграда» образ комбата Ширяева, в канун генерального наступления вступившего в должность начштаба и умело командовавшего своим соединением так, чтобы фрицам «дрозда давать» и своих «людей сберечь», чтобы они могли воевать [16, с. 207] так, как всегда воюет армия России, вызывая веру в силу оружия и воинской доблести.

В повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» это осознает и мирное население (Георгий Акимович, инженер-электрик ТЭЦ, не дает забыть ни себе, ни окружающим: «Перед Наполеоном мы тоже отступали до самой Москвы» [Там же, с. 121]), и военные. Юрий Керженцев нередко сопоставляет современные ему события с «грозою двенадцатого года». В ходе летнего мучительного отступления

наших войск под натиском фашистов, оказавшихся в «самой глубине России» и «прущих лавиной на Дон» (они «к сентябрю хотели все кончить»), молодой командир вспоминает о ранней осени Отечественной войны, о Бородинском сражении, убеждая себя и своих бойцов в том, что «отступление – еще не поражение» [16, с. 68]. Выстрадавший опыт доблестного воинства Кутузова неизменно поддерживает боевой дух командира, у которого только «на воротнике два кубика да на боку пистолет», и его измученных бойцов, идущих на восток, через голую степь к Сталинграду, к боям за город.

Тяжелое ранение и госпиталь ненадолго прерывают фронтową дорогу Керженцева, который в госпитальной палате присоединяется к раненым, слушающим Никодима Петровича. А тот готов прочитать «целую лекцию об орденах», о том, что «полный георгиевский кавалер – четыре креста, четыре медали», и о том, что единственный русский из «кавалеров английского ордена Бани был Барклай де Толли» [Там же, с. 408]. Может, с гордостью отметив про себя, что его медаль «За отвагу» среди бойцов «считалась вроде солдатского Георгия» [17, с. 498] (Некрасов напишет об этом в рассказе «Как я стал шевалье», созданном позднее, в эмигрантский период творчества), главный герой повести «В окопах Сталинграда» обратит свой взгляд в далекое прошлое русских ратников. В госпитальной палате раненые бойцы еще не могли знать, а автору повести, созданной в 1946 г., уже было известно, что по окончании Второй мировой войны рядом с именем генерала-фельдмаршала князя Барклая де Толли, в 1814 г. вошедшего с рус-

скими войсками в Париж и получившего британский рыцарский орден Бани, встали имена героев Сталинградской битвы – Г.К. Жукова [8] и К.К. Рокоссовского [21].

По-видимому, писателю-«сталинградцу» важно было задержать внимание читателей на имени Барклая де Толли и потому, что в нем угадывается переключка дорогих сердцу каждого имен – Пушкина и Лермонтова. В X главе «Евгения Онегина» встречается:

Гроза двенадцатого года
Настала – кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский Бог?
[20, с. 176]

Имя Барклая де Толли не могло не отложиться в художественной памяти В.П. Некрасова: голос Пушкина сливается с голосами героев лермонтовского стихотворения «Бородино», которые тоже «долго молча отступали», но «клятву верности сдержали» [13, с. 267]. Поскольку в общественном сознании с давних пор «увязывается победа в войне 1812 года над Наполеоном с русской военно-православной традицией и архитектурными памятниками» [23, с. 7], а Некрасов как профессиональный архитектор (в 1936 г. он закончил архитектурный факультет Киевского строительного института) постоянно обращает внимание на расположение улиц, строительные сооружения, скульптурные ансамбли (в довоенном Киеве отмечает «надстроенное здание банка с не то готическими, не то романскими башенками по углам», «стройный силуэт Андреевской церкви», в Сталинграде проходит «мимо памятника Хользунову, Герою Советского Союза» и, рассматривая «барельефы

на пьедестале», неожиданно для себя проговорит: «Парфенон... Дорический, ионический, коринфский стили... Нет, не забыл еще» [16, с. 210]), можно предположить, что он «не забыл еще» и о Бородинском музее. Тем более, что в повести есть такой эпизод: «Начинаем обживать в своей щели. Проводим электричество, готовим еду на плитке... Седых привлекает откуда-то... “Ниву” за двенадцатый год» [Там же, с. 117]. Популярный в дореволюционной России иллюстрированный журнал «Нива» в 1912 г. публиковал массу материалов, связанных со столетним юбилеем Бородинской битвы, а номера 35 и 37 в рубрике «Памятники Отечественной войне» размещали фотографии самих памятников. Среди них – воздвигнутый в 1912 г. на Бородинском поле памятник Лейб-гвардии егерскому полку и матросам Гвардейского экипажа, который в дни битвы входил в состав инженерных войск, обеспечивающих стойкость русских. Среди особенно отличившихся – Михаил Николаевич Лермонтов (1792–1866), родственник великого поэта, «во время войны 1812 воевавший в армии Барклая де Толли» [2, с. 36]. М.Н. Лермонтов, герой Бородинского и Смоленского сражений, позднее снискавший славу в Крымской войне, ушел в отставку адмиралом. «Мичман Лермонтов» – единственное из имен офицеров Гвардейского экипажа, которое увековечено на этом памятнике. Над входом в часовню – бронзовый орел с распростертыми крыльями, символ победы. Напротив – белые мраморные доски со строками из лермонтовского стихотворения «Бородино»: «Не будь на то Господня воля – не отдали б Москвы» и «Умереть мы обеща-

ли, и клятву верности сдержали мы в Бородинский бой».

Клятву «до конца стоять» сдержали в дни обороны волжской твердыни и сталинградцы. Трудно сказать, знал ли В.П. Некрасов, в военные годы с тревогой наблюдая за воздушными боями в сталинградском небе, что фамилия Лермонтов навсегда вошла в списки тех, кто вместе с ним воевал за Сталинград, но он сам и персонажи его произведений впитали в себя героику доблестных предков, в 1812-м беззаветно бившихся за Отечество. На волжских берегах продолжил традиции образцового служения Родине подполковник Петр Николаевич Лермонтов, праправнук великого поэта. В 1941-м он прошел через кровопролитные бои на Бородинском поле, потом солдатская судьба привела его на Сталинградский фронт. Здесь в тяжелейших условиях выполнения боевых задач П.Н. Лермонтов был начальником штаба 127-го истребительного полка 282-й авиадивизии. Маршал А.И. Ерёменко, командующий Сталинградским фронтом, вспоминал, что с августа до ноября 1942-го «ни на один день не прекращалась интенсивная бомбежка Сталинграда... налеты противника производились группами от 15 до 280 самолетов одновременно» [7, с. 268]. Мемуары командующего Сталинградским фронтом подтверждают рассказанное Некрасовым в повести «В окопах Сталинграда» о том, как ранним утром над траншеями «цепочкой плывут в золотистом осеннем небе» фашистские бомбардировщики, каждый «тащит у себя под брюхом от одиннадцати до восемнадцати» бомб, но «сбросят они их не все сразу, сделают еще два или три захода, психологически распределяя дозы»,

и при «последнем заходе особенно устрашающе загудят сирены, а бомбы сбросит только один, а может, даже и не сбросит, а только кулаком помажет» [16, с. 164]. Переломить такую сложную ситуацию в сталинградском небе, добиться нашего превосходства в воздухе смогли сильные духом советские летчики, в том числе и те, кто служил в «поэтическом» полку П.Н. Лермонтова. Позднее сам Пётр Николаевич вспоминал, как в минуты затишья читал он красноармейцам стихотворение «Бородино». Стоит отметить, что летчики, служившие под его командованием, боевыми позывными брали имена лермонтовских героев: «Мцыри», «Демон» [8].

Не исключено, что под Сталинградом ассоциативная память военного инженера и будущего писателя В.П. Некрасова подсказывала ему то, как в 1812-м действовали саперные войска русских, именовавшиеся «пионерными»: «они в невероятно короткие сроки провели инженерную подготовку Бородинского сражения. Сохранились термины: флешы, люнет, редут, – только вот “пионерные войска” теперь не говорят» [6, с. 17], – отмечает Е.А. Долматовский, талантливый поэт-фронтовик, военным корреспондентом прошедший через Сталинградский фронт к самому рейхстагу. Эти уходящие в историю названия вспоминаются и Юрию Керженцеву в «Окопах Сталинграда»: «четвертый бастион... редуты, люнеты, апроши» [16, с. 192].

«Четвертый бастион», конечно, возвращает читательское внимание к Крымской войне, непосредственным участником которой был молодой подпоручик артиллерии Л.Н. Толстой, отстаивавший этот легендарный бастион в дни осады Севастополя.

Ни в мирное время, ни на войне Виктор Некрасов не забывал о личности и творческой судьбе Толстого. В письмах с фронта он рассказывал домашним: «Читаю “Войну и мир” – перечитывал в 39 году... сейчас читаю с не меньшим, если не с большим удовольствием» [19, с. 19]. Известно также, что «Севастопольские рассказы» Толстого были особенно любимы Некрасовым в юности [18]. Вот и главному герою его повести «В окопах Сталинграда» на Мамаевом кургане вспоминаются защитники Малахова кургана и Крымская война. «По сути, это была мировая война. Но если в официально именуемых первой и второй мировых войнах враждующие стороны делились на два лагеря, причем силы сторон были как-то уравновешены, то здесь почти весь мир объединился против одной России» [22, с. 152].

В те дни осады героического Севастополя была суровым военно-техническим экзаменом для русской армии. «Инженерные проблемы заслонили все. Два великих адмирала – Корнилов и Нахимов – остаются в народной памяти прежде всего как “фортификаторы”, они гибнут не в атаке, а на “позициях» [1, с. 167], где был поставлен «предел» очередной широкомасштабной агрессии против России. Опыт инженерно-полевого искусства русской армии, бившейся в Крымскую войну за осажденный Севастополь, был учтен оборонявшимися Сталинград. В повести Некрасова это подтверждает образ дивизионного инженера капитана Устинова, у которого «на столе в землянке груды книг», в том числе – «Фортификации» адмирала Ф.Ф. Ушакова, прославленного русского адмирала и строителя Севастополя. Устинов напоминает

подчиненным: «Восемьдесят семь лет назад потому и стоял Севастополь, что собратья наши – саперы – и тот же Тотлебен сумели создать почти неприступный пояс инженерных сооружений и препятствий» [16, с. 270]. Действительно, «в ноябре 1856 года французы, рвавшие к 4-му бастиону, были остановлены в 130 метрах от укрепления заградительным огнем русской артиллерии... За короткий срок русские инженеры и саперы во главе с Тотлебенем», возглавлявшим инженерную службу Севастопольского гарнизона русских войск, «разработали план ведения контрминированных работ перед 4-м бастионом» [15, с. 74]. Спустя десятилетия сапер Керженцев с законной гордостью подведет победные итоги своей фронтальной работы: задержала фашистов – «подумать только – полоска в двести метров шириной! Каких-нибудь несчастных двести метров! Всю Белоруссию пройти, Украину, Донбасс, калмыцкие степи и не дойти двести метров...» [16, с. 356]. Для победы на Волге, по словам командующего Сталинградским фронтом маршала Ерёменко, «огромнейшую работу проделали инженерные войска. Они неутомимо трудились, наводя под ураганным огнем переправы, приспособлявая всевозможные здания к обороне, устраивая заграждения и препятствия разного рода, сооружая ложные позиции» [7, с. 273].

Выполнению одной из инженерных задач посвящена у Некрасова «Чертова семерка» – так писатель назвал главы, которые «запоздали» к первой публикации повести «В окопах Сталинграда» и впервые были напечатаны в начале 1970-х гг. Здесь речь идет о трагической случайности: на помощь нашей пехоте, в лютые

холода сражающейся на Мамаевом кургане за водонапорные баки (это «ключ к городу» [16, с. 363]), спешат шесть танков, с трудом переправленных через Волгу именно под «ураганным огнем противника» (А.И. Ерёменко), «шесть танков – все, что есть сейчас на этом берегу» [Там же, с. 364]. Вот тут и приходит на помощь опыт севастопольских инженеров периода Крымской войны: «Подкопаться!» [Там же, с. 370]. Совсем не случайно здесь звучит: «Совсем как в Севастополе. Заложим толу килограмм сто – и как ахнем!» [Там же, с. 372]. Так когда-то «ахнули», выиграв у неприятелей подземно-минную войну, герои обороны Севастополя: поздней осенью 1856-го «саперы и выделенные им в помощь пехотинцы пробрили в скале ров... 22 колодца, вывели из них 22 галереи, длиной до 30 метров, навстречу неприятелю, заложили 12 пудов пороха», мощный взрыв прогремел 22 января, в результате чего «все последующие семь месяцев... враг не смог приблизиться под землей к 4-му бастиону» [15, с. 75].

В условиях обороны Сталинграда особенно важны были ободряющие уроки Крымской войны: после многомесячных сражений за осажденный Севастополь вынужденно оставив южную сторону города, русские вскоре выиграли «все сражения с турками, дошли до Карса и заставили эту ключевую крепость капитулировать, открывая себе дорогу на Боспор» [12]. Сталинград тоже стал поворотным этапом на пути нашей Родины к Берлину. В повести «В окопах Сталинграда» Некрасов творчески ассимилирует опыт «Севастопольских рассказов» двадцатисемилетнего подпоручика Толстого, сумевшего

показать не только «внешнюю», но и «внутреннюю» сторону войны. Речь идет о «диалектике души», высвечивающей в персонажах рассказов (как позднее в героях повести «В окопах Сталинграда») рождение «чувства, редко проявляющегося, стыдливого в русском, но лежащего в глубине души каждого, – любовь к родине» [24, с. 19].

Преодолевая страх, ранения, гибель товарищей, «севастопольцы» были убеждены «в невозможности... не только взять Севастополь, но поколебать где бы то ни было силу русского народа» [Там же, с. 19], – отмечал Лев Толстой в «Севастополе в декабре месяце». Ветеран Великой Отечественной войны, русский философ, мыслитель и писатель Александр Зиновьев, «третьей волной» русской

эмиграции на долгие годы отдаленный от Родины, без всякого «подыгрывания» государственной системе советского образца утверждал: «Уверенность нашего народа в том, что Сталинград не сдадим, была настолько сильной, что она стала одним из важнейших – если не важнейшим фактором его обороны» [11]. Это подтверждает и В.П. Некрасов, один из персонажей повести которого «В окопах Сталинграда» говорит от имени всего воюющего народа: «Мы будем воевать до последнего солдата. Русские всегда так воюют» [16, с. 123]. В дни Сталинградской битвы, как доказывает в своей повести писатель, нашей армии помогли «так воевать» и побеждать героико-патриотические традиции многовековой русской культуры.

Библиографический список

1. Аннинский Л. Плеск знамен // Родина. 1995. № 3–4. С. 167–168.
2. Аргасцева С.А. Сталинградский дневник подполковника Лермонтова // «Люблю Отчизну я...»: Материалы Десятых Лермонтовских чтений. 10–11 октября 2010 г. Ярославль, 2011. С. 35–37.
3. Быков М. Дубина и пушки // Литературная газета. 2012. 29 февраля – 6 марта.
4. Герасимова И.Ф. Художественно-философское осмысление Первой мировой войны в русской поэзии 1914–1918 гг. в историко-культурном контексте эпохи. Рязань, 2013.
5. Гуткина И.Г. Вспоминая Е.В. Тарле... // Из литературного наследия академика Е.В. Тарле. М., 1981. URL: <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000187/st058.shtml/> (дата обращения: 12.11.2019).
6. Долматовский Е. Международный вагон // Новый мир. 1986. № 5. С. 6–30.
7. Еременко А.И. Сталинград. Записки командующего фронтом. М., 1961.
8. Жихов А. Лермонтовский ангел продолжает свой полет // Белгородская правда. 2015. 6 октября.
9. Жуков Георгий Константинович. Герои страны. URL: http://www.warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero_id=1612 (дата обращения: 12.11.2019).
10. Замостьянов А. Русским знакома к славе дорога! // Литературная газета. 2012. 20 февраля – 6 марта.
11. Зиновьев А. Война будничная // Литературная газета. 2005. 6–12 мая.
12. Казарин В. «Россия сосредоточивается!» // Литературная газета. 2006. 6–12 сентября.
13. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1969.
14. Лиханов А. Солдат незримого полка // Литературная газета. 2014. 22–28 октября.
15. Ляшук П. «Обер-крот». Штабс-капитан Мельников – подземный страж 4-го бастиона // Родина. 1995. № 3–4. С. 74–75.
16. Некрасов В.П. В окопах Сталинграда. СПб.; М., 2018.

17. Некрасов В.П. В окопах Сталинграда. Л., 1991.
18. Некрасов В.П. Трагедия моего поколения. «В окопах Сталинграда»: до и после // Литературная газета, 19 сентября 1990 г.
19. Некрасов В.П. Фронтовые письма // Огонек. 1989. № 8. С. 18–19.
20. Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. М., 1975.
21. Рокоссовский Константин Константинович. Герои страны. URL: http://www.warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero_id=357 (дата обращения: 12.11.2019).
22. Семанов С. Экзамен по практической истории // Родина. 1995. № 3–4. С. 149–152.
23. Сироткин В.Г. Наполеон и Россия. М., 2000.
24. Толстой Л.Н. Севастопольские рассказы. М., 2002.
25. Трубецкой Е.Н. Смысл войны // Литературная газета. 2014. 3–9 сентября.
26. Турков А. «И это все в меня запало...». Заметки о военной литературе // Литературная газета. 1995. 9 мая.
27. Шишов А.В. 100 великих казаков. М., 2007.

References

1. Anninsky L. Splash of flags. *Rodina*. 1995. No. 3–4. Pp. 167–168. (In Russ.)
2. Argasceva S.A. Stalingrad diary of Lieutenant Colonel Lermontov. «Lublu Otchiznu ya...»: *Materialy Desyatyh Lermontovskih chteniy. 10–11 oktyabrya 2010*. Yaroslavl, 2011. Pp. 35–37. (In Russ.)
3. Bykov M. Cudgel and cannons. *Literaturnaja gazeta*. 2012. 29 February – 6 March. (In Russ.)
4. Gerasimova I.F. Hudozestvennophilosophskoje osmyslenije Pervoj mirovoj vojny vrussskoj poeziji 1914–1918 gg. v istoriko-kulturnom kontexte epohi [Artistic and philosophical comprehension of the First World War in Russian poetry of 1914–1918 years in the historical and cultural context of the era]. Ryazan, 2013. (In Russ.)
5. Gutkina I.G. Remembering E.V. Tarle... *Iz literaturnogo nasledija akademika E.V. Tarle*. Moscow, 1981. URL: <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000187/st058.shtml/> (In Russ.)
6. Dolmatovskij E. International wagon. *Nonyj mir*. 1986. No. 5. Pp. 6–30. (In Russ.)
7. Eremenko A.I. Stalingrad. Zapiski komandujushego frontom [Stalingrad. Notes of the front's commander]. Moscow, 1961. (In Russ.)
8. Zhihov A. Lermontov's angel continues its flight. *Belgorodskaja pravda*. 2015. 6 Oktober.
9. Zhukov Georgy Konstantinovich. Heroes of the nation. URL: http://www.warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero_id=1612 (In Russ.)
10. Zamostjanov A. Russians knows the road to glory! *Literaturnaja gazeta*. 2012. 20 February – 6 March. (In Russ.)
11. Zinovjev A. Everyday war. *Literaturnaja gazeta*. 2005. 6–12 May. (In Russ.)
12. Kazarin V. “Russia is focusing!”. *Literaturnaja gazeta*. 2006. 6 September. (In Russ.)
13. Lermontov M. Sobranije sochinenij: V 4 t. [Works in 4 vols]. Vol. 1. Moscow, 1969. (In Russ.)
14. Lihanov A. Invisible regiment's soldier. *Literaturnaja gazeta*. 2014. 22–28 Oktober. (In Russ.)
15. Ljashuk P. «Ober-krot». Shtabs-kapitan Melnikov – podzemnyj strazh 4-ogo bastiona [“Ober-krot”. Staff captain Melnikov – underground guard of the 4th bastion]. *Rodina*. 1995. No. 3–4. Pp. 74–75. (In Russ.)
16. Nekrasov V.P. V okopah Stalingrada [In the trenches of Stalingrad]. St. Petersburg, 2018. (In Russ.)
17. Nekrasov V.P. V okopah Stalingrada [In the trenches of Stalingrad]. Leningrad, 1991. (In Russ.)
18. Nekrasov V.P. The tragedy of my generation. “In the trenches of Stalingrad”: before and after. *Literaturnaja gazeta*. 1990. 19 September. (In Russ.)
19. Nekrasov V.P. Front-line letters. *Ogonjok*. 1989. No. 8. Pp. 18–19. (In Russ.)
20. Pushkin A.S. Sobranije sochinenij: V 10 t. [Works in 10 vols]. Vol. 4. Moscow, 1975. (In Russ.)

21. Rokossovsky Konstantin Konstantinovich. Heroes of the nation. URL: http://www.warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero_id=1612 (In Russ.)
22. Semanov S. Practical history exam. *Rodina*. 1995. No. 3–4. Pp. 149–152. (In Russ.)
23. Sirotkin V.G. Napoleon i Rossija [Napoleon and Russia]. Moscow, 2000. (In Russ.)
24. Tolstoj L.N. Sevastopolskije rasskazy [Sevastopol Sketches]. Moscow, 2002. (In Russ.)
25. Trubeckoj E.N. The meaning of war. *Literaturnaja gazeta*. 2014. 3–9 September.
26. Turkov A. “And it all sunk into me...”. Notes on military literature. *Literaturnaja gazeta*. 1995. 9 May. (In Russ.)
27. Shishov A.V. 100 velikih kazakov [100 great cossacks]. Moscow, 2007. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 10.03.2020, принята к публикации 30.04.2020
The article was received on 10.03.2020, accepted for publication 30.04.2020

Сведения об авторе / About the author

Перевалова Светлана Валентиновна – доктор филологических наук; профессор кафедры литературы и методики ее преподавания филологического факультета, Волгоградский государственный социально-педагогический университет

Svetlana V. Perevalova – ScD in Philology (Literature); Professor at the Department of Literature and Methods of Teaching it, Faculty of Philology, Volgogradskiy State Social-pedagogical University

E-mail: cavaler@yandex.ru

Л.Ф. Алексеева

Московский государственный областной университет,
141014 г. Мытищи, Московская область, Российская Федерация

Память о любви и смерти в повести Н.В. Болкунова «Дорога домой»

Аннотация. Цель статьи – привлечь внимание к поэтике художественного времени и пространства в повести о Великой Отечественной войне, написанной в XXI в. Автор «Дороги домой» Николай Васильевич Болкунов (1948–2010) сам войны не видел, но глубоко осмыслил ее суть, сделал акцент на нравственном противостоянии защитников русской земли и разрушающих ее немецко-фашистских захватчиков, уверенных, что им удастся разорвать связи между поколениями, превратить покоренное население в потребителей материальных благ, родства не помнящих. Герменевтический подход к тексту (выявление духовной составляющей) ведет к выделению особо значимой для автора проблемы преемственности, взаимоотношений между поколениями и менталитетами, анализу характеров, авантюрно-приключенческих и занимательных элементов, любовной «линии», трогательных и трагических ситуаций, пейзажных зарисовок, бытовых и натуралистических деталей. Последовательно выявляется переключка военных и послевоенных обстоятельств, определяющих создание широкой исторической картины, цельность которой придает максимальная приближенность автора к психологии лейтенанта Минаева, спустя несколько десятилетий ставшего стариком Михалычем. Пронзительно трагический сюжет целомудренной любви освещает память, всю жизнь главного героя, определяет его внутреннюю установку на укрепление добра, стойкость в защите человеческого достоинства. Эпизоды произведения рисуют образ врага-разрушителя, лишившего многих наших соотечественников крова, светлой юности, любви, здоровья, самой возможности жить. Анализ художественного текста сочетается с привлечением биографических, литературоведческих материалов. Сделан вывод о том, что повесть имеет несомненный педагогический потенциал и может быть рекомендована для чтения и изучения учащимися старших классов, студентами высшей школы и средних специальных учебных заведений.

Ключевые слова: повесть Н.В. Болкунова «Дорога домой», трагический сюжет произведения, герменевтический подход к изучению художественных текстов, проблема разрыва преемственности, словесный пейзаж, историческая и психологическая достоверность в повествовании XXI века

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Алексеева Л.Ф. Память о любви и смерти в повести Н.В. Болкунова «Дорога домой» // Литература в школе. 2020. № 3. С. 44–52. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-44-52

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-44-52

L.F. Alekseeva

Moscow Region State University,
Mytishi, Moscow Region, 141014, Russian Federation

Memory of love and death in N.V. Bolkunov's novel "The road home"

Abstract. The purpose of the article is to draw attention to the poetics of the artistic time and space in the story of the Great Patriotic War, written in the XXIst century. The author of "The Road Home" Nikolaj Bolkunov (1948–2010) did not see the war himself, but deeply understood its essence, emphasized the moral confrontation of the defenders of the Russian land and Nazi-fascist invaders destroying it, confident that they will succeed to break the ties between generations, to turn the subdued population into consumers of material goods, into those who are oblivious to their kin. Hermeneutical approach to the text (identification of the spiritual component) leads to identifying an issue, particularly significant for the author, the issue of succession, relationships between generations and mentalities, analysis of characters, adventurous and entertaining elements, love plotline, touching and tragic situations, landscape sketches, everyday and naturalistic details. Consistently revealed the roll call of military and post-war circumstances, determining the creation of a broad historical picture, the integrity of which is obtained due to the author's closest proximity to lieutenant Minaev's psychology, who became a few decades later an old man, Mikhalych. The piercingly tragic plot of chaste love illuminates the memory, the whole life of the main character, determines his inner setting to strengthen good, resilience in the protection of human dignity. Many episodes of the work paint the image of the enemy-destroyer, who deprived many people of our fatherland of shelter, bright youth, love, health, the very opportunity to live. The analysis of the text is combined with the involvement of biographical, literary materials. It is concluded that the story has an undoubted pedagogical potential and can be recommended for reading and studying by high school students, students of higher and further education institutions.

Key words: N.V. Bolkunov's long short story "The road home", the tragic subject of the work, hermeneutical approach to the study of fiction, the issue of a succession gap, a verbal landscape, historical and psychological authenticity in the narrative of the 21st century

CITATION: Alekseeva L.F. Memory of love and death in N.V. Bolkunov's novel "The road home". *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 44–52. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-44-52

Современный литературный процесс все более активно попадает в поле зрения литературоведов. Разнообразное воплощение времени и вечности, преемственности поколений, аналитический подход к вопросам мировоззрения и духовного поиска человека – все это находит отражение, например, в работах таких исследователей, как священник Илья Ничипоров [8], Л.Е. Герасимова [2], И.С. Леонов, В.А. Корепанова [5; 6], С.В. Крылова [4].

Повесть «Дорога домой» Николая Васильевича Болкунова посвящена памяти его отца Василия Фроловича. В мае 1945 г., совсем еще молодой, но раненый и контуженный воин вернулся с фронта, когда будущего писателя еще не было на свете (он родился в 1948 г.). В маленькой заметке «Я – сын солдата» (2010) Болкунов записал: «На фронт уходили наши отцы стайками, год от года все более кучеватыми. Возвращались – поодиночке. К концу мая вернулся и мой. Победителем. С ранением в голову, грудь и живот, с контузией и медалью "За отвагу". А победителю-то было тогда восемнадцать» [1, с. 11]. Уходил же Василий на фронт в 1944 г. семнадцатилетним. Тема преемственности заявлена уже короткой строчкой о памяти, неразрывной связи отца и сына. В художественном «чересполосном» повествовании эта проблема

составляет организующий стержень сюжета. Однако это отнюдь не означает, что лицо, кому посвящается произведение, является прототипом главного героя, а тем более – с ним полностью совпадает.

Было бы неверно отнести «Дорогу домой» к разряду семейно-биографических произведений. Многие разводит достоверно существовавшего и воевавшего на фронтах Великой Отечественной войны Василия Фроловича Болкунова и героя повести лейтенанта Минаева. Да и время действия смещено: в художественном повествовании речь идет не о последнем годе войны, а о феврале 1942 г., когда страна переживала трагическую полосу предельного страдания и невыносимой тревоги: еще едва отогнали немцев от Москвы (не очень далеко), и фашисты надеялись на реванш, еще в кольце блокады голодающий Ленинград, нескоро придет пора Сталинградской и Курской битв, а уж тем более – перемещение военных действий за границы Советского Союза.

В перемежающихся главках, где повествование обретает поочередно то «современный», то ретроспективный ракурс, как будто бы два различных героя: молодой командир взвода лыжников-десантников лейтенант Минаев и – пожилой человек Михайлыч, включенный в действительность

последней трети XX в., имеющий весьма взрослого сына, сноху, внучку и правнука Серёжу. Друг с другом эти два разновозрастных персонажа идентифицируются в восприятии читателя далеко не сразу.

Бывший во время войны лейтенантом Минаевым старик Михалыч живет постоянно как будто в двух, даже в нескольких временных измерениях. Для совмещения параллельных сюжетных линий и отрезков требуется некоторое читательское усилие. Увлекаясь повествованием о приключениях десантников, не очень охотно погружаешься в рассказ о будничных семейных днях сельского дома, а потом – о стариках в интернате для одиноких людей, от которых, как правило, отказались родственники. Среди постояльцев этого заведения значительное количество бывших фронтовиков. Судя по тому, что ветеранов войны еще немало, действие происходит в 1970–1990-е гг. (все же не раньше, так как бывший воин успел стать прадедушкой).

События и переживания персонажей переданы с безусловной исторической и психологической достоверностью. Сложившийся текст говорит о знании автором многочисленных произведений о войне, бывших популярными на протяжении всей послевоенной истории XX в., внимательном вслушивании в воспоминания фронтовиков, не публиковавших своих мемуаров, пристальном изучении опубликованных писем и документов непосредственных свидетелей и участников событий. Некоторые материалы, весьма яркие, были помещены и на страницах журнала «Волга – XXI век», которым руководил в качестве главного редактора Н.В. Болкунов [9, с. 13–26]. Вероят-

но, не последнее место занимали при создании «Дороги домой» рассказы и записи отца и других защитников Родины о том, как они воевали, что наблюдали и чувствовали, как глубоко страдали от пережитого в годы юности.

В центре сюжета о прошлом – рейд десантников-лыжников в немецкий тыл на сто километров вглубь от линии фронта с целью овладеть железнодорожной станцией Лучково. Десантный поход мотивирован стратегической задачей отвлечения вражеских сил на себя, чтобы не так оголтело рвались фашистские захватчики к Москве и Ленинграду. Нужно было выбить из пристанционного поселка немецкий гарнизон, отвлечь на себя часть вражеских соединений, которые могли помешать разрыву Ленинградской блокады и готовились вновь двинуться на Москву. Подробно, с детальным воспроизведением ощущений десантников, скользящих в ночной тьме по снегу, описывает автор, как ребята, самому старшему из которых было 25 лет, прокладывали ночами лыжню по открытой местности, а днями скрывались в перелесках и низинах, среди кустарников, опасаясь каждую минуту наткнуться на врага. В повествовании присутствуют элементы приключенческих произведений, что может увлечь читателей-подростков и юношей, школьников средних и старших классов, студентов.

Уже в первую походную ночь пулеметная очередь в полукилометре от взвода Минаева заставила его встревожиться. Волнение лейтенанта усиливалось от воспоминания, что там, на левом фланге, шла с десанниками переводчица Вера, единственная девушка во всей роте, с которой

Минаев едва познакомился. В завязке любовного сюжета, на первый взгляд заслоненного собственно описанием военного похода и сражений, играет роль владение молодого лейтенанта немецким языком. До войны Минаев некоторое время работал в изыскательной геологической партии, начальником которой был поволжский немец. Руководитель говорил на своем родном языке, и люди, работавшие под его началом, непреднамеренно усваивали разговорный немецкий язык: «Крупных месторождений они не открыли, зато половина геологов “шпрехала” без словаря» [1, с. 164]. Лейтенант пообещал неопытной переводчице помочь, ежели такая нужда возникнет, справиться с задачами. Вера окончила только первый курс иняза в пединституте, языком владела слабо, а «некогда любимое занятие, которому она хотела посвятить жизнь, стало для нее ненавистным» [Там же, с. 164]. Тем не менее, девушка надеялась на светлую перспективу. Автор подчеркнул доброжелательное внимание лейтенанта, заметившего такую психологическую тонкость: «Даже говоря о своем первом, может быть, серьезном разочаровании, она не смогла спрятать улыбку. Молодость верила в поправимость ошибки» [Там же, с. 165].

Однако оптимистические впечатления все больше заслоняются трагическими. После первого ночного перехода десантники встретили обозначенную на довоенной карте, но уничтоженную немцами деревню: «От полуразрушенных, припорошенных снегом печей веяло холодом разоренного жилья. – Как кресты на могилах... – обронил кто-то» [Там же, с. 165]. Здесь встретили они лишившуюся хозяев голодную

собаку, которая продолжала охранять место бывшего жилья.

Ставший прадедушкой и лишенный общения с правнуком инвалид, бывший лейтенант Минаев, вспоминает о том походе, оказавшись среди столь же одиноких, как он, стариков. Потерявший ногу во время войны Михалыч попал в интернат по направлению собеса, но сын и сноха не возразили. Их интересовала в этой ситуации только собственная репутация в глазах окружающих.

В сюжет о мирном времени включается банальная история непрочно-го брака внучки Аси, которая развелась с мужем и уехала устраиваться на работу в город. Прадед горячо привязался к правнуку Сереже, оставшемуся без родителей. Старик прививал ребенку мужские качества, но это обернулось для одноногого инвалида изгнанием из дома: по его недогляду Сережа промочил ноги и тяжело заболел, потом разбил коленку, когда они вместе запускали змея. Впрочем, изгнания как такового не было, но старик не стерпел обидных речей снохи, а потом безвольного согласия сына. Разрыв между временами и поколениями все более усугубляется. Интернат замыкает фронтовиков в пространство, отгороженное от «новой» действительности. Современность становится для него все более отстраненной. Иногда он выходил к киоску, просил показать какой-нибудь журнал, но «все это было настолько чужим, что никак не пересекалось с его жизнью» [Там же, с. 168]. Прошлое в отсутствии впечатлений теперешнего дня оживает в душе одинокого человека как кадры киноленты.

Сюжет отодвинувшейся далеко в прошлое истории с явственным оживлением все более драматично

определяет содержание жизни фронтовика, погружает его в атмосферу военных дней. Передвижение десантного отряда с каждой ночью становилось для некоторых бойцов настолько непосильным, что вело к утратам еще до встреч с врагом. Зимний десант сопровождался простудами, потрясениями от увиденных злодеяний врага, разрушений. По-прежнему тревожит Михалыча смерть ослабевшего бойца, узкоплечего восемнадцатилетнего мальчишки: «Простуженный, он задыхался от приступов кашля и все чаще отставал» [1, с. 169]. Отправить его в санроту не удалось, так как на шестые сутки похода ночью парнишка сошел с лыжни, а утром посланные на розыски нашли его мертвым. Вдобавок самолеты противника «...изматывали непрерывными бомбежками. Спасал лес... Выручали лыжи, с которыми они не расставались даже во время короткого сна» [Там же, с. 168–169]. Погружение современного читателя в реальное прошлое здесь дает возможность получить опыт воспитания на примерах мужества и сострадания.

К холоду, невозможности выспаться добавился голод, слабость от отсутствия питания. Ели конину убитой и вмерзшей в снег лошади, липовое лыко, находили немного шиповника для чая, вскипяченного из растаявшего снега. Все сцены выписаны с четким вниманием к деталям, включением диалогов, лаконичных пейзажных зарисовок, среди которых и панорамные изображения видов, и динамичные описания того, что мелькает перед глазами идущего на лыжах или ползущего по снегу бойца. Крупными штрихами в эпизодических сценах выписаны характеры: находчивого и сообразительного двухметрового

Павла Глущенко, рядового двадцатипятилетнего Карпова, самого старшего в отряде; сухопарого, с рябым лицом Асташкина, простуженного, постоянно кашляющего комбата, расторопного ординарца Петрова. Одним из концептуально значимых звеньев повествования является эпизод, воспроизводящий то, как инициативный Глущенко организовал нападение на вражеских связистов. Когда после небольшого боя четверо немцев, офицер и трое рядовых, оказались убитыми, десантники изучили их документы и письма немцев, которые надеялись, как выяснилось при чтении, посетить летом завоеванную Москву.

Особое место в композиции повести занимает письмо офицера, который выразил свои мечтания в послании своей жене в Лейпциг. В частном письме он по существу «свободно» излагает программу Гитлера, Геринга и других фашистских идеологов. «Довольно сентиментальностей, недостойных солдата третьего рейха, – переводила Вера. – Еще немного – и наш народ станет властелином Европы. Преданные солдаты фюрера получают в награду русские земли, и, возможно, я подарю тебе тихое поместье близ Москвы, где будем жить во дворце, построенном... русскими» [Там же, с. 177]. Вера опасается, что не справится с переводом, волнуется, и Минаев помогает ей переводить: «Нам необходимо жизненное пространство сделать немецким по населению и по духу. Необходимо разложить русских как нацию» [Там же, с. 176]. Немец обещал супруге, что в их доме будет слуга Иван, мастер готовить русский борщ и сибирские пельмени. А для того, чтоб он не начинил пельмени

ядом, они дадут Ивану «эликсир Фергессенхайт», лекарство забвения. В письме спроектирована перспектива унижительного рабства: «мы <...> сделаем так, чтоб Иван расценивал себя как биологическую особь <...>. Каждый – сам по себе. Биологические особи будут заняты тем, чтобы оберегать свое животное благополучие» [1, с. 178–179]. Читателю открывается тревожащая автора мысль о разрыве преемственности как основы уничтожения менталитета покоренного народа. Здесь она сформулирована как одна из далеко идущих целей военного противника. Повествование о событиях, которые происходят в России спустя несколько десятилетий, во многом обнажает то, как процесс этот стремительно реализуется, вопреки военной Победе.

В потоке повествования лишь угадываются очертания любовной истории. Минаев, прощаясь с Верой, подарил ей шоколадку, которую она разделила пополам. Едва наметившийся любовный роман, робко вклинившись в суровое повествование, жестко обрывается трагическим финалом. После тяжелого ранения Веры измученный в неудачном бою за Лучково Минаев надеялся спасти девушку, под обстрелом тянул ее на волокуше, сооруженной из Вериных лыж и парашютной ткани. Ему помогал верный помощник Глущенко. Вера сообщила Минаеву адрес своего дома в провинциальном городке Вольске. Казалось бы, путь к спасению завершается благополучно, поскольку Минаев вывез Веру в лесную зону, укрывающую от огня, но было поздно, – ранение оказалось смертельным. Значительность едва начавшейся любви подчеркнута описанием позы горюющего лейтенанта:

«...Минаев долго сидел у ее изголовья, неуклюже подвернув под себя ноги. Казалось, ни одна мысль, ни одно чувство не беспокоили его. Все потеряло смысл. И все-таки оцепенение потихоньку вытеснялось чем-то другим: в нем вызревало решение, которое он должен был принять за двоих» [Там же, с. 203]. Оставив уже умершую Веру, он возвратился в Лучково, взорвал водонапорную башню, где был у немцев дзот, дополз назад до леса, но и его ранило, – он потерял сознание и очнулся уже в госпитале.

Всю оставшуюся, довольно длинную жизнь он прожил на костылях. Несмотря на инвалидность, Михалыч сумел создать семью, получить высшее образование, работал до старости, опекал правнука. История женитьбы Минаева освещена достаточно скупо. Только после рождения сына герой осознает свою вину перед женой: «Не сразу, но все-таки понял: и тяжелую память надо нести достойно. Ожесточаться – самое поганое дело. Их уже не поднимешь. Ни Веру, ни ребят моих» [Там же, с. 215].

В финале автор обращается к истории о том, как Минаев посетил места прежних боев. Вновь, с остро выраженной авторской тревогой, описана в повести ситуация разрыва между поколениями. Перед тем, как посетить станцию Лучково, Михалыч, работавший юристом, должен был срочно провести разбирательство: «Молодые вахлаки напились, фронтовика избили. Зверски избили. Без причин. Немотивированное преступление» [Там же, с. 215]. Минаев должен был выступать в роли защитников этих «подонков», найти хоть что-то, что могло оправдать их, не помнивших того, как это получилось. «Вот в чем причина – в беспамятстве», –

сокрушается бывший воин-защитник, а теперь юрист-защитник [1, с. 216]. Вся душа Минаева сконцентрировалась в конце жизни на памяти. Во время посещения Лучкова возле водонапорной башни Михалыч потерял сознание, напугав школьников. На одном из обелисков герой читал имена погибших бойцов своего взвода: Асташкин, Воробьев, Глущенко, а затем увидел и самого себя – Минаева Василия Михайловича. «Что ж, думаю, на строчку эту имею законное право. Пусть душа моя тут покоится, другого приюта ей не сыскать» [Там же, с. 217]. Еще через три фамилии значилась в списке младший лейтенант Вера Миронова. Этот эпизод лишь подтверждает нашу мысль о том, что повесть Николая Болкунова, по сути, все же история любви, оставившей след в душе героя, осветившей всю его жизнь, любви целомудренной, короткой, оборванной войной и – завещанной потомкам, вечной.

Личность автора, его нравственные принципы выражены в повести подчас с плакатной заостренностью, суровой требовательностью по отношению к читателю, его духовным ориентирам и убеждениям. Завершая заметку об отце, писатель задает вопрос, волновавший его со школьных лет: «Что же унаследовал я, его сын? Если Господь сподобил тебя оказаться в рубежном окопе – стой

на смерть. Какие бы атаки, ожесточенные, вероломные, ни обрушивались на тебя – стой на смерть. Тебе отступать некуда – дальше бесчестие. Не щади в благородной ярости ни головы, ни груди, ни живота. Бейся до конца. Не ради медали “За отвагу” – ради жизни, ради вчерашней Победы, ради сегодняшней любви» [Там же, с. 12]. Это публицистическое обобщение завершается спокойными строчками, философскими, явно итоговыми. Вероятно, здесь тот исток, из которого вышло повествование «Дорога домой»: «Мое поколение – особое. Оно родилось от фронтовиков, передавших сыновьям своим ген победителя в борьбе за правое дело» [Там же, с. 12].

У повести и этой биографической заметки одна дата – 2010. Это год расставания писателя с земным пространством жизни. Николай Болкунов – автор многих произведений, среди них особую боль и тревогу передают повести «Прости мя, Господи» и «Дорога домой». Думается, что рассмотренная нами повесть будет интерпретирована средствами других видов искусства, станет источником нового творческого осмысления. Проза Н.В. Болкунова привлечет внимание и тех, кто имеет дело с воспитательной работой, преподаванием современной русской литературы в средней и высшей школе.

Библиографический список

1. Болкунов Н.В. Долгота дней моих. Саратов, 2018. URL: <https://ru.calameo.com/read/001277039c28877bbe477> (дата обращения: 20.12.2019).
2. Герасимова Л.Е. Пунктирная линия жизни. Саратов, 2018.
3. Кадяев В.С. Дневник легкомысленной женщины: маленькая повесть о большой войне // Волга – XXI век. 2005. № 5–6. С. 77–101.
4. Крылова С.В. Новинки русской литературы XXI века. Ч. 1. М., 2015.
5. Леонов И.С. Русская приходская проза XXI века как литературный феномен. USA, 2018.

6. *Леонов И.С., Корепанова В.А.* Поэтика православной прозы XXI века. Ярославль, 2011.
7. Новинки русской литературы XXI века. Ч. 2 / под ред. С.В. Крыловой. М., 2018.
8. *Священник Илья Ничипоров.* Русская литература и православие: пути диалога. М., 2019.
9. Цена победы // Волга – XXI век. 2005. № 5–6. С. 13–26.

References

1. Bolkunov N.V. Dolgota dnei moikh [Longitude of my days]. Saratov, 2018. URL: <https://ru.calameo.com/read/001277039c28877bbe477> (In Russ.)
2. Gerasimova L.J. Punktirnaia liniia zhizni [Dotted line of life]. Saratov, 2018. (In Russ.)
3. Kadijev V.S. Diary of a frivolous woman: a small story about a big war. *Volga – XXI vek.* 2005. No. 5–6. Pp.77–101. (In Russ.)
4. Krylova S.V. Novinki russkoj literatury XXI veka [Novelties of Russian literature of the XXI century]. Vol. 1. Moscow, 2015. (In Russ.)
5. Leonov I.S. Russkaja prihodskaja proza XXI veka kak literaturnyj fenomen [Russian parish prose of XXI century as a literary phenomenon]. Raleigh, 2018. (In Russ.)
6. Leonov I.S., Korepanova V.A. Poetika pravoslavnoj prozy XXI veka [Poetics of XXI century Orthodox prose]. Yaroslavl, 2011. (In Russ.)
7. Novinki russkoj literatury XXI veka [Novelties of Russian literature of the XXI century]. Vol. 2. S.V. Krylova (ed.). Moscow, 2018. (In Russ.)
8. Priest Ilya Nichiporov. Russkaja literatura i pravoslavie: puti dialoga [Russian literature and Orthodoxy: ways of dialogue]. Moscow, 2019. (In Russ.)
9. The price of victory. *Volga – XXI vek.* 2005. No. 5–6. Pp. 13–26. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 20.03.2020, принята к публикации 10.05.2020
The article was received on 20.03.2020, accepted for publication 10.05.2020

Сведения об авторе / About the author

Алексеева Любовь Федоровна – доктор филологических наук; профессор кафедры русской литературы XX века Историко-филологического института, Московский государственный областной университет, г. Мытищи Московской области

Liubov' F. Alekseeva – ScD in Philology (Literature); Professor at the Department of the Russian Literature of the XX-th century, Institute of History and Philology, Moscow Region State University, Mytishi, Moscow Region

E-mail: office@mgou.ru; kaf-ruskdvv@mgou.ru

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-53-61

А.А. КозинМосковский государственный областной университет,
141014 г. Мытищи, Московская область, Российская Федерация

Немецкая литературная баллада: к истории становления жанра

Аннотация. Главная цель статьи – представить основные этапы формирования жанра литературной баллады в Европе, что имеет прямое отношение к русской балладе, в частности, к балладам В.А. Жуковского, включенным в программу средней общеобразовательной школы. Новизна исследования обусловлена тем, что в нем комплексно рассматриваются опыты И.В. Гете с фольклором, Л. Глейма – с бенкельзангом, особое внимание обращается на лиро-эпические стихотворения в стиле рококо Л.Г.К. Хельти, творчество И. Левена, И.Х. Гюнтера, Г.А. Бюргера. Таким образом, при обзоре основных источников, повлиявших на формирование жанра литературной баллады в Германии, были охарактеризованы фольклорный, литературный, исторический, биографический, пародийный аспекты. При анализе совокупно использовались принципы культурно-исторического, психологического, сопоставительного методов, мифологической школы. В статье речь идет о немецкой балладе, потому что именно поэты Германии в XVIII в. уделили этому жанру пристальное внимание. XVIII в. для Германии – время культурного взлета, когда перед литераторами, среди прочих, встал вопрос о создании новой национальной литературы. Баллада отвечала многим требованиям при решении этой проблемы, поэтому заинтересовала поэтов. При создании литературной версии жанра за основу был взят национальный фольклор, но при этом не упускались из виду исторические события, литературная обстановка того времени, факты из личной жизни. В результате к 70-м гг. XVIII в. выработались основные черты жанра, воплотившиеся в «Леноре» Г.А. Бюргера. Последняя большинством немецких поэтов была признана эталоном жанра. «Ленора» пользовалась особой популярностью в России, не раз переводилась и оригинально интерпретировалась русскими поэтами, среди которых особая роль в этом деле принадлежит В.А. Жуковскому.

Ключевые слова: баллада, бенкельзанг, ирония, лиро-эпические стихотворения, литература рококо, сюжет, фольклор

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Козин А.А. Немецкая литературная баллада: к истории становления жанра // Литература в школе. 2020. № 3. С. 53–61. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-53-61

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-53-61

A.A. KozinMoscow Region State University,
Mytishchi, Moscow Region, 141014, Russian Federation

German literary ballad: on the issue of the genre genesis

Abstract. The main purpose of the article is to present the main stages of the development of the genre of literary ballades in Europe, which is directly related to the Russian ballade, and the ballads by V.A. Zhukovsky in particular, included in the secondary school Curriculum. The novelty of the study is due to the fact that the article views holistically the experiments of I.W. Goethe's with folklore, L. Gleim's with benkelzang; lyric-epic poems in the style of Rococo by L.G.K. Helti's, the work of I. Leven's, I.H. Gunter's and G.A. Burger's. Thus, when reviewing the main sources that influenced the building of the literary ballad genre in Germany, the folklore, literary, historical, biographical and parody aspects were clearly identified. In the analysis, the principles of cultural-historical, psychological, comparative methods, and the mythological school were used together. The article deals with the German ballade, because it was the poets of Germany of the XVIII century who paid close attention to the genre. The XVIII century for Germany is the time of cultural rise, when writers faced the question, among others, of creating new national literature. The ballad met many requirements for solving this problem, so it interested the poets. When creating a literary version of the genre, the national folklore was taken as the basis, but historical events, the literary situation of the time, and facts from the personal life were not overlooked. As the result, by the 70s of the XVIII century the main criteria of the genre had been developed, being embodied in G.A. Burger's «Lenore». The latter was recognized by most German poets as the standard of the genre. «Lenore» was very popular in Russia, and was translated and interpreted in an original way by Russian poets, among whom a special role in this matter belongs to V.A. Zhukovsky.

Key words: ballade, benkelzang, irony, a lyric-epic poem, literature of rococo, subject, folklore

CITATION: Kozin A.A. German literary ballad: on the issue of the genre genesis. *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 53–61. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-53-61

Родиной литературной баллады по праву считается Германия. В XVIII в. немецкие поэты особое внимание уделили литературной разработке этого жанра. Со времен Средневековья Германия была

на периферии культурной жизни Европы. Немецкая литература ориентировалась на достижения французов, испанцев, англичан. Во второй половине XVIII в. Германия догоняет соседние государства

в экономическом плане, а в культурном отношении становится одним из европейских лидеров. И. Кант, И.Г. Фихте, Г.В.Ф. Гегель, И. Винкельман, плеяда штюрмеров стали гордостью не только Германии, но и Европы.

Эстетический прорыв был подготовлен предшествующими эпохами, когда немецкие художники, каждый по-своему, вносил свою лепту в общее дело национального возрождения. С. Брант, М. Лютер, А. Грифиус, П. Флеминг, М. Опиц, Г.Я.К. Гриммельсгаузен и другие авторы XVII в., а в первой половине XVIII в. – И.К. Готтшед, И.Я. Бодмер, Х. Хайзе, И.В.Л. Глейм, И. Левен, Х.Ф. Вайсе, Б. Нокирх, Г.З. Корвинус, Г.В. Герстенберг, И.Х. Гюнтер и др. создали достойную базу для национальной немецкой литературы, самобытной и узнаваемой, достигшей своих пиков в творчестве Г.Э. Лессинга, Г.А. Бюргера, Ф. Шиллера, И.В. Гете.

Во второй половине XVIII в. для немцев довольно остро встал вопрос о создании новой национальной литературы. Но какой она должна быть? От чего отталкиваться? «Мы не впадем в преувеличение, – отмечал Гете, – сказав, что в ту пору идеальное из области мирского отступило в область религии и едва брезжило даже в учении о нравственности; о высшем же принципе искусства никто тогда и понятия не имел» [1, с. 220–221]. Между тем, авторитетные швейцарские теоретики И.Я. Бодмер и И.Я. Брейтингер провозглашали, что искусство должно сосредоточивать свое внимание на значительном. «А что было считать значительным? – спрашивал Гёте. – Швейцарцы, видно, долго думали, прежде чем ответить на этот вопрос

и под конец напали на мысль, правда, несколько странную, но в общем-то недурную и даже забавную: наиболее значительно то, что ново; подумав еще немного, они решили, что чудесное всегда новее прочего» [Там же, с. 221]. При этом, как отмечает далее Гете, в силу того что поэзия сопряжена с человеком, она должна быть высоко моральна, что определило бы ее полезность: «Согласно этим требованиям, надлежало подвергнуть испытанию все виды поэзии и по справедливости признать первейшим и лучшим из них, который одновременно и подражал бы природе, и таил бы элемент чудесного, и – преследуя нравственную цель – был бы очевидно полезен. После долгих размышлений пальма первенства была решительно присуждена Эзоповой басне» [3, с. 222]. На какое-то время басня стала самым популярным в поэзии жанром. Многие поэты – Х.Ф. Геллерт, М.Г. Лихтнер, Ф. Хагедорн, И.Л.М. Кнонау, К.Ф. Дроллингер, Б. Менке – обратились к этому жанру и достигли значительных успехов.

Чудесное свойственно балладе, и это было отмечено немецкими поэтами. Тем более, что германская глубинка таила колоссальный фольклорный материал. Лидер немецкого Просвещения И.Г. Гердер, видя перед собой опыты собрания старинных песен, произведенные англичанами, в первую очередь Дж. Макферсоном и Т. Перси, призвал талантливую молодежь к сбору и сохранению немецкой поэтической старины. Вскоре появился немецкий фольклорный сборник «Голоса народов в песнях», изданный Гердером. «Первым на этот призыв откликнулся молодой Гете, записавший летом 1771 г. в Эльзасе 12 народных баллад вместе с мелодиями. При

этом он обдумал структуру своего небольшого собрания, лежащего у самых истоков современной фольклористики в Германии» [7, с. 19]. Гёте активно исследует специфику народных «песен» (термин «баллада» тогда в Германии еще не использовался) и, исходя из результатов своих наблюдений, производит собственные «опыты», что особо отчетливо видно в его стихотворениях периода «бури и натиска» («Фиалка», «Дикая розочка», «Цыганская песнь» и др.). Некоторые из них Гердер поместил в сборник наряду с народными, как до него это делали Макферсон и Перси. На справедливые упреки критики по поводу нарушения первоначальной народной чистоты собрания песен можно дать определенный ответ: это была плата за освоение национальной фольклорной традиции. В данный момент это было важнее принципиально достоверного воспроизведения старинной народной культуры, ибо решался вопрос о самобытности культуры современной. В собрании Гердера можно найти несколько авторских лиро-эпических стихотворений балладного типа. Таким образом, фольклор явился одним из первых и главных импульсов для создания немецкой литературной баллады.

В это же время под впечатлением от фольклорных песен в «балладном ритме» создают лиро-эпические стихотворения И. Левен, Л.Г.К. Хельти, Л. Глейм, Г.А. Бюргер. Хельти свои балладные опыты производил в духе рококо. Легкая эротика, ирония, игривый тон свойственны стихотворениям Хельти, в основу которых положены сюжеты галантной мифологии. Например, в «Аполлоне и Дафне», как и в античном сюжете, влюбленный бог погнался за девуш-

кой, а та взмолилась Зевсу, чтобы он ее спас от назойливого воздыхателя. Зевс превратил Дафну в лавр. Хельти продолжает эту историю в рокайльном ключе: Аполлон, видя, что его возлюбленная превратилась в дерево, сорвал несколько веток себе на венок и ушел. И теперь ее локоны обрывают поэты, солдаты, повара. Трагический сюжет заканчивается забавным поучением девушкам, чтобы они были более стоворчливыми в вопросах любви, иначе их постигнет участь Дафны.

И. Левен в своих сюжетных стихотворениях призывал к разуму, патриотизму, поднимал общечеловеческие проблемы, среди которых особенно ярко представлена антивоенная тематика. Левен развенчивает романтику войны. В стихотворении «Юнкер Ганс из Швабии» амбициозный молодой дворянин, желая прославиться, идет на войну. Изувеченный, с изуродованным лицом, он возвращается домой, где не нужен никому, даже своей матери, которую интересуется лишь положение в обществе. Во второй части стихотворения Левен говорит о незавидной участи немецких юношей, забывших свой родной язык из-за придворного этикета, говорящих по-французски и лебезящих перед иностранцами.

Л. Глейм пытался облагородить бенкельзанг – ярмарочную песню, в основе которой лежит криминальная история (иногда такие песни называли «моритетамми», от слова «mort» – смерть). Бенкельзанги отличались незамысловатым сюжетом, грубоватым языком. Например, в моритете «Ужасный убийца» преступник, убив лесничего, бросил тело в пруд, но потом явился в суд с повинной. Оказалось, как только он бросил тело,

вода мгновенно ушла, и на него со дна смотрели семь покойников. В ужасе он решил признаться в содеянном преступлении и понести законное наказание. Глейму не нравилась стилистическая грубость бенкельзанга, повышенная эмоциональность историй: «Возбуждение сильных эмоций... вредно для общества. Мои романы должны возбуждать только нежность» [8]. Он предложил несколько моритетов, некоторые из них вполне вписываются в рокайльную традицию. Так, в «Дамоне и Исмене» герой убивает соперника на дуэли, а потом пытается склонить потерявшую своего возлюбленного девушку ко взаимному чувству.

Стараниями вышеупомянутых поэтов постепенно вырабатывались принципы литературной баллады. В этих лиро-эпических опытах отражались народные поверья и суеверия («Цыганская песнь» Гете); современная история («Юнкер Ганс из Швабии» Левена); античная мифология («Аполлон и Дафна» Хельти); криминальная сторона жизни («Дамон и Исмена» Глейма). При всей разности подходов к изображению выбранного предмета эти произведения объединяло то, что в качестве сюжетной основы их авторы выбирали экстраординарный случай, несущий в себе элементы легенды – давно прошедшей, но сохраненной в памяти истории, со временем приобретшей обобщенный смысл. «В основе традиционно-романтической баллады лежит не всякая история, не всякая героика, не всякая фантастика, не всякий быт, а история, героика, фантастика, быт, преломленные через призму легенды, предания, поверья. Вне атмосферы легендарности, без атмосферы легендарности собственно нет

романтической баллады» [6, с. 9]. Именно такой случай, такая история, такой сюжет стал одним из основополагающих признаков баллады.

Активно велась также работа по созданию особого языка баллады, ее строфической организации, образной системы и т.д. В стихотворения балладного жанра смело вводились просторечия, звукоподражания («Цыганская песнь», «Перед судом» Гёте, «Юнкер Ганс из Швабии» Левена), включались дидактические заключения (не забылись наставления И.Я. Бодмера и И.Я. Брейтингера о моральной миссии новой поэзии). Стихотворения были подчас весьма злободневны и тенденциозны. Во многих из них присутствует элемент чудесного (об этом тоже говорили Бодмер и Брейтингер). Фантастика также станет одним из важных признаков баллады.

Таким образом, постепенно складывались основные элементы жанра литературной баллады: малый объем, исключительный, небывалый схожий с легендой случай, фантастика, история, современность. Все это требовало особой организации сюжета, прерывистости повествования. Широта тематики позволяла использовать довольно обширный языковой спектр; малый объем вынуждал на равных условиях задействовать возможности эпоса, лирики и драмы. В результате был получен бесценный опыт, воплотившийся в «Леноре» Г.А. Бюргера, которая практически всеми поэтами, интересовавшимися балладным творчеством, была признана эталоном жанра. Но, помимо перечисленных, в «Леноре» имеются и другие черты: автобиографизм и, возможно, элементы иронии и даже пародии [4, с. 53–65]. «Ленора»

явилась своеобразной универсальной матрицей или даже эйдосом, определившим семантику и архитектуру жанра. Поэтому неудивительно, что редкий автор избежит прямого или косвенного влияния «Леноры», и редкий специалист по балладе в своем исследовании обойдет имя Г.А. Бюргера.

Если следовать фабуле «Леноры», то первое, с чем встречается читатель, это описание Семилетней войны, которая была очень важным этапом германской истории. Герой баллады Вильгельм погибает в Пражской битве, произошедшей 6 мая 1757 г., одном из самых кровопролитных сражений Семилетней войны, в котором погибло более двадцати тысяч человек. Победа досталась дорогой ценой. Не случайно Бюргер изображает всеобщее ликование по поводу возвращения солдат на родину и при этом позволяет себе иронию по отношению к имперским войнам: речь ведь идет не о национальных интересах, а о личных амбициях.

Устав сражаться без конца,
Король с императрицей
Смягчили жесткие сердца,
Решили помириться.

(Здесь и далее – наш перевод. – А.К.)

Автор стоит на стороне тех, кто непосредственно сражается, а не «творит историю». Не зря он пристальное внимание уделяет вопросам Леноры о своем Вильгельме, передает ее волнение, переходящее в страх и отчаяние, особенно заметные на фоне радости других, дождавшихся своих солдат с фронта:

И всюду, всюду, там и тут
Встречают издалече.
И стар, и млад идут, бегут
Вернувшимся навстречу.

«Хвала Христу!» – кричит жена;
Невестой дверь отворена –
Одна Ленора всеу
Ждет ласк и поцелуя.

Она в рядах, сбиваясь с ног,
Справлялась о любимом,
Но дать ответ никто не мог –
Все проходили мимо.
Войска прошли – а в сердце – боль,
И косы, черные как смоль,
Рванула, растрепала,
И на землю упала.

Так Бюргер несколькими штрихами представляет цену истории и эпикальных побед, когда ликование и скорбь идут рука об руку.

Далее читателя ждет довольно длинный диалог Леноры и ее матери. Девушка в исступлении обрушивается на Бога, по ее мнению, отнявшего у нее возлюбленного. Мать увещевает ее, просит Бога не внимать безрассудным речам ее дочери. В этом эпизоде автор сталкивает две жизненные концепции: фатализма, свойственного пожилым людям, и дерзновения молодости, согласно которой миром правит любовь. Забегая вперед, можно сказать о позиции Бюргера: все в руках Бога, и Бог милостив. Он воплощает мольбы Леноры в реальность – возвращает Вильгельма и посылает ей смерть, которую она так просила. Эта часть баллады может истолковываться с самых разных позиций: от религиозно-морализаторских (гнев – один из смертных грехов; не гневайся, в особенности на Создателя) до философско-политических, в том числе стоических (человек не властен над судьбой; воспринимай должным образом, как нечто естественное, и радость, и горе). Однако ни одна из них не отразит в полной мере концепцию Бюргера. В этом кроется

универсализм баллады: смысл заключен в тексте, и каждый читатель увидит свой смысл.

Далее следует мотив свидания живого человека с мертвым. Мотив не новый, весьма распространенный в фольклоре и в литературе с древнейших времен. Здесь достаточно вспомнить сюжеты о Протесилае и Лаодамии, об Орфее и Эвридики, эпизоды из «Одиссеи» и «Энеиды», где герои посещают загробные миры. В европейском фольклоре представлено множество сюжетов, объединенных этим мотивом. Интересно то, что многих ученых к исследованиям мотива «живой – мертвый» подтолкнула именно «Ленора»: «Благодаря бюргеровскому стихотворению в поле зрения литературоведов – не фольклористов, не этнологов, не лингвистов, а именно литературоведов – попал богатейший материал, связанный с бытом, нравами, поверьями, суевериями, обрядовыми атрибутами самых различных народов. Исследованию подверглись германские, шведские, английские, шотландские, ирландские, греческие, албанские, болгарские, чешские, литовские, украинские, русские сказания, в том числе и фольклор восточных народов» [4, с. 36].

Возможно, одна из таких песен легла в основу авторского замысла. Такие песни на территории Германии тогда можно было услышать в разных вариациях, например, народную песню «Ленора» или вагантовскую «Свидание с мертвым женихом». Бюргер дает своеобразное решение этому мотиву. Мертвый Вильгельм прискакал к Леноре ночью, после одиннадцати. Поэт нагнетает напряжение – читателю должно стать страшно:

И вдруг у дома: «цок, цок, цок» –
Как будто бы подковы.
И правда: спешился ездок –
Позвенькивают шпоры.
Взошел, бряцая, на крыльцо,
Дверь тронул – звякнуло кольцо...
К двери приник вплотную.

Но Ленора не пугается ночного гостя:

– Кто там? Вильгельм? Прошла гроза!
Я выплакала все глаза!
Ах, горе миновало!
Отколь тебя примчало?

Это можно расценить и как приятное удивление, вызванное психологическим шоком (Ленора ведь очень любила Вильгельма), и как полное безразличие героини к смерти. Вильгельм потом не раз будет упоминать мертвых, Ленора же не будет придавать этому особого значения. Она лишь будет просить: «Ах! Оставьте вы в покое мертвых!»

В основе этого мотива лежит свадебный обряд, и Бюргер не случайно упоминает боярышник и орешник – свадебные деревья. Хотел того автор или нет, но страх Леноры перед смертью сродни страху невесты перед замужеством – ее же оплакивали как мертвую! Но то была смерть мнимая, метафорическая. В балладе Бюргера присутствует смерть реальная. Героиня легко усаживается со своим мертвым женихом на коня и скачет с ним в Богемию, где их ждет его «комнатка» из шести досок и двух дощечек – гроб. Трудно сказать наверняка, догадывается Ленора, куда ее везут, или нет. Это одна из самых загадочных сторон стихотворения Бюргера, о котором немало было споров [2, с. 3; 3, с. 150–160]. В финале баллады Ленора умирает молча, безропотно, как будто бы она заранее знала, к чему приведет их ночное путешествие с Вильгельмом, и была готова к этому:

Леноры сердце где-то
Меж тем и этим светом.

А далее следует наставление:

И привидения тотчас
Взвились и закружили;
И, над Ленорою кружась,
Они вились и выли:
«Терпи, терпи, коль выпал срок!
Бессилен гнев, всемогущ Бог!
Свободно тело – тлеет –
А душу Бог согреет!»

Обрядовый мотив, использованный в «Леноре», интересен еще и вот чем: согласно патриархальному миропредставлению, мертвой должна была быть невеста, а живой жених должен был вывести из мира духов девушку, которая после помолвки как бы умирала. Бюргер инверсирует эту ситуацию. Возможно, здесь кроется ряд личных мотивов, связанных с непростыми семейными отношениями Бюргера, что нами уже отмечалось в других работах [5, с. 8–11].

Имя героини и особым образом организованную строфу Бюргер позаимствовал у Иоганна Христиана Гюнтера (1695–1723), одного из видных немецких поэтов первой четверти XVIII в. В лирическом цикле «К Леоноре», посвященном Элеоноре Яхманн, возлюбленной поэта, Гюнтер выражает глубокие чувства томления, ревности, раздраженности, нежности, осознания собственной неполноценности, продиктованного бедностью героя. Поэт упоминает небо, месяц, звезды, могилы, надгробия; себя он соотносит с мертвецом. Подобный антураж присутствует и в балладе Бюргера. В конце концов, у Гюнтера спокойная, рассудительная Элеонора метафорически обретает мертвого Филемона (так называет поэт своего лирического героя), а у Бюргера страстная Леноора обретает мертвого Вильгельма.

Подобная параллель слишком заметна, чтобы ее игнорировать. А некоторые инверсии, допускаемые Бюргером в отношении гюнтеровских стихов, очень напоминают пародию.

Бюргер не упоминал лирический цикл Гюнтера в качестве источника вдохновения, подсказавшего некоторые сюжетные ходы баллады. Но то, что цикл «К Леоноре» был ему знаком, не вызывает сомнений, как естественно и то, что автор баллады мог вдохновиться событиями из собственной личной жизни.

Таким образом, подводя итог нашим рассуждениям об истоках и этапах формирования литературной баллады, следует упомянуть о фольклорных, литературных источниках, а также нельзя исключить элементы автобиографизма и пародии, которая была свойственна и народной балладе. Все это воплотилось в «Леноре» и найдет дальнейшее применение в балладном творчестве позднейших авторов, в том числе русских, первым из которых нужно по праву назвать В.А. Жуковского.

Уникальность Жуковского состоит в том, что, используя богатый зарубежный опыт (Г.А. Бюргер, И.В. Гете, Ф. Шиллер, Л. Уланд, В. Скотт, Р. Саути, Ф. Монкриф, А. Шенье), он сформировал принципы именно русской, национальной баллады. И дело здесь не в замене фольклорных или исторических реалий. Литературная баллада была сильна своим личностным, авторским словом. Русский поэт никогда не скрывал, что в его балладах почти все «чужое», но в то же время это чужое и его («мое»), Жуковского. При тщательном рассмотрении его баллад отчетливо видно то, что он считал нужным включить в жанровый инструментальный баллады, а что, по его мнению, могло балладе

навредить. Фольклор, история, личная жизнь, литературные примеры – все подвергалось тонкому анализу, тщательному отбору, что во многом и определило дальнейшую жизнь жанра баллады в русской литературе.

Библиографический список

1. Гёте И.В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М., 1976.
2. Гнедич Н.И. О вольном переводе Бюргеровой баллады «Ленора» // Сын Отечества. 1816. № 27. С. 6–22.
3. Грибоедов А.С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора» // Сын Отечества. 1816. № 30. С. 150–160.
4. Козин А.А. «Ленора» Г.А. Бюргера: истоки и рецепция. М., 2016.
5. Козин А.А. Организующая роль мотива свадьбы в балладе Г.А. Бюргера «Ленора» // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4. М., 2014. С. 8–11.
6. Микишин А.М. К вопросу о жанровой структуре русской романтической баллады // Из истории русской и зарубежной литературы XI–XX вв. Кемерово, 1973.
7. Эолова арфа: антология баллады / сост., предисл., коммент. А.А. Гугнина. М., 1989.
8. Gottfried August Bürger und Johann Wilhelm Ludwig Gleim. URL: https://www.reinhard-doehl.de/forschung/ballade/ballade_2d.htm (дата обращения: 24.11.2019).

References

1. Goethe J.W. Sobraniye sochineniy: V 10 t. [Works in 10 vols]. Vol. 3. Moscow, 1976. (In Russ.)
2. Gnedich N.I. On the free translation of ballad “Lenore” by Bürger. *Syn Otechestva*. 1816. No. 27. Pp. 6–22. (In Russ.)
3. Griboedov A.S. About parsing a free translation of ballad “Lenore” by Bürger. *Syn Otechestva*. 1816. No. 30. Pp. 140–150. (In Russ.)
4. Kozin A.A. «Lenora» G.A. Byurgera: istoki i recepciya [“Lenore” by G.A. Bürger: origins and reception]. Moscow, 2016. (In Russ.)
5. Kozin A.A. Organizing role of a wedding motive in a ballad “Lenore” by G.A. Bürger. *Hudozhestvennoe osmyslenie dejstvitel'nosti v zarubezhnoj literature. Mezhvuzovskij sbornik nauchnykh trudov*. Vol. 4. Moscow, 2014. Pp. 8–11. (In Russ.)
6. Mikeshin A.M. To the question of the genre structure of the Russian romantic ballad. *Iz istorii russkoj i zarubezhnoj literatury XI–XX vv.* Kemerovo, 1973. (In Russ.)
7. Eolova arfa: antologiya ballady [Harp of Aeolus: Ballad anthology]. A.A. Gugnina (ed.). Moscow, 1989. (In Russ.)
8. Gottfried August Bürger und Johann Wilhelm Ludwig Gleim. URL: https://www.reinhard-doehl.de/forschung/ballade/ballade_2d.htm.

Статья поступила в редакцию 30.03.2020, принята к публикации 10.05.2020
The article was received on 30.03.2020, accepted for publication 10.05.2020

Сведения об авторе / About the author

Козин Александр Александрович – кандидат филологических наук; доцент кафедры истории зарубежных литератур факультета русской филологии Историко-филологического института, Московский государственный областной университет

Alexander A. Kozin – PhD in Philology (Literature); Assistant Professor at the Department of Foreign Literatures History, Faculty of Russian Philology, Institute of History and Philology, Moscow Region State University

E-mail: kozzin@mail.ru

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-62-76

В.П. ТрыковМосковский педагогический государственный университет,
119991 Москва, Российская Федерация

Проблема правдивости образа «Другого» в имагологии

Аннотация. В статье рассматриваются концептуальные предпосылки и основания имагологического подхода к проблеме правдивости образа «Другого». Доказано, что «безразличие» имагологов к этой проблеме, вынесение ее за скобки имагологических исследований обусловлено некоторыми базовыми идеями постструктурализма: прежде всего идеей нерепрезентативности литературы. На примере компаративистского анализа воззрений двух известных ученых-структуралистов Ю.М. Лотмана и Р. Барта выявлены принципиальные различия в их подходе к изучению литературы, отражающие тот водораздел, который проходит между традиционной компаративистикой и имагологией. В статье показано, что отношение к проблеме правдивости образа «Другого» в значительной степени зависело от мировоззренческих установок ученых, их эстетических взглядов, от того, как они отвечали на более общие вопросы: что такое литература, каковы ее функции и отношения с реальностью, существует ли истина? Выявлены философские предпосылки мировоззренческих и методологических различий между советским и французским учеными: ориентация Лотмана на традицию гегелевского телеологизма и диалектики, а Барта – на традицию постклассической философии Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Э. Гуссерля, аналитической философии. В статье дано объяснение различным концепциям реализма у Ю.М. Лотмана и Р. Барта: показана историчность лотмановской трактовки реализма и латентная «идеологичность» позиции Барта. Описаны последствия постструктуралистского «поворота» в исторической перспективе, его идеологическая подоплека. Сделан вывод о связи имагологии как сферы гуманитарного знания с постструктуралистским дискурсом, идеи и правила которого она экстраполирует на изучение «Другого».

Ключевые слова: имагология, образ «Другого», имидж, методология, реализм, правдивость, постструктурализм, постмодернизм, Ю.М. Лотман, Р. Барт

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Трыков В.П. Проблема правдивости образа «Другого» в имагологии // Литература в школе. 2020. № 3. С. 62–76. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-62-76

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-62-76

V.P. Trykov

Moscow Pedagogical State University,
Moscow, 119991, Russian Federation

Issue of the truthfulness of the image of “Anohter” in imagology

Abstract. The article examines the conceptual prerequisites and grounds of the imagological approach to the problem of the truthfulness of the image of the “Another”. It has been proved that the “indifference” of imagologists to this issue, putting it beyond the framework of the imagological research, is due to some basic ideas of post-structuralism: first of all to the idea of non-referential literature. The example of the comparative analysis of the views of two well-known structural scholars Yu.M. Lotman and R. Barthes revealed fundamental differences in their approach to the study of literature, reflecting the watershed between the traditional comparative studies and the imagology. The article shows that the attitude to the issue of truthfulness of the image of the “Another” largely depended on the ideological attitudes of scholars, their aesthetic views, on the way they answered more general questions: what is literature, what are its functions and relationship with reality, is there truth? The philosophical preconditions of ideological and methodological differences between Soviet and French scientists were revealed: Lotman’s orientation to the tradition of Hegelian teleology and dialectic, and Barthes – on the tradition of post-classical philosophy of F. Nietzsche, M. Heidegger, E. Husserl, analytical philosophy. The article explains the various concepts of realism in Yu.M. Lotman’s and R. Barthes’: it shows the historicity of Lotman’s interpretation of realism and the latent “ideology” of Barthes’s position. The consequences of the post-structuralist “turn” in the historical perspective, its ideological background are described. The article is concluded with the connection of imagology as a sphere of humanitarian knowledge with post-structuralism discourse, the ideas and rules of which it extrapolates to the study of the “Another”.

Key words: imagology, image of “Another”, image, methodology, realism, truthfulness, poststructuralism, postmodernism, Yu.M. Lotman, R. Barthes

CITATION: Trykov V.P. Issue of the truthfulness of the image of “Anohter” in imagology. *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 62–76. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-62-76

Цель настоящей статьи – описать концептуальные предпосылки и основания имагологического подхода к проблеме правдивости образа «Другого», провести различие имагологии и компаративистики. Имагология – область исследований в гуманитаристике, предметом изучения которой является образ «Другого» (чужой страны, народа, культуры и т.д.). Базовое понятие имагологии – «имидж». Однако, как признают сами имагологи, оно неоднозначно и имеет характер, скорее, рабочей гипотезы, нежели общепринятого научного термина [12, с. 170]. Как правило, под имиджем понимается образ «Другого», формируемый в общественном сознании литературой и средствами массовой информации, влияющий на общественное мнение и поведение и служащий основой самоидентификации той или иной нации. Понятие «имидж» близко другому термину, широко используемому в имагологии, – «стереотип». Однако, как считает французский ученый Д.-А. Пажо, изучением стереотипов («une image-standard») занимаются этнопсихология и социология. Задача имагологии заключается не в том, чтобы «исследовать “усредненный” образ “Другого”, сложившийся в общественном сознании, а в том, чтобы провести распознавание различных образов (“Другого” – В.Т.), сосуществующих в одной и той же национальной литературе и культуре» [Там же, с. 171]. В этом отношении, полагает Пажо, имагология сближается с «историей идей». Понимание имиджа невозможно без вписывания его в контекст «интеллектуальных опций» той или иной эпохи. Имидж и представления эпохи взаимообусловлены. «Изучение первого приво-

дит к пониманию второго и наоборот. Вот почему мы рассматриваем историю идей как неперенное сопровождение имагологии», – заключает Пажо [Там же, с. 171].

Особый интерес представляет вопрос о том, как имагология рассматривает проблему правдивости образа «Другого». Ученые-имагологи исходят из того, что имагология снимает вопрос о правдивости имиджа. Д.-А. Пажо утверждал, что проблема истинности/ложности имиджа, его соответствия реальности для имагологии «ложная проблема», так как ставить вопрос подобным образом – это значит «попасться в ловушку референциальной иллюзии», рассматривать имидж как отражение, аналог реальности [Там же, с. 171]. И далее ученый задается для него, очевидно, риторическим вопросом: «Исходя из каких объективных данных можно судить о “верности” имиджа тому, что принято называть реальностью?» [Там же, с. 171]. Ему вторил немецкий имаголог М.С. Фишер: «Сравнительная имагология стремится не к тому, чтобы установить “ложность” или “подлинность” имиджа, а к тому, чтобы установить, как и почему функционирует имидж в рамках литературного и внелитературного коммуникативного процесса» [10, с. 57].

Однако необходимо заметить, что так вопрос ставился не всегда, а главное – не всегда на него давался такой ответ. Так, например, один из первых французских ученых-компаративистов, обратившихся к изучению образа «Другого», профессор Сорбонны Ж.-М. Карре в своей книге «Французские писатели и немецкий мир. 1800–1940» (1947) отнюдь не избегал вопроса о соответствии тех представлений, которые складывались

у французских писателей о Германии на протяжении XIX – первой половины XX в., реальному положению дел. Он констатирует, что французы не успевали за временем, что они в какой-то момент видели Германию такой, какой она уже не была: «Наши интеллектуалы и писатели почти никогда не видели подлинной Германии, но, напротив, почти всегда рассматривали ее в соответствии с теми идеями, которые они исповедовали. Они смотрели на нее исключительно сквозь призму своей собственной идеологии» [9, с. IX–X].

Конечно, Ж.-М. Карре, как и современные имагологи, прекрасно понимал субъективность любого образа, его обусловленность мировоззрением и творческим темпераментом того или иного писателя, социокультурным и политическим контекстом, в котором создавались произведения о Германии. Принципиальное отличие позиции Карре от позиции современных имагологов в том, что для него существовала «подлинная Германия», а значит, и критерий истинности/ложности представлений о ней, мерка, которой можно измерить степень правдивости того образа Германии, который создавали в своих произведениях различные французские писатели. Ж.-М. Карре вторил французский ученый Альбер Лортолари, автор книги «Русский мираж во Франции в XVIII веке» (1951). Для Лортолари критерий истинности/ложности несомненен. Он пришел к выводу, что образ России, создаваемый французскими просветителями, – это «мираж», «миф», весьма далекий от русской реальности. Лортолари констатировал ангажированность просветителей при создании образа России: «Русский миф был

подчинен просветительским задачам» [11, с. 271].

Для имагологов же такого критерия не существует. Для них любой образ «Другого» – это всего лишь серия рядоположенных и абсолютно равноценных имиджей, каждый из которых уравнивается в своей познавательной и культурной ценности с любым другим. Отсюда закономерный вывод Д.-А. Пажо: «Изучение имиджа гораздо меньше должно интересоваться вопросом о степени его соответствия “реальности”, но прежде всего выявлять его соотносительность с предзаданной культурной моделью, чьи принципы, элементы, функционирование и социальную функцию важно понять» [12, с. 171].

В рамках настоящей статьи мы попытаемся обозначить ту точку, в которой произошел разрыв между компаративистикой и имагологией, те идеи и условия, которые этот разрыв подготовили. Продемонстрируем это на частном примере. Рассмотрим, как проблема правдивости в литературе решалась двумя крупными учеными Ю.М. Лотманом и Р. Бартом, работавшими в науке как раз в те годы, когда происходило активное становление имагологии. Фигуры этих ученых вполне соотносимы: современники, ученые-семиотики. Оба (Лотман последовательно и до конца жизни, Барт – на определенном этапе творчества) были структуралистами, оба интересовались вопросом о правдивости в художественном и историческом дискурсе, ответ на который в значительной степени зависел от ответа на другие, более общие вопросы: что такое литература? каковы ее функции и отношения с реальностью? существует ли истина?

Для Барта и Лотмана литература есть семиотическая система, методом анализа которой становится структурный подход. Они используют сходную терминологию: «структура», «код», «означаемое», «означающее» и т.д. Расхождения начинаются в понимании структуры реальности и в вопросе о соотношении реальности и искусства. Для Лотмана реальность объективна и структурирована, а искусство есть специфический способ ее отражения и форма осмысления, причем структура художественного образа способна адекватно отражать структуру реальности, а, следовательно, искусство может выполнять познавательную функцию. В «Лекциях по структуральной поэтике» (1964) он писал: «Искусство – средство познания жизни. Однако средство специфическое. Искусство познает жизнь, воспроизводя ее» [6, с. 32]. Лотман исходит из представления о возможности непосредственного контакта с реальностью, то есть беспредпосылочного и не опосредованного языком знания. Язык – всего лишь материал, с которым работает писатель, создавая конструкцию произведения. Правдивость в литературе для Лотмана не иллюзия, а конечная цель, к которой стремится художник.

Для Барта реальность иллюзорна, хаотична, ризоматична, неструктурирована. Беспредпосылочное знание невозможно, так как реальность дана писателю в языке: «Факт обладает лишь языковым существованием (как элемент дискурса), но при этом все происходит так, будто его существование – просто “копия” какого-то другого существования, имеющего место во *внеструктурной области* (курсив наш – В.Т.), в “реальности» [1, с. 438–439]. Структура произве-

дения, по Барту, не отражает реальности, а «выражает» субъективное, опосредованное языком представление писателя об этой реальности, его «интелигибельность».

Лотман, как и Барт, исходит из признания моделирующей природы искусства, однако процесс моделирования видится Лотману диалектически более сложным, чем Барту. Лотман не отрицает значения субъективного начала в процессе моделирования: «...Из некоего материала художник воссоздает образ жизни в соответствии со структурой, по *его мнению* (курсив наш – В.Т.), свойственной данному явлению действительности» [6, с. 32]. Однако, в отличие от Барта, абсолютизирующего «интелигибельность», Лотман отчетливо осознает диалектику субъективного и объективного начал в процессе моделирования реальности. По Лотману, модель манифестирует не только субъективность ее создателя, но прежде всего наиболее существенные свойства объекта: «...Художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования» [7, с. 30]. Поэтому для Лотмана «искусство неотделимо от поисков истины» [Там же, с. 27].

Как видим, у Барта происходит антропологизация объекта, а у Лотмана – его онтологизация. Для Барта, согласно его собственной формуле, «модель – это интеллект, приплюсованный к предмету» [2, с. 255], для Лотмана модель – это предмет, схваченный интеллектом в его (предмета) наиболее существенных связях и отношениях.

Лотман и Барт по-разному понимают отношение между реальностью и языком. С точки зрения Лотмана, писатель работает с реальностью, и язык здесь лишь инструмент ее описания. Барт неслучайно слово «реальность» заключает в кавычки, так как подлинной реальностью для него является язык: писатель работает с языком, а реальность становится лишь предлогом, поводом для того, чтобы запустить механизм языкового означивания. Язык, а не реальность является объектом литературы, точкой приложения усилий писателя. Писать, по Барту, значит вступать в контакт не с реальностью, а в «трудный контакт с нашим собственным языком» [2, с. 339]. Барт абсолютизирует язык и элиминирует реальность: «Могу ли я пережить собственный язык как простой атрибут своей личности? Можно ли поверить, что я говорю потому, что я существую? Подобные иллюзии, на худой конец, возможны за пределами литературы; однако литература как раз и не допускает их» [Там же, с. 339]. Можно говорить и о сакрализации языка Бартом: «Язык не является предикатом какого бы то ни было субъекта – невыразимого или же, наоборот, такого, выражению которого служил бы язык; он сам является субъектом» [Там же, с. 366].

Подобный лингвоцентризм свойствен и имагологам, и он был перенесен ими на трактовку имиджа. Так, Д.-А. Пажо писал: «Имидж в некотором смысле язык (язык о Другом), и на этом основании он очевидным образом отсылает к реальности, которую он обозначает. Но настоящая проблема, заслуживающая изучения, – это вопрос о логике имиджа, о его внутренней “правде” (а не о его “ложности”» [12, с. 171].

Все это означает, что, с точки зрения Барта и его последователей, к которым относятся и представители имагологии, реальность дана нам опосредованной языком. На смену социальному детерминизму реалистов и биологическому детерминизму натуралистов в постмодернизме пришла отнюдь не свобода индивидуума, а лингвистический детерминизм, в крайней форме выраженный знаменитой формулой Ж. Деррида “Il n’y a pas de hors-texte” («Нет ничего вне текста»). В сущности, постмодернизм отрицает природность, органичность, спонтанность в человеке, пытается доказать, что все в нем сконструировано языком. Это отрицание органицистской концепции мира и человека и замена ее лингвоцентризмом не столь безобидны. Из него следует, что прямой, непосредственный контакт человека с действительностью невозможен. Мы не можем прорваться к реальности. Язык становится преградой на пути к этой цели. В такой ситуации правда становится иллюзорной, истина недостижимой, а человек – бессильным перед всемогуществом языка.

Применительно к литературе это означало следующее: поскольку литература отсылает не к реальности, а к языку, то есть в конечном счете к самой себе, то ни о какой познавательной функции литературы не может быть и речи. Писатель – тот, кто познает собственный язык, а не окружающую его реальность. Поскольку все дано нам в языке, а язык как система знаков есть открытая система, допускающая множество значений, то сложные системы (человек, общество) принципиально непознаваемы. В книге «О Расине» Барт писал: «Познание “глубинного я”

иллюзорно: имеются лишь разные способы выговаривать это “я” и ничего сверх этого. Расин открывается разным языкам: психоаналитическому, экзистенциальному, трагическому, психологическому (могут быть созданы и другие языки; они будут созданы); ни один из этих языков не непорочен. Но, признавая эту невозможность высказать *последнюю истину* о Расине, мы тем самым признаем, наконец, особый статус литературы. Он основан на парадоксе: литература есть совокупность элементов и правил, технических приемов и произведений, функция которой в общем балансе нашего общества состоит именно в том, чтобы *институционализировать субъективность*» [2, с. 231]. Итак, функция литературы, по Барту, не познавательная, а, так сказать, культурно-психологическая. Литература – не инструмент познания реальности, а способ, позволяющий институционализировать субъективность. Из всего этого следует, что ни о какой объективности, правдивости, достоверности в литературе не может быть и речи. По этой причине слова «реальность», «объективность», «реалистический», «конкретная реальность» в разных работах Барта заключаются в кавычки [Там же, с. 397].

Дело не в том, что Барт допускает разные подходы к «прочтению» литературного произведения и самой реальности. Важнее то, что, с его точки зрения, разные подходы к изображению объекта в искусстве или его трактовке в литературной критике отнюдь не позволяют, хотя бы в своей совокупности, познать отдельные его стороны и аспекты, а затем в перспективе из этих частных, индивидуальных «правд» о Расине сложить истин-

ную картину его творчества. Разные подходы всего лишь демонстрируют методологические предпочтения, мировоззренческие установки и глубинные фантазмы самого критика. В результате, вопреки утверждению Барта, что Расин «открывается разным языкам», он в действительности не открывается ни одному из них. Но для Барта это и не существенно, поскольку, по его мнению, обнаружению в процессе анализа и моделирования объекта подлежат не свойства объекта, а «интеллигибельность» аналитика. Понятно, что Расин лишь частный случай, метонимическое обозначение реальности.

Иначе видит ситуацию Лотман. Он, как и Барт, отстаивал идею «множественности языков» и кодов, писал в своей последней книге «Культура и взрыв» (1992): «Минимально работающей структурой является наличие двух языков и их неспособность, каждого в отдельности, охватить внешний мир. Сама эта неспособность есть не недостаток, а условие существования, ибо именно она диктует необходимость *другого* (другой личности, другого языка, другой культуры). Представление об оптимальности модели с одним предельно совершенным языком заменяется образом структуры с минимально двумя, а фактически с открытым списком разных языков, взаимно необходимых друг другу в силу неспособности каждого в отдельности выразить мир. Языки эти как накладываются друг на друга, по-разному отражая одно и то же, так и располагаются в “одной плоскости”, образуя в ней внутренние границы. Их взаимная непереваемость (или ограниченная переводимость) является источником адекватности внеязыкового

объекта его отражению в мире языков» [5, с. 9–10]. Как видим, если для Барта «множественность» языков – это следствие принципиальной непознаваемости объекта, невозможности сказать о нем «последнюю истину», знак немощи Разума, то для Лотмана «множественность» не недостаток, а условие существования культуры, при соблюдении которого только и можно, преодолев субъективность, ограниченность отдельных подходов, из мозаики частных правд сложить в конечном счете, в исторической перспективе истинную картину действительности, «выразить мир». Лотман прямо заявляет, что адекватное отражение объекта в языке возможно при условии «множественности» используемых языков.

Принципиальное отличие между Лотманом и Бартом заключается и в том, что французский ученый уравнивает познавательную ценность различных подходов, упраздняет иерархию языков («Расин открывается разным языкам...»), в то время как для Лотмана эта иерархия сохраняется. В сущности, бартовский гносеологический и методологический релятивизм мостил дорогу постмодернизму, тогда как Лотман оставался в строгих рамках структурно-семиотического подхода и сциентистской парадигмы.

Если ориентирами Лотмана были гегелевская диалектика как особый метод познания истины (Абсолюта), немецкая классическая философия с ее концепцией тождества бытия и мышления, отчасти культурно-историческая школа, то Барт – наследник иной философской традиции, постклассической философии Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Э. Гуссерля, аналитической философии, ему близок ниц-

шевский тезис о «тупости фактов», которые приобретают значимость и ценность лишь в результате их интерпретации субъектом, и гуссерлевская идея эйдетической интуиции. Французский философ В. Декомб отмечал, что убежденность в том, что факты ничего не значат, была общей чертой «поколения Фуко» (т.е. многих французских философов 1960-х гг.), которую он называл «нигилизмом» и объяснял их неприятием позитивизма [3, с. 113].

Другое направление философской мысли, оказавшее заметное влияние на Барта, – постклассическая философия языка, в лице различных ее представителей от Л. Витгенштейна и М. Хайдеггера до американской аналитической философии, которая стала своеобразной реакцией на «авторитаризм» и «монологизм» функционалистских парадигм (гегельянства, психоанализа, марксизма, структурализма), объединенных представлением о существовании объективных, не зависящих от воли субъекта глобальных «структур» (будь то «Мировой Дух», «Бессознательное», экономические законы или законы языка), определяющих как поведение отдельного индивидуума, так и движение истории, и провозгласила отказ от исследования коренных проблем онтологического и гносеологического характера, сосредоточившись на изучении механизмов языка, вопросов о том, как и в каких категориях функционирует язык (а значит, и мышление), как строятся отношения между словами и реальностью. Уже на ранних этапах существования аналитической философии ее лингвоцентризм вызывал критику у некоторых крупных философов. Например, Б. Рассел считал, что аналитическая

философия уходит от смысла вещей в игру в слова. Критикуя позднего Л. Витгенштейна, выдвинувшего концепцию языка как комплекса языковых игр, а задачу философии видевшего в том, чтобы понять и описать правила той или иной языковой игры, Б. Рассел писал, что не может поверить, что «теория с подобными меланхолическими последствиями может быть верной», и утверждал, что цель слов «заключается в занятии тем, что отлично от слов» [8, с. 456].

Логика лингвоцентризма была экстраполирована в сферу эстетики и теории литературы, в значительной степени обусловив постструктуралистский взгляд на литературу, отрицающий ее референциальность. Для Барта «литература – это способ освоения имени» [2, с. 352], она не соотносится с реальностью, не отражает и не познает ее. Показательно в свете сказанного отношение Лотмана и Барта к реализму. Для Лотмана реализм – одна из вершин литературного развития, художественная доминанта XIX в., для Барта – всего лишь один из многих литературных «дискурсов», незаконно претендующий на особый статус. Усилия Лотмана направлены на то, чтобы доказать значимость художественных открытий реализма, место реализма в литературном процессе. Задача, которую ставит перед собой Барт, – дискредитация реализма, разоблачение его притязаний на «правдивость».

Лотман, как и Барт, исходит из того, что любое художественное произведение – семиотическая система, система знаков и приемов, создающая художественную условность. Реализм не является в этом отношении исключением. Лотман прекрасно понимает «вторичность простоты»

в реализме, сознательную сделанность, сконструированность реалистической «достоверности» и «правдивости». Однако, вписывая реализм в литературный контекст, рассматривая его с исторической точки зрения, он приходит к выводу, что реалистическая условность является художественной условностью более высокого, по сравнению с предшествующими этапами развития литературы, уровня и качества, так как она основана на «эффекте правдоподобия», создает более объемный образ мира, способна раскрыть сложные диалектические отношения и связи между явлениями и, главное, преодолевает романтический субъективизм и монологизм, замещая его стремлением к объективности и множественности точек зрения. В реалистической эстетике «из представления, согласно которому действительность – это то, что дано обыденному, простому взгляду, вырабатывается другое: действительность – это взаимопересечение различных точек зрения, позволяющее выйти за пределы ограниченности каждой из них» [7, с. 53–54].

Этот переход от романтической условности к реалистической Лотман иллюстрирует на примере М.Ю. Лермонтова: «Выход писателя за пределы романтического сознания определил новый подход к проблеме значений. Возникает вопрос об объективном значении знаков и структур. Лермонтов начинает допускать возможность увидеть одно и то же явление с двух точек зрения» [Там же, с. 52]. Примером подобного усложнения художественной структуры Лотман считает роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», в котором писатель использует «прием перекодировки», позволяющий столкнуться в пределах

одного произведения разные точки зрения на один и тот же предмет. В результате «действительность раскрывается как взаимоналожение аспектов» [7, с. 54]. «Прием перекодировки» оценивается Лотманом как художественное достижение Лермонтова-реалиста, отразившее на фоне романтической литературы стремление писателя к многосторонности и объективности воспроизведения действительности.

Совершенно иную оценку реализма находим у Барта. Бартовский релятивизм, о котором говорилось выше, экстраполируется и на подход ученого к реализму. Для французского ученого реализм не является более высокой стадией в развитии литературы. Он всего лишь один из видов художественной условности, существующий наряду с другими и наравне с другими. Барт скептически оценивает претензии реализма на достоверность, правдивость и объективность, поскольку само существование реальности (референта) не является для Барта, в отличие от писателей-реалистов, бесспорным. «Предполагая референт реально существующим, воспроизводя его с деланной покорностью, реалистическое описание избегает соскальзывания в фантазматичность, а это считалось (в реалистической эстетике – *В.Т.*) необходимым условием “объективности” изложения», – замечает Барт [2, с. 397].

Объектом критики Барта становится то, что он называет «референциальной иллюзией», создаваемой реалистами [Там же, с. 400]. Суть этого феномена в том, что реалистическая литература, используя определенные художественные приемы (например, вкрапление в текст, казалось бы, немотивированных, «лишних»,

не несущих символического значения, а значит, нефункциональных деталей), пытается создать у читателя впечатление, что знак отсылает как бы непосредственно к референту, минуя означаемое. Таким образом, по мнению Барта, реалистическая литература достигает эффекта правдоподобия, «эффекта реальности», который в действительности иллюзорен, поскольку любое литературное произведение есть художественная условность. Барт выражает эту мысль так: «В целом любой повествовательный текст, сколь угодно реалистический, развивается на нереалистических путях» [Там же, с. 400].

Барт упрекает реализм не за то, что тот является видом художественной условности, иллюзией (подобную иллюзию творит всякий художник), а за то, что эту иллюзию он пытается выдать за правду и тем самым утвердить свой особый статус среди прочих художественных систем, свои необоснованные, с точки зрения Барта, претензии на правдивость и достоверность. Ставя реализму в вину эту недобросовестность, Барт вместе с тем сам демонстрирует известную поверхностность в своем анализе реализма. Ни в одной из своих работ Барт не предпринял обстоятельного, системного и исторического описания реалистической поэтики, подобного тому, который он предпринял по отношению к феноменам мифа или моды. Реализму посвящена лишь небольшая статья «Эффект реальности» (1968), в которой он на основании анализа одного, тенденциозно отобранного, флюберовского приема «немотивированной детали» пытается дискредитировать реализм как иллюзию правдоподобия. При этом он умалчивает о приеме

«мотивированной» детали, которым часто и эффективно пользовались писатели-реалисты как средством художественного обобщения, типизации, социального или психологического анализа¹. В сущности, Барт ограничился констатацией в общем-то очевидного тезиса о том, что реализм есть один из видов художественной условности. Вместе с тем вопрос о том, в чем новое качество и специфика этой условности, как эта новая условность была связана с новой концепцией мира и человека, с новым взглядом писателей-реалистов на действительность, Барт выводит за скобки. В этом отношении гораздо более глубокое исследование реализма было предпринято, в частности, немецким ученым Э. Ауэрбахом, французским литературоведом-марксистом П. Барберисом, итальянским литературоведом Ф. Моретти; из отечественных работ выделим труды Б.Г. Реизова, Г.К. Косикова².

Таким образом, можно заключить, что подход Лотмана к реализму историчен: ученый видит в реализме один из важнейших этапов в развитии литературы, специфическую художественную систему, выявляет

ее своеобразие и достижения на фоне предшествующих систем. Подход Барта скорее идеологичен, направлен на дискредитацию реализма как проявления неприемлемых для Барта объективизма и позитивизма в искусстве. Лотман и Барт воспитаны на разных литературных традициях, обращаются в своих научных исследованиях к различному литературному материалу, отличаются их литературные предпочтения: Лотман ориентируется на традицию русской классики и прежде всего русской реалистической литературы, Барт – на традицию модернизма с его представлением о самодостаточности, самооценности, «нереферентности» литературы³.

Историзм Лотмана проявляется и в понимании диалектики субъективного и объективного начал в искусстве. Лотман писал, что искусство метонимично: «То, что художественное воспроизведение никогда не подразумевает полного воссоздания (создания второй такой же вещи), то, что определенные свойства не будут воссозданы, ведет к познанию того, что в этот момент и с позиции этого художника (курсив наш – В.Т.) представляется важнейшим» [6, с. 35]. Заметим, что Лотман здесь отнюдь не абсолютизирует субъективность художника, творческий произвол, как это будут делать постмодернисты. Каждый отдельный художник неизбежно субъективен, и он даже тем более субъективен, чем больше масштабы его таланта. Однако если он большой и настоящий художник, то он неизбежно улавливает, выделяет в окружающей его действительности

¹ См., например, анализ поэтики «мотивированной» детали у Флобера в работах: Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. М., 1977; Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург, 1999.

² Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976; Barbéris P. Mythes balzacien. Paris, 1972; Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой. М., 2014; Реизов Б.Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. Л., 1974; Его же. Французский роман XIX века. М., 1977; Косиков Г.К. Проблема жанра романа и французский «новый роман» (на материале творчества Натали Саррот) // Косиков Г.К. Собр. соч. Т. 2. Теория литературы. Методология гуманитарных наук. М., 2012. С. 102–126.

³ Показательно, как часто Барт в своих статьях апеллирует к именам и творчеству С. Малларме, М. Пруста, П. Валери, М. Бланшо, Ж. Батая.

и фиксирует в своей по необходимости метонимически ограниченной, неполной картине мира наиболее важные тенденции той эпохи, в которую он живет и о которой пишет. Ни один художник не может претендовать на «объективность», поскольку субъективность заложена в самой метонимической природе искусства и индивидуальной самобытности художественного таланта. Между тем, это не исключает, по Лотману, возможности «художественной правды» в искусстве. Из отдельных «художественных правд», каждая из которых отражает и фиксирует какой-то один существенный аспект изображаемой эпохи, какую-то одну важнейшую ее черту, складывается общая правдивая картина данной исторической эпохи, намечается движение искусства к Истине. На каждом этапе художественного развития человечества настоящее искусство раскрывает ту частичку Истины, которая доступна ему на данном этапе. Но в перспективе средства художественного познания совершенствуются, художественное познание становится более глубоким и все более адекватным структуре реальности.

Так Лотман находит выход из кажущегося противоречия между признанием условного и субъективного характера искусства и утверждением его познавательной функции, «правдивости». Он осознает взаимосвязь между искусством и исторической реальностью (а не только с языком, как у Барта), а, следовательно, и изменчивость представлений о правдивости на разных этапах общественного развития. В качестве примера можно привести его рассуждение о «венерах» позднего палеолита, в которых отразились пред-

ставления той эпохи о женщине как продолжательнице рода. Фигурки с гипертрофированными женскими признаками были правдивыми для того этапа развития искусства, фиксировали те признаки, которые тогда считались существенными, релевантными, отличающими женщину-продолжательницу рода от мужчины-охотника.

Для Лотмана, в отличие от Барта, условность и субъективность искусства не отменяет его познавательной функции, возможности «художественной правды», то есть адекватного отражения и постижения наиболее существенных сторон и качеств воспроизводимой реальности. Лотман вводит в свои работы понятие «художественная правда» и, в отличие от Барта, пишет это словосочетание без кавычек [6, с. 32–33]. В подобном представлении о правдивости искусства можно выделить два существенных и взаимосвязанных момента, свойственных мировоззрению Лотмана-ученого: историзм и контекстуализм. Оба теснейшим образом связывают его с научной традицией XIX в. – прежде всего с культурно-исторической школой. Для Лотмана, при всей его приверженности идее семиотической природы искусства, структурализму, искусство является документом конкретной эпохи, запечатлевшим ее сознание.

Будучи оба систематиками, признавая тот факт, что знак раскрывает свое значение в системе, Лотман и Барт между тем ищут означаемые на разных уровнях, вписывают знак в разные контексты. Для Лотмана таким контекстом, как уже отмечалось выше, является культурное сознание эпохи, система представлений, норм и ценностей, свойственных данной

эпохе и сформированных конкретно-историческими условиями жизни человека. Следовательно, «правдивость» того или иного произведения искусства понимается Лотманом как адекватное отражение в нем представлений эпохи, ее ценностно-смысловых ориентиров и потребностей, а не только индивидуальных взглядов и предпочтений художника. Или, точнее говоря, произведение искусства правдиво в той степени, в какой индивидуальный художественный мир, создаваемый художником, отражает структуру социокультурного сознания данной эпохи.

Таким образом, у Лотмана знак отсылает к реальности и формам ее осознания. У Барта знак отсылает к другому знаку. Так, анализируя «Таинственный остров» Жюль Верна, Барт выделяет: код Адама, то есть сравнивает ситуацию, в которой оказываются колонисты с ситуацией библейского Адама; код Эдема, реализующийся в картинах изобильной природы; код Робинзона (в данном случае отсылка в роману Д. Дефо), формируемый мотивами урагана, утраты имущества, пребывания на необитаемом острове и т.д. Так торится дорога к «интертекстуальности».

Парадокс состоит в том, что позиция Барта, несмотря на предпринимаемый им в некоторых работах блистательный структурный анализ, вопреки общему пафосу европейского структурализма, приводит не к торжеству строгого научного знания, объективизма, противопоставляемого субъективизму импрессионистической критики и эмпиризму позитивистского литературоведения, а к прямо противоположному – к утверждению релятивизма, субъективности и эссеизма. То, что начиналось у Барта в его

книге «Мифологии» (1957) как поиск глубинных структур, разоблачение современной мифологии в процессе структурного анализа мифа, утверждение историзма, завершилось своей противоположностью – созданием очередного мифа о всевластии языка и отрицанием самой возможности строгой научности, объективности и познания истины. Барт замыкает литературу на самой себе. Бартовское «удовольствие от текста» превращает литературу в вариант «игры в бисер». Лотман же сохраняет серьезное отношение к литературе как способу познания мира. В сознании Лотмана историзм – важнейшая структура. Истина не открывается одному человеку и одновременно, но она рождается в процессе познания, в диалоге, в коллективном поиске, во взаимодействии различных идей, точек зрения и позиций. Лотман – человек эпохи модерна с его верой в прогресс, историю, истину; Барт – на пути к постструктуралистскому и постмодернистскому релятивизму.

Смысл произведенного постструктуралистами «переворота» хорошо понял Ж.-П. Сартр, который писал о «Словах и вещах» М. Фуко: «Фуко принес людям то, в чем они нуждались: эклектичный синтез, в котором Роб-Грийе, структурализм, лингвистика, Лакан, “Тель Кель” поочередно используются для доказательства невозможности исторической рефлексии. Совершенно очевидно, что под прикрытием истории мишенью критики является марксизм. Речь идет о том, чтобы создать новую идеологию, последний заслон, который буржуазия еще способна возвести против Маркса» [3, с. 107]. В. Декомб, оппонирова Сартру, полагал, что посыл состоял не в отказе от истории, а в том,

чтобы решить вопрос, «возможно ли создать разумную концепцию истории после заката гегельянского идола» [Там же, с. 107]. Однако в данном случае важны не столько мотивы критики истории у Фуко и намерения постструктуралистов, сколько объективные последствия этой критики. Возможно, многие представители «поколения Фуко» были вдохновлены антибуржуазным пафосом. Логику их позиции так сформулировал французский исследователь А. Компаньон: «Не интересоваться отношениями литературы к реальности или же понимать их как условность – в известном смысле значит занимать антибуржуазную и антикапиталистическую идеологическую позицию. Повторяю, буржуазная идеология отождествляется при этом с лингвистической иллюзией – верой, что язык может копировать реальность, что литература может верно изображать ее, словно зеркало или распахнутое в мир окно» [4, с. 125].

Однако «лингвистическая иллюзия» была заменена мифом о всеисилии языка. Объективно это привело

к попыткам дискредитировать реализм и, что более существенно, скомпрометировать саму возможность истины. Антибуржуазный пафос постструктуралистов, быть может, неожиданно для них самих парадоксальным образом был трансформирован в охранительную идеологию, которая утверждает смерть истины, «смерть автора», «смерть субъекта», а, в сущности, отказывается от гуманистической традиции европейской культуры, лишает человека исторической субъектности, превращает его в безвольную игрушку языка, «борьбы дискурсов», знаковых систем, а в конечном счете – тех, кто контролирует семиозис. Имагология представляет собой разновидность постструктуралистского дискурса. Она экстраполирует постструктуралистские и постмодернистские идеи и методы в сферу изучения «Другого». В настоящей статье мы стремились проиллюстрировать это на частном примере, описав подход имагологии к проблеме правдивости имиджа и концептуальные основания этого подхода.

Библиографический список

1. Барт Р. Дискурс истории // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2004. С. 438–439.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.
3. Декомб В. Современная французская философия. М., 2000.
4. Компаньон А. Демон теории. М., 2001.
5. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.
6. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 17–245.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–287.
8. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней: От романтизма до наших дней. СПб., 1997.
9. Carré J.-M. Les écrivains français et le mirage allemand. 1800–1940. Paris, 1947.
10. Fischer M.S. Literarische imagologie am scheideweg. Die erforschung des “Bildes vom anderem Land” in der literature-komparistik // Blaicher G. Erstarrtes denken. Studien zu klischee, stereotyp und vorurteil in der englischsprachigen literature. Tübingen, 1987. Pp. 51–63.

11. Lortholary A. Le mirage russe en France au XVIII siècle. Paris, 1951.
12. Pageaux D.-H. Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle // *Synthesis*. 1981. No. VIII. Pp. 169–185.

References

1. Barthes R. History discourse. *Bart R. Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury*. Moscow, 2004. Pp. 438–439. (In Russ.)
2. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Moscow, 1989. (In Russ.)
3. Descombes V. *Sovremennaya frantsuzskaya filosofiya* [Modern French philosophy]. Moscow, 2000. (In Russ.)
4. Compagnon A. *Demon teorii* [Demon of the theory]. Moscow, 2001. (In Russ.)
5. Lotman Yu.M. *Kul'tura i vzryv* [Culture and explosion]. Moscow, 1992. (In Russ.)
6. Lotman Yu.M. Lectures on structural poetics. *Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola*. Moscow, 1994. Pp. 17–245. (In Russ.)
7. Lotman Yu. M. The structure of the artistic text. *Lotman Yu.M. Ob iskusstve*. Saint-Petersburg, 1998. Pp. 14–287. (In Russ.)
8. Reale G., Antiseri D. *Zapadnaya filosofiya ot istokov do nashikh dnei: Ot romantizma do nashikh dnei* [Western philosophy from its origins to our days: From romanticism to the present]. St. Petersburg, 1997. (In Russ.)
9. Carré J.-M. *Les écrivains français et le mirage allemande* [French writers and the German mirage]. 1800–1940. Paris, 1947.
10. Fischer M.S. Literary imagology at a crossroads. Researching the “Image of another country” in comparative literature. *Blaicher G. Erstarrtes denken. Studien zu klischee, stereotyp und vorurteil in der englischsprachigen literature*. Tübingen, 1987. Pp. 51–63.
11. Lortholary A. *Le mirage russe en France au XVIII siècle* [The Russian mirage in France in the 18th century]. Paris, 1951.
12. Pageaux D.-H. A perspective of studies in comparative literature: cultural imagery. *Synthesis*. 1981. No. VIII. Pp. 169–185.

Статья поступила в редакцию 10.04.2020, принята к публикации 30.05.2020
The article was received on 10.04.2020, accepted for publication 30.05.2020

Сведения об авторе / About the author

Трыков Валерий Павлович – доктор филологических наук; профессор кафедры всемирной литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет

Valeriy P. Trykov – ScD in Philology (Literature); Professor at the World Literature Department, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University

E-mail: v.trykoff@yandex.ru

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-77-89

Е.Н. КолокольцевМосковский государственный областной университет,
141014 г. Мытищи, Московская область, Российская Федерация

Поэтика описаний в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» на уроках литературы

Аннотация. Целью исследования является актуализация на уроках литературы роли описаний в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» как важного конструктивного элемента повествования. Наиболее частой формой описания в романе являются описания природы и описания портретов действующих лиц. Описания нашли живой отзыв в литературоведении, литературной критике и в искусствознании, откликнувшись на картины поэта-художника и иллюстрации к роману. Это закономерно привлекло внимание автора к исследованию трудов ученых, в поле зрения которых оказывались особенности повествовательной манеры Лермонтова. В повестях, составивших лермонтовский роман, описания выполняют важную композиционную роль: они сопровождают повествование, размышления героев и зачастую мотивируются автором. В статье освещается ряд приемов, которые позволяют школьникам конкретизировать представления об описаниях в романе. Осознанному восприятию учащимися пейзажных описаний поможет составление плана, который отобразит пространственно-временную структуру повести «Бэла», представляющей собой и «путевые записки», и новеллу. Привлечение репродукций кавказских пейзажей Лермонтова, близких по объекту изображения словесным описаниям в романе, служит зримым эмоциональным подспорьем в постижении школьниками описаний природы. Обращение к психологическому портрету Печорина вызвало такой способ постижения особенностей его портрета, как составление стилистической карты, которая концентрирует внимание учеников на языковых средствах, позволяющих повествователю связать облик героя с предполагаемыми свойствами его характера. Тесно переплетаются пути изображения и слова в художественной иллюстрации, выполняющей функцию изобразительной речи и дающей пространственное изображение литературного произведения. Иллюстрация служит средством конкретизации представлений учеников о портретах действующих лиц, описаниях природы и связанных с ними сюжетных ситуациях. Способы осмысления художественного текста с широким привлечением произведений изобразительного

искусства ведут школьников к познанию особенностей повествовательной манеры Лермонтова и служат их эстетическому развитию.

Ключевые слова: роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», описания как элемент повествования, «путевые записки», пейзажные описания, портрет героя литературного произведения, сюжетные иллюстрации, произведения живописи на уроках литературы

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Колокольцев Е.Н. Поэтика описаний в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» на уроках литературы // Литература в школе. 2020. № 3. С. 77–89. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-77-89

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-77-89

E.N. Kolokoltsev

Moscow Region State University,
Mytishi, Moscow Region, 141014, Russian Federation

Poetics of descriptions in the novel “A Hero of Our Time” by M.Yu. Lermontov in Literature classes

Abstract. The purpose of the study is to actualize the role of descriptions in the novel by M. Yu. Lermontov “A Hero of Our Time” as an important constructive element of the narrative. The most common form of description in the novel is the descriptions of nature and descriptions of the characters’ portraits. The descriptions found a lively response in literature studies, literary criticism, in art criticism, which responded to the paintings of the poet-and-artist and illustrations for the novel. Naturally, it attracted the author’s attention to the study of the works of those scholars, who viewed the features of Lermontov’s narrative manner. In the stories that made up Lermontov’s novel, descriptions play an important compositional role: they accompany the narrative, the thoughts of the characters, and they are often motivated by the author. The article highlights a number of techniques that will allow students to specify ideas about the descriptions in the novel. The students’ comprehension of landscape descriptions can be supported by drawing up a plan that will reflect the spatial and time-line structure of the story “Bela”, which represents both “travel notes” and the novelette. The use of reproductions of Lermontov’s Caucasian landscapes, similar in the object image to its verbal descriptions in the novel, serves as a visible emotional aid in the nature descriptions comprehension by schoolchildren. Turning to Pechorin’s psychological portrait caused such ways of discovery of his portrait features as drawing up a stylistic map that assists students to focus on linguistic

means that the narrator uses to relate the hero image with his potential ingrain. The image and words are closely intertwined in the art print that performs the function of figure of speech and gives a spatial image to the piece of writing. The illustration serves as a means of specifying the students' perceptions of the characters' portraits, descriptions of nature and the related plot situations. Ways to comprehend a literary text with the wide involvement of works of art assist students to learn about the peculiarities of Lermontov's narrative manner and facilitate their aesthetic development.

Key words: M.Yu. Lermontov's novel "A Hero of Our Time", descriptions as an element of narration, "travel notes", landscape descriptions, the portrait of a character in a literary work, plot illustrations, works of painting in Literature lessons

CITATION: Kolokoltsev E.N. Poetics of descriptions in the novel "A Hero of Our Time" by M.Yu. Lermontov in Literature classes. *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 77–89. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-77-89

Школьный анализ художественного произведения, нацеленный на постижение его содержания и художественной формы, всегда определяется структурой произведения, под которой обычно понимается строение произведения, его внутренняя и внешняя организация, расположение отдельных частей. Имея в виду структуру художественного произведения, литературоведы зачастую употребляют и понятие архитектоники, которое, как и структура, включает в себя композиционное построение произведения, последовательное развитие действия, принципы сопряжения в повествовании описаний, диалога персонажей, прямой авторской речи, отступлений, вставных эпизодов и др. В стремлении упорядочить и разнообразить школьный разбор художественного текста, обращаясь к учителю-словеснику, В.В. Голубков в своем учебнике «Методика преподавания литературы» (1938) вводит понятие «составных элементов анализа» [7, с. 107], которые продиктованы именно структурой художествен-

ных произведений, дают направление школьному анализу и вполне соотносятся с основными положениями «Краткого курса поэтики» Б.В. Томашевского (1928), адресованного студентам и преподавателям гуманитарных вузов, а также учащимся старших классов средней школы, автор которого, опираясь на школьные программы, сознательно допускает «упрощенные интерпретации» по сравнению с теми, которые встречаются в научной литературе [11].

Позиции двух исследователей объединяет, например, обращение к термину «описание». Конкретизируя этот компонент произведения, методист называет портрет, пейзаж, обстановку, а теоретик литературы раскрывает теоретическое понятие и отмечает при этом: «...описание не всегда играет служебную роль пояснения к повествованию. Иногда оно приобретает самостоятельную роль, создавая требуемое автору "настроение", т.е. вызывая в читателе те чувства, какие необходимы автору для правильного восприятия его произведения» [Там же, с. 111].

Изучение романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» потребует от учителя-словесника обращения к чередованию повествования и описания. Во всех повестях, составивших этот роман, описания (природы, местности, внешнего облика героев) являются важным конструктивным элементом. Какая-то описаний природы в романе, Ю.И. Айхенвальд подчеркивает: «Отнимите у этого произведения картины природы, специфической природы, и вы разрушите самое произведение. <...> ...это все неуничтожимо и незаменимо, это все кровно срослось с драмой и диалогом лермонтовских героев» [1, с. 99].

Перед разбором повести «Бэла» учащиеся найдут наиболее яркие описания природы, по выбору подготовят выразительное чтение одного из пейзажей и отразят в плане последовательное чередование описаний местности, сопровождающих повествование. План может приобрести примерно следующий вид:

1. Описание Койшаурской долины.
2. Подъем на Койшаурскую гору и взгляд на долину «в густом тумане».
3. «До станции оставалось еще с версту». «Ночлег в дымной сакле» и начало рассказа Максима Максимыча о Бэле.
4. Подъем «по извилистой дороге» на Гуд-гору.
5. Описание панорамы Койшаурской долины.
6. Спуск с Гуд-горы и описание горы Крестовой. *Окончание рассказа штабс-капитана о Бэле.*

Такой план продиктован жанровым своеобразием «Бэлы», которое находит следующую мотивировку в рассказе повествователя: «...я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-

капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле» [8, т. 4, с. 204]. «Эта мотивировка, – подчеркивает Б.М. Эйхенбаум, – имеет особенное значение для “Бэлы”: благодаря ей укреплен описательный материал – не как случайный привесок к рассказу, не как “пейзаж”, а как совершенно естественный и существенный элемент повествования» [12, с. 268].

В описании пути из Тифлиса до станции Коби повествователь не скрывает своего отношения к картинам природы, открывающимся перед ним. Уже в самом начале повести «Бэла» рассказчик, въехавший в Койшаурскую долину, невольно восклицает: «Славное место эта долина!» [8, т. 4, с. 184]. Особенно ярко и последовательно тема единения человека с природой раскрывается в картине «тихого утра», которая воссоздается после описания ночлега путников «в дымной сакле». Эта картина насыщена чередованием ярких метафор, живописных олицетворений, глаголов движения, красочных сравнений. Здесь изображение неба и земли, которые обычно оказываются трагически разъединенными в лермонтовской картине мира, дано в тесном единении, что невольно заставляет вспомнить «Выхожу один я на дорогу...», одно из последних стихотворений Лермонтова. В изображении неба («хороводы звезд чудными узорами сплетались на далеком небосклоне и одна за другою гасли по мере того, как бледноватый отблеск востока разливался по темно-лиловому своду...» [Там же, с. 202]) школьников привлекает оценочный эпитет «чудными узорами», который перекликается со строкой стихотворения – «В небесах торжественно

и *чудно*», да и сама картина утреннего неба, нарисованная в повести, близка начальным строкам стихотворения. Картину «тихого утра» дополняет изображение гор. В пространственном изображении «крутых отлогостей гор» [8, т. 4, с. 202] школьники не пройдут мимо олицетворения и выразительных сравнений.

Впечатления повествователя от картины «тихого утра» находят емкое воплощение в пронзительном параллелизме: «Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы» [Там же]. Этот параллелизм не воспринимается как случайный: чувство эстетическое сливается здесь с религиозным чувством писателя («пустыня внемлет богу» [8, т. 1, с. 488]). Заслуживает внимания учеников небольшой связный текст (период), вошедший в пределы одного предложения. В нем сочетаются *повествование* о подъеме на Гуд-гору, *описание* картины, открывшейся перед путниками, и *размышления* странствующего офицера о воздействии природы на человека, к которым естественно примыкает предположение повествователя: «...в сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге» [Там же, т. 4, с. 203]. Это предположение, вызванное общением с Максимом Максимычем, тут же находит отклик в словах штабс-капитана. «Волшебные картины» природы вызывают «отрадное чувство» у повествователя: они являются одним из средств его характеристики в «путевых записках». Максим Максимыч тоже небезразличен к «горам пустынным». Правда, его интерес к природе вызван стремлени-

ем благополучно добраться до Коби («Что? Были ль обвалы на Крестовой?» [Там же, с. 187]; «...нынче будет погода; надо торопиться, а то, пожалуй, она застанет на Крестовой» [Там же, с. 203]).

Одним из лейтмотивов пейзажных описаний в повести «Бэла» является описание Койшаурской долины, с которым читатель встречается трижды. Пейзажной интродукцией является описание долины в самом начале повести. Какими же художественными средствами оно создается? Это описание, которое будет воспродуцировано в выразительном чтении ученика, говорит о том, что автор романа как певец кавказской природы восхищался ее красочным богатством. Школьники не пройдут мимо эпитетов, которые, сосредоточившись в одном предложении, искусно передают в сочетании цветов впечатления путника от увиденной картины («красноватые скалы», «зеленым плющом», «желтые обрывы», «золотая бахрама», «черного ущелья», «серебряной нитью»). К этим эпитетам примыкают распространенные определения («полного мглою ущелья»), которые емко дополняют новыми оттенками запечатленную повествователем картину. Музыкальность предложения усиливается инверсией, повтором «высоко-высоко» и сравнительным оборотом, гармонично завершающим период. Второе изображение долины читатель находит уже после подъема на вершину Койшаурской горы. И.Л. Андроников, совершивший по следам Лермонтова путешествие «по ущельям Терека и Арагвы», отмечает конкретность описаний кавказской природы: «Высокая поэтичность соединяется в «Герое нашего времени» с точностью очерка» [3, с. 448].

Третье описание Койшаурской долины предстает перед читателем как «панорама». После выразительно-го чтения «панорамы» долины учащиеся сопоставят первое описание с картиной, представшей перед путниками с вершины Гуд-горы. Как и в интродукции, картина развернута в одном предложении, но в описании гор, окружающих долину, появляются новые оттенки. Интродукция запомнилась читателям «красноватыми скалами», «желтыми обрывами, исчерченными промоинами», «черным... ущельем» [8, т. 4, с. 184–185], а с высоты Гуд-горы в утренние часы повествователь увидел «теснины», «гребни гор... покрытые снегами» [Там же, с. 203]. Обратив внимание на эпитеты, школьники не пройдут мимо насыщенности «панорамы» Койшаурской долины емкими метафорами и отметят отношение повествователя к нарисованной картине, которое находит выражение в словах: «...тут бы и остаться жить навеки» [Там же].

В «путевых записках» не раз упоминается Крестовая гора. Описание Крестовой горы мотивировано повествователем. Школьники воспроизведут ее описание, начинающееся восклицанием штабс-капитана: «Вот и Крестовая!» [8, т. 4, с. 204]. Словесное описание целесообразно сопроводить демонстрацией картины М.Ю. Лермонтова «Крестовый перевал». Лермонтов был щедро наделен природой не только поэтическим даром, но и талантом рисовальщика, живописца. Являясь органической частью творчества поэта, рисунки и картины Лермонтова близки его поэтическим созданиям. Картины поэта и художника «овеяны духом гениальности Лермонтова, все они таят в себе

какую-то только им присущую гамму красок, своеобразный аромат его восприятия природы, подлинны куски его зрительных впечатлений» [10, с. 79]. Целый ряд рисунков, акварелей и картин имеет сюжетную общность с литературными произведениями Лермонтова. Это настойчиво подчеркивал И.Л. Андроников: «...выясняется, что карандашом и кистью поэт стремился передать те же впечатления, которые вдохновили его на создание “Демона”, “Мцыри”, “Героя нашего времени”, что описаниям природы в поэмах и прозе помогал Лермонтову его глаз художника» [3, с. 451].

Как правило, рука Лермонтова, живописца и рисовальщика, опережала по времени руку поэта и прозаика. Картина «Крестовый перевал» датируется 1837–1838 гг., а повесть «Бэла» была опубликована в «Отечественных записках» в 1839 г. Большинство кавказских картин Лермонтова написано по воспоминаниям. Только во время пребывания в Гродненском гусарском полку в феврале – апреле 1838 г. поэт написал двенадцать картин. Их бесспорная схожесть с подлинными кавказскими ландшафтами объясняется не только цепкой зрительной памятью поэта, но и его стремлением сохранить увиденное в карандашных рисунках: «Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, – пишет Лермонтов С.А. Раевскому в начале декабря 1837 г., – и везу с собой порядочную коллекцию...» [8, т. 4, с. 403]. В картины, изображающие кавказские виды, Лермонтов в качестве переднего плана вводит изображение человека, животных или какой-то бытовой сценки. Вот и на картине «Крестовый перевал» ученики увидят изображение

двух путников и тележку,двигающуюся по боковой дороге. Пейзаж на холсте статичен, а словесное изображение насыщено развитием, движением. Возможна и демонстрация на уроке автолитографии «Вид Крестовой горы из ущелья близ Коби», на которой гора, занесенная снегом, изображена на заднем плане. Лермонтов создавал рисунок на литографском камне, с которого затем был сделан отпечаток на бумаге. Именно этим объясняется зеркальность изображения. Привлечение картин Лермонтова в ходе знакомства школьников со словесными пейзажами в повести «Бэла» является эффективным зримым подспорьем в постижении поэтики «волшебных картин» природы.

Повесть «Максим Максимыч», в которой происходит встреча повествователя с главным героем, «нужна была Лермонтову для того, чтобы мотивировать подробное описание наружности Печорина» [12, с. 270]. Портрет главного героя написан «с оглядкой на Лафатера» и предполагает «в читателе человека образованного, знакомого с учением швейцарского “оракула”» [9, с. 509]. Лермонтов проявлял интерес к учению швейцарского пастора и писателя Иоганна Каспара Лафатера о зависимости черт и выражения лица от характера человека. Уже в драме «Странный человек» (1831) встречается реплика одного из гостей на вечере в доме графа N: «Вы, конечно, не ученик Лафатера?» [8, т. 3, с. 255]. А в романе «Княгиня Лиговская» портрет Григория Александровича Печорина дается с прямой ссылкой на швейцарского пастора. В одном из писем от второй половины февраля 1841 г., адресованном из Петербурга в Ставрополь А.И. Бибикову, Лермонтов сообщает:

«Покупаю для общего нашего обихода Лафатера и Галя и множество других книг» [8, с. 424].

В «Журнале Печорина» есть строки, в которых констатация тех или иных черт наружности действующих лиц прямо соединяется с состоянием души и характеристикой внутреннего мира человека. В «Тамани» привлекает внимание утверждение Печорина-повествователя: «Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душой» [Там же, т. 4, с. 226–227]. В словесном портрете княжны Мери, нарисованном Печориным, нельзя не увидеть некоторые особенности лермонтовского письма: «Ее легкая, но благородная походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения, но понятное взору» [Там же, с. 239]. Чуть позже Печорин пишет о возможности проникновения во внутренний мир человека, «когда глаз выучится читать в неправильных чертах отпечаток души испытанной и высокой» [Там же, с. 243]. Портрет Печорина в повести «Максим Максимыч», увиденный глазами повествователя, привлекает внимание тем, что констатация некоторых черт наружности Печорина соединяется с попыткой предугадать черты его характера. Как же Лермонтов раскрывает за внешним видом некоторые особенности характера главного героя романа? После чтения учителем портрета Печорина школьникам предлагается обратить внимание на языковые средства, которые использует повествователь, соединяя черты внешности героя с его внутренним, душевным миром.

Для того чтобы учащиеся глубже поняли особенности портретного письма Лермонтова, целесообразно

прибегнуть к составлению стилистической карты портрета Печорина, которая позволит школьникам сосредоточиться на языковых сред-

ствах, соединяющих черты внешности и черты характера героя. Карта может приобрести примерно следующий вид (табл. 1)

Таблица 1

**Стилистическая карта портрета Печорина
в повести «Максим Максимыч»
(психологический портрет, данный посторонним наблюдателем,
который умозаключает о характере только по наружным признакам)**

Черты внешности	Стилистические средства, позволяющие соединить черты внешности с чертами характера	Черты характера
Стройный, тонкий стан его и широкие плечи	доказывали	крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов...
...ослепительно чистое белье,	изобличавшее	привычки порядочного человека...
...не размахивал руками...	верный признак	некоторой скрытности характера
...положение всего его тела	изобразило	какую-то нервическую слабость
В его улыбке	было	что-то детское
Его кожа	имела	какую-то женскую нежность
Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные –	признак	породы в человеке...
Глаза... не смеялись, когда он смеялся!	Это признак –	или злого нрава, или глубокой постоянной грусти
...они сияли каким-то фосфорическим блеском...	То не было отражение	жара душевного или играющего воображения...
Взгляд его – непродолжительный, но пронизательный и тяжелый,	оставлял по себе мог бы казаться	неприятное впечатление нескромного вопроса... ...дерзким, если бы не был столь равнодушно спокоен

Таблица заполняется в классе по двум-трем параллелям (умозаключениям), а остальную ее часть учащиеся завершат дома. Не у всех учеников стилистическая карта будет

иметь одинаковый вид. Но главное, что даст такая самостоятельная работа, – ученики поймут аналитический характер психологического портрета Печорина, придут к заключению,

что отдельные частности портрета «доказывают», «изобличают», являются «признаками» внутреннего мира героя. Внимание к «ускользающему от определения, но понятному взору» [8, т. 4, с. 243] приводит повествователя и к частому использованию неопределенных местоимений – «некоторый», «что-то», «каким-то», «какую-то». Заслуживают внимания и мотивировки, или «оговорки», по выражению Б.М. Эйхенбаума, которыми пронизан портрет Печорина. Вот оговорка, начинающая портрет героя: «Теперь я должен нарисовать его портрет» [Там же, с. 220]. Учащиеся, конечно, вспомнят портрет Печорина, увиденный глазами Максима Максимыча: «Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький...» [Там же, с. 189]. А повествователь, внимательный наблюдатель, знакомый с «некоторыми подробностями» жизни Печорина, видит его, в отличие от простоватого штабс-капитана, совершенно по-другому. Не случайны и последующие оговорки: «...это мои собственные замечания» [8, т. 4, с. 220]; «...так как вы о нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением» [Там же, с. 221].

В повести «Максим Максимыч» В.Г. Белинского привлек «эскиз характера». В этом «эскизе» велика роль психологического портрета Печорина. Проверить восприятие учащимися портрета Печорина поможет демонстрация иллюстрации Л.Е. Фейнберга «Печорин и странствующий офицер». Беседа по иллюстрации поможет конкретизировать представления школьников и о композиции романа. Иллюстрация воссоздает единственную в романе встречу трех рассказчиков.

Пристальный интерес к Печорину («...я составил себе о нем не очень выгодное понятие, однако некоторые черты в его характере показались мне замечательными» [Там же, с. 218]) является лейтмотивом в трактовке иллюстратором образа офицера-повествователя, которому художник придал черты Лермонтова. Сидящий на скамье Печорин показан в профиль. Волевой поворот головы странно сочетается с «какой-то нервной слабостью» [Там же, с. 220] в положении его тела. Во взгляде Печорина художник подчеркивает больше спокойствия и равнодушия, нежели волнения и нетерпеливого ожидания. Наконец, третий участник сцены, Максим Максимыч, бегущий «что было мочи», вот-вот появится у ворот гостиницы, чтобы встретиться с Печориным и испытать острое чувство досады и разочарования.

Лермонтовская манера создания портрета находит воплощение и в портрете девушки из «Тамани», который дается в восприятии Печорина. Рисуя ее внешний облик, Печорин допускает оговорку: «Решительно, я никогда подобной женщины не видывал» [Там же, с. 231]. Необычность портрета вызывает частое употребление неопределенных местоимений: «никаких признаков безумия», «какой-то золотистый отлив ее слегка загорелой кожи», «в ее косвенных взглядах я читал *что-то* дикое и подозрительное», «в ее улыбке было *что-то* неопределенное» [Там же]. Стремление соединить черты внешности и внутренние качества девушки порождает использование тех же языковых средств, которые знакомы учащимся по портрету Печорина в повести «Максим Максимыч»: это и «признаки», и использование

глаголов и глагольных форм: «изобличается» и «изобличавшей», «были».

В.Г. Белинский отмечает особый колорит повести и говорит о ее таинственности: «Особенно очаровательна девушка: это какая-то дикая, сверкающая красота, обольстительная, как сирена, неуловимая, как унди-на, страшная, как русалка, быстрая, как прелестная тень или волна, гибкая, как тростник» [5, с. 163–164]. А вот впечатление об ундине поэта и критика И.Ф. Анненского: «Девушка в полосатом платье, а потом в одной рубашке и только подпоясанная платочком, без имени, но с обжигающими губами, вся ускользающая, гибкая, призывная, породисто-страстная...» [4, с. 339]. Это два впечатления (словесных!) от портрета девушки в «Тамани». У художников, комментирующих литературное произведение, впечатления о внешности ундины будут разными, да и запечатлеть ее внешность в рисунке очень сложно. Л.М. Непомнящий на цветной акварели изобразил девушку на крыше хаты: она показана «с распущенными волосами, настоящая русалка» [8, т. 4, с. 230]. Д.А. Шмаринов ограничивается лишь общими контурами в воссоздании лица девушки, запечатленной на дальнем плане. Черты лица ундины решил воссоздать лишь художник П.Я. Павлинов. В сюжетной иллюстрации он откликнулся на неожиданное появление девушки возле стола, за которым Печорин пил чай. В воплощении художника девушка из «Тамани» далеко не красавица, но в ней «много породы». Не случайно взор девушки показался Печорину «чудно-нежен» и напомнил ему «один из тех взглядов, которые в старые годы так самовластно играли» [Там же, с. 232] его жизнью. Но в геро-

ине иллюстрации, движимой стремлением сохранить свою тайну, больше решимости и беспокойства, чем нежности и страсти. Иллюстрация заставляет вернуться к словесному описанию облика героини и поразмышлять о том, чем руководствовался художник в графической интерпретации образа.

«Тамань» запоминается короткими описаниями природы, лейтмотивом которых является изображение неба, моря, берега. Эти пейзажные зарисовки настойчиво сопровождаются метафорическим описанием луны или месяца. Об этом прекрасно написал И.Ф. Анненский: «Сколько надо было иметь ума и сколько настоящей силы, чтобы так глубоко, как Лермонтов, чувствовать чары лунно-синих волн и черной паутины снастей на светлой полосе горизонта, оставить их жить, светиться, играть, как они хотят и могут, не заслоняя их собою, не оскорбляя их красоты ни эмфазом слов, ни словами жалости, – оставить им все целомудренное обаяние их безучастия, их особой свободной жизни» [4, с. 348]. Мастерство поэта в создании картин природы привлекло внимание и И.Л. Андроникова: «Невольно вспоминается совет Чехова разбирать “Тамань” по предложениям, по частям предложения» [3, с. 617]. Отзывы исследователей привлекут внимание учащихся, которые отметят созвучие пейзажных описаний «душевному состоянию героя».

Нетрудно заметить, что повести, составившие роман «Герой нашего времени», начинаются с точного указания на место действия. «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подножия Машука:

во время грозы облака будут спускаться до моей кровли» – таков зачин повести «Княжна Мери», действие которой происходит сначала в Пятигорске, а затем в Кисловодске [8, т. 4, с. 236–305]. Словесному описанию «чистенького, новенького городка» [Там же, с. 236] созвучна картина Лермонтова «Вид Пятигорска» (1837–1838). В наименовании полотна Лермонтов следует традиции русских художников, которые часто включали в названия своих картин слово «вид»: «Вид Казанского собора в Петербурге» Ф.Я. Алексеева (1811), «Вид Московского Кремля от Устьинского моста» (1818) М.Н. Воробьева и др. В названиях картин кавказского цикла Лермонтов тоже подчеркивал панорамность изображения: «Вид Тифлиса» (1837), «Кавказский вид с верблюдами» (1837–1838), «Кавказский вид с саклей» (1837–1838). Картина «Вид Пятигорска» не является иллюстрацией к роману «Герой нашего времени». Она написана несколько раньше самого литературного произведения. На полотне запечатлен вид на город со стороны аллеи, ведущей к гроту, в котором произошла описанная в «Княжне Мери» встреча Печорина с Верой. На дальнем плане картины изображена «цепь снеговых вершин». Сопоставляя словесное описание Пятигорска с картиной Лермонтова, учащиеся обсуждают вопрос о том, что объединяет живописную и словесные картины.

При обзорном знакомстве с уголками природы и видами местности, запечатленными в повести «Княжна Мери», целесообразно использовать наброски иллюстраций русско-венгерского художника Михая Зичи, который в поисках сюжетов для них совершил поездку на Кав-

каз и сделал целый ряд натуральных зарисовок тех мест, которые нашли отражение в дневнике Печорина. В серии его рисунков воссозданы и вид Пятигорска с Эльбрусом, и Эолова арфа, и кислосерный источник, и бульвар в Пятигорске, и грот, и провал, и скала Кольцо в Кисловодске, и другие достопримечательности. «В рисунках запечатлены как главные, так и второстепенные события и лица, – отмечает Л.С. Алешина. – И глядя на эти предварительные наброски иллюстраций, нельзя не отметить выразительности и точности решения мизансцен, правильности ощущения отдельных образов, не говоря уже о необыкновенно подробной “раскадровке” повести» [2, с. 122]. Документальные зарисовки художника, дополненные фигурами действующих лиц повести, воспринимаются как сюжетные иллюстрации. Серия рисунков М. Зичи художественно убедительно воскрешает описания природы и местности, запечатленные в окончании журнала Печорина. Стремясь соединить слово и изображение, художник сопровождает иллюстрации фрагментами текста, которые воспроизведены каллиграфической вязью. Эти иллюстрации дают прекрасный материал для проведения презентации, которая может быть подготовлена одним из учеников. Его задача не будет сложной: важно показать рисунки в том порядке, который отвечает сюжету повести, и обратить внимание на некоторые подписи художника, которые подчеркивают документальность изображения, например: «Брод через Подкумок в Кисловодске». При этом следует подчеркнуть, что три иллюстрации имеют одну и ту же подпись «Скала Лермонтова в Кисловодске»,

но первый рисунок носит пейзажный характер, а второй и третий – воспроизводят сюжетные ситуации, связанные с дуэлью Печорина и Грушницкого. Обращаясь к окончанию «Журнала Печорина», воспроизведенного в рисунках М. Зичи, школьники убедятся в том, что изображение природы и местности занимает в них большое место. Они отметят попутно тонкое чувство природы, свойственное Печорину. «Раскадровки» повести носят сюжетно-пейзажный характер и являются зримым подспорьем при обращении к сюжетным ситуациям и картинам природы.

Таким образом, описания в пространственно-временной структу-

ре романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» играют весьма значительную роль. Приостанавливая развитие действия, они дают в восприятии персонажей романа и являются действенным средством их характеристики. Живописная манера Лермонтова, изобразительное начало в его описаниях обогащает эстетическое освоение мира читателем, расширяет представления школьников об особенностях повествовательной манеры автора романа, которая нашла лаконичную, но очень емкую оценку в словах Н.В. Гоголя: «Никто не писал у нас такой правильной, прекрасной и благоуханной прозой» [6, с. 365].

Библиографический список

1. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998.
2. Алешина Л.С. Михай Зичи. М., 1975.
3. Андроников И.Л. Лермонтов. Исследования и находки. М., 2014.
4. Анненский И.Ф. Избранное. М., 1987.
5. Белинский В.Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1949.
6. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. Статьи. М., 1978.
7. Голубков В.В. Методика преподавания литературы. 7-е изд. М., 1962.
8. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1981.
9. Марченко А.М. Лермонтов. М., 2010.
10. Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство. Т. 45–46. М., 1948. С. 55–222.
11. Томашевский Б.В. Краткий курс поэтики. 3-е изд. М., 2006.
12. Эйхенбаум Б.М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987.

References

1. Aykhenvald Yu. Siluety russkih pisateley [Silhouettes of Russian writers]; In 2 vols. Moscow, 1998. (In Russ.)
2. Alyoshina L.S. Mihay Zichi [Mihaly Zichy]. Moscow, 1975. (In Russ.)
3. Andronikov I.L. Lermontov. Issledovaniya i nahodki [Lermontov. Research and findings]. Moscow, 2014. (In Russ.)
4. Annensky I.F. Izbrannoye [Selected writings]. Moscow, 1987. (In Russ.)
5. Belinsky V.G. Izbrannye sochineniya [Selected writings]. Moscow; Leningrad, 1949. (In Russ.)
6. Gogol N.V. Sobraniye sochineniy: V 7 t. T. 6. Stat'i [Collection of works in 7 volumes. Vol. 6. Articles]. Moscow, 1978. (In Russ.)
7. Golubkov V.V. Metodika prepodavaniya literatury [Methods of teaching literature]. 7th ed. Moscow, 1962. (In Russ.)
8. Lermontov M.Yu. Sbranie sochineniy: V 4 t. [Collected works in 4 vols]. Vol. 4. Leningrad, 1981. (In Russ.)

9. Marchenko A.M. Lermontov [Lermontov]. М., 2010. (In Russ.)
10. Pakhomov N. Lermontov's pictorial legacy. *Literaturnoye nasledstvo*. Vol. 45–46. Moscow, 1948. Pp. 55–222 (In Russ.)
11. Tomashevskiy B.V. Kratkii kurs poetiki [Brief poetics course]. 3d ed. Moscow, 2006. (In Russ.)
12. Eikhenbaum B.M. O literature. Raboty raznyh let [About the literature. Works of various years]. Moscow, 1987. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 15.05.2020, принята к публикации 10.06.2020
The article was received on 15.05.2020, accepted for publication 10.06.2020

Сведения об авторе / About the author

Колокольцев Евгений Николаевич – доктор педагогических наук; профессор кафедры методики преподавания русского языка и литературы факультета русской филологии Историко-филологического института, Московский государственный областной университет

Evgeniy N. Kolokoltsev – ScD in Education; Professor at the Department of Teaching Methods of Russian Language and Literature, Faculty of Russian Philology, Institute of History and Philology, Moscow Region State University

E-mail: evkolokolcev@yandex.ru

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-90-98

С.М. БичуринаГимназия № 13,
603155 г. Нижний Новгород, Российская Федерация

Методика изучения лирического цикла А.Т. Твардовского «Памяти матери» в 11 классе

Аннотация. Данная статья является одной из серии работ автора, посвященных изучению лирических циклов на уроках литературы в старших классах. Методика основывается на филологической концепции Э.А. Стерьепулу, которая адаптируется к школьным условиям. Согласно данной концепции, лирический цикл рассматривается как система поэтических текстов, обладающая такими признаками, как взаимосвязанность, взаимодополнительность, валентность и целостность. Опираясь на перечисленные литературоведческие понятия, автор статьи выстраивает логику работы с циклом на уроке, рассматривает и описывает несколько путей изучения лирического цикла на уроках литературы в школе: 1) линейный, или «вслед за автором», когда стихотворения, входящие в цикл, разбираются последовательно; 2) «концентрический», когда подробно рассматривается одно, как правило, центральное (доминантное) стихотворение, а от него протягиваются смысловые нити к остальным; 3) особый вариант «концентрической» логики, когда на учебном занятии оказывается в центре внимания образ (образы) или мотив (мотивы), скрепляющий стихотворения. В данной статье представлено, как данные модели могут реализовываться в ходе изучения цикла А.Т. Твардовского «Памяти матери». В работе приведена система вопросов и заданий, организующих деятельность учителя и учащихся на уроке, а также развернутые комментарии к ним. Результатом подобных уроков является то, что учащиеся получают возможность подойти к пониманию цикла как целостного образования, обладающего метасмыслом, а это, в свою очередь, способствует развитию не только читательской компетенции, но и системности мышления.

Ключевые слова: изучение лирики А.Т. Твардовского в школе, филологическая концепция Э.А. Стерьепулу, лирический цикл, художественный мотив, художественный образ, целостность, взаимодополнительность, система поэтических текстов

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Бичурина С.М. Методика изучения лирического цикла А.Т. Твардовского «Памяти матери» в 11 классе // Литература в школе. 2020. № 3. С. 90–98. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-90-98

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-90-98

S.M. BichurinaGymnasium No. 13,
Nizhny Novgorod, 603155, Russian Federation

Methodology for studying A.T. Tvardovsky's lyrical cycle "In Mother's Memory" in the 11th grade

Abstract. This article is one of a series of the author's works devoted to the study of lyrical cycles in high school lessons in Literature. The described methodology is based on the textual concept worked out by E.A. Sterjopulu that is adapted to the school environment. According to this concept, the lyrical cycle is considered as a system of poetic texts that has a number of features: interrelatedness, inter-complementation, valency and cohesiveness. Based on the listed literary concepts, the author of the article builds the logic of work with the cycle at the lesson, examines and describes several ways of studying the lyrical cycle in literature classes at school: 1) linear, or "following the author", when the writing elements included in the cycle are analyzed sequentially; 2) "concentric", when one, as a rule, the central (dominant) poem is examined in detail, and semantic threads extend from it to the others; 3) a special version of the "concentric" logic, when the image (images) or motive (motives) that consolidates the poems is in the focus of attention. This article presents the way these models can be implemented in the course of studying A.T. Tvardovsky's cycle "In Mother's Memory". The paper presents a system of questions and tasks that organize the activities of the teacher and students in the classroom, as well as detailed comments on them. The result of such lessons is that students are able to understand the cycle as a holistic unit that has a meta-meaning. This, in its turn, contributes to the development not only of the competence in reading, but also of the systematic thinking.

Key words: studying the lyric poetry of A.T. Tvardovsky's at school, E.A. Sterjopulu's textual concepts, lyrical cycle, artistic motive, artistic image, cohesiveness, inter-complementation, system of poetic texts

CITATION: Bichurina S.M. Methodology for studying A.T. Tvardovsky's lyrical cycle "In Mother's Memory" in the 11th grade. *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 90–98. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-90-98

Специфика работы с лирическими циклами обусловлена прежде всего двойственным восприятием этого жанрового образования в литературоведении: с одной стороны, цикл состоит из самостоятельных стихотворений, которые могут быть прочитаны отдельно от остальных, с другой – только в единстве эти стихотворения раскрывают свой смысл до конца. Не случайно М.Н. Дарвин называет цикл «произведением произведений» и выделяет два его основных признака: «извлекаемость» и «неделимость» [2, с. 7–8].

Прежде чем перейти к основному содержанию статьи, обозначим некоторые методологические принципы, лежащие в основе нашего подхода к изучению лирических циклов в школе. Уже почти десять лет автор статьи занимается созданием системы изучения лирических циклов на уроках литературы в старших классах, способствующей развитию системного мышления учащихся. Излагаемая в статье методика апробирована в гимназии № 13 г. Нижнего Новгорода.

Методика изучения лирического цикла основывается на филологической концепции Э.А. Стерьефулу, которая адаптируется к школьным условиям. Суть этой концепции заключается в выделении следующих признаков лирического цикла: «взаимосвязанность текстов циклового ряда», «взаимодополнительность» («...для каждого текста, входящего в лирический цикл, все остальные тексты данного циклового ряда являются его контекстным окружением, или – иначе – дополнением данного текста»), «валентность» («способность того или иного текста вступать в различные смысловые взаимоотношения

с другими текстами данного циклового ряда») и «целостность» («поэтические смыслы, порождаемые лирическим циклом, не сводятся к сумме поэтических смыслов составляющих его текстов, а представляют собой принципиально новое образование, обусловленное межтекстовыми взаимодействиями») [7, с. 324–325].

Существует несколько путей изучения лирического цикла на уроках литературы в школе:

- 1) линейный, или «вслед за автором», когда стихотворения, входящие в цикл, разбираются последовательно;
- 2) «концентрический», когда подробно рассматривается одно, как правило, центральное (доминантное), стихотворение, а от него протягиваются смысловые нити к остальным;
- 3) особый вариант «концентрической» логики, когда на учебном занятии оказывается в центре внимания образ (образы) или мотив (мотивы), скрепляющий (скрепляющие) стихотворения.

Иначе говоря, в последнем случае единицей аналитико-интерпретационной деятельности школьников является не лирическое стихотворение, а образ (мотив). Эти модели уроков ранее нами были показаны на примере изучения таких лирических циклов, как «Пляски смерти» А.А. Блока, «Деревья» М.И. Цветаевой, «Тайны ремесла» А.А. Ахматовой [1, с. 163–166].

Посмотрим, как эти модели реализуются в ходе изучения лирического цикла А.Т. Твардовского «Памяти матери» [9, с. 156–159].

Цикл был создан в 1965 г. как непосредственный отклик на смерть матери поэта Марии Митрофановны.

В четырех пронзительных стихотворениях, составивших цикл, нашла выход боль поэта, вызванная потерей самого родного человека, и чувство вины перед ней. Задача учителя – при анализе цикла не разрушить эмоциональный фон, создаваемый единством четырех стихотворений: «Прощаемся мы с матерями...», «В краю, куда их вывезли гуртом...», «Как не спеша садовники орудуют...», «Ты откуда эту песню...». Не случайно данный цикл никогда не разделяют при публикации, а в ряде программ по литературе (под редакцией В.Ф. Чертова, В.Я. Коровиной и др.) он предлагается для изучения в 11 классе целиком.

Итак, выбирая первый путь анализа, мы готовим учащимся стратегический вопрос: *Почему поэт расположил стихотворения именно так? Какую логику здесь можно увидеть?* Но это – после... А сначала – небольшое стихотворение Твардовского «Матери» (1937), написанное еще при ее жизни, и строки из автобиографии поэта, посвященные ей: «Мать моя, Мария Митрофановна, была всегда очень впечатлительна и чутка, даже не без сентиментальности, ко многому, что находилось вне практических, житейских интересов крестьянского двора, хлопот и забот хозяйки в большой многодетной семье. Ее до слез трогал звук пастушьей трубы где-нибудь вдалеке за нашими хуторскими кустами и болотцами, или отголосок песни с деревенских полей, или, например, запах первого молодого сена, вид какого-нибудь осинового деревца» [8, с. 4]. Для обсуждения предлагается следующий вопрос: *Какие черты особенно милы и дороги Твардовскому в образе матери?* И здесь особенно важно сделать акцент на «поэтическом восприятии мира, преобразую-

щем внутренний мир женщины-крестьянки» [6, с. 100].

После создания необходимой эмоциональной установки обращаемся к первому стихотворению цикла.

Уже в первой строке появляется главный мотив этого стихотворения – мотив прощания, или разлуки («Прощаемся мы с матерями...»). Для работы с этим текстом задаем следующий вопрос: *Сколько раз повторяется мотив прощания (разлуки) в этом стихотворении? Проследите развитие этого мотива.* Учащиеся отмечают, что с этим мотивом мы сталкиваемся трижды: первое прощание и первая разлука – «задолго до крайнего срока», «в юности ранней», когда молодые люди выходят во взрослую жизнь; вторая – «разлука еще безусловней» – наступает, «когда мы о воле сыновней спешим известить их по почте», то есть тогда, когда у сына появляется своя семья («А там – за невестками – внуки...»); наконец, третья разлука – «самая последняя» – смерть матери. В цикле Твардовского этого слова – «смерть» – нет, в первом стихотворении оно «прячется» за образом телеграммы: «И вдруг назовет телеграмма / Для самой последней разлуки / Ту старую бабушку мамой» [9, с. 95]. Как справедливо по этому поводу пишет Т.А. Пономарева, «это обусловлено народным табуированием и тем, что реальность смерти еще не пережита повествователем» [5, с. 84].

Таким образом, в первом стихотворении цикла Твардовский показывает путь отдаления сына от матери в течение жизни. Но при этом поэт употребляет местоимение множественного числа «мы». Учащиеся должны задуматься над следующим вопросом: *Почему Твардовский*

выбирает именно эту форму, хотя пишет он прежде всего о себе, о своем горе? Очевидно, что поэт, рефлексировав по поводу собственной трагедии, делает художественное обобщение, показывает некую закономерность, а следовательно, неизбежность подобных ситуаций. Возможно, так легче бороться с чувством вины, преследующим поэта. Вины за то, что так мало было подарено тепла человеку, который дал его так много. Не случайно так контрастно звучат строки: «Когда нам платочки, носочки уложат их добрые руки» и «А мы, опасаясь отсрочки, к назначенной рвемся разлуке» [9, с. 95].

Второе стихотворение цикла – «В краю, куда их вывезли гуртом...» – требует небольшого историко-биографического комментария. В 1931 г. семью Твардовского (сам поэт жил тогда уже отдельно от родителей) выселяют из дома (хутор Загорье Смоленской области) и отправляют на Северный Урал, в ссылку (тогда это называлось «раскулачили»), хотя семья жила вовсе не богато. В 1936 г. семье удастся вернуться на Смоленщину, но от их родного хутора останется только пепелище.

Это стихотворение, пожалуй, самое пронзительное в цикле. Ведь боль потери родного человека усиливается многократно от осознания несправедливости судьбы и собственного бессилия что-либо изменить. И хотя в этом стихотворении не идет речи о смерти матери, главным образом в нем становится кладбище, что придает ему трагическое звучание. Учащимся предлагается следующий вопрос: *Как представлена в этом стихотворении тема расставания с родным домом и какую роль здесь играет образ кладбища?* Одиннадцатикласс-

ники отмечают, что в данном стихотворении речь идет о драматичных событиях в жизни семьи, которая была вынуждена покинуть родной дом не по своей воле. Трагизм этого расставания показан с помощью антитезы – противопоставления «родимой стороны» и «края, куда их вывезли гуртом». При этом главными образами, символизирующими родину и чужой край, становятся не два дома (что было бы логично и понятно), а два кладбища: «взгорок в родимой стороне с крестами под березами кудрявыми» и «кладбище немилое», «таежное» («могилки сразу за бараками»). Так сталкиваются два художественных пространства: идиллическому миру родной Смоленщины («такая то краса и благодать») противостоит суровый северный край, где «всего... было – холода и голода». Если задуматься над вопросом, почему все-таки противопоставляются именно кладбища, а не дома, то становится очевидно, что поэт хотел максимально правдиво и эмоционально показать весь ужас событий тех лет. Для матери поэта не то, что жить, но даже умирать в чужом для себя месте было невыносимо. И тем трагичнее звучит финал стихотворения, в котором появляется образ третьего кладбища: «Теперь над ней березы, хоть не те...», – противопоставленный родному: «А тех берез кудрявых – их давно на свете нету» [9, с. 96]. Здесь звучит мысль о разрушении идиллического мира, о его подмене. Особую роль в этом, как мы видим, играет образ берез. Таким образом, в этом стихотворении мы вновь встречаемся с мотивом прощания: расставание с родным домом на этот раз оказалось последним, необратимым.

В третьем стихотворении цикла – «Как не спеша садовники орудут...» – опять в центре образ кладбища, могилы, но теперь речь идет уже о последнем расставании с матерью. Работу по данному тексту выстраиваем с помощью вопросов:

1. *Какие композиционные части можно выделить в этом стихотворении? Как они соотносятся?*
2. *Какой прием лежит в основе композиции стихотворения? Как он помогает понять смысл стихотворения?*
3. *Какую роль играет последняя строфа? Что нового она вносит в понимание смысла стихотворения?*

Три композиционные части выделяются очень четко: их границы обозначает противительный союз «но». В первых двух строфах говорится о посадке дерева (яблони): «На корни грунт не сваливают грудью, / По горсточке отмеривают» [9, с. 97]. Неторопливой, заботливой работе садовников (первая часть) противопоставляется работа могильщиков (вторая часть). Три центральные строфы описывают торопливость и небрежность людей, закапывающих «навек» могилу: они действуют «рывком – давай, давай без передышки», «минутой дорожат», «спешат, – меж двух затяжек срок» [9, с. 97]. Все их действия вызывают у читателя неприятие – слишком не торжественно, не почтительно они себя ведут. Однако последняя строфа (третья часть), которая тоже начинается с союза «но», вновь меняет наше восприятие:

Но ту сноровку не порочь, –
Оправдан этот спех рабочий:
Ведь ты им сам готов помочь,
Чтоб только все – еще короче.

[9, с. 97]

То есть для лирического героя Твардовского боль, вызываемая этим «действием», настолько невыносима, что единственным желанием становится, чтобы оно поскорее закончилось.

И, наконец, обращаемся к последнему, четвертому, стихотворению цикла – «Ты откуда эту песню...». С художественной точки зрения оно в цикле, пожалуй, самое совершенное.

Для работы с текстом стихотворения учащимся предлагаются следующие вопросы:

1. *Какие чувства вызывает у вас это стихотворение?*
2. *Какой элемент текста организует композицию?*
3. *Раскройте смысл символического образа перевоза. Одинаковое ли значение он имеет в каждой из композиционных частей?*
4. *Какие пространственные образы встречаются в тексте? Прокомментируйте их использование.*

Безусловно, это стихотворение оказывает на учеников сильное эмоциональное воздействие. Они отмечают, что жизнь матери исполнена драматизма, причем в связи с обстоятельствами, неподвластными женщине. Она не может ничего изменить, активно противостоять им, поскольку в первом случае она имеет дело с традицией, которую не в силах разрушить, во втором – с историческими событиями, вмешивающимися в судьбы обычных людей и ломающими их, а в третьем – с самой судьбой. В стихотворении четко выделяются три композиционные части, первая из которых рассказывает о юности матери, о ее замужестве; вторая – о трагичных событиях в жизни семьи, приговоренной к высылке в Сибирь; третья – о смерти женщины.

Организует композицию такой прием, как использование рефрена, то есть повторение одних и тех же строк в конце каждой части. Строки эти – из песни, и в первый раз они приводятся в качестве эпиграфа. Роль этого рефрена чрезвычайно важна, поскольку каждый раз, повторяясь в тексте, он приобретает некое новое значение. Соответственно, так раскрываются разные грани символического образа перевоза.

В первой части под «перевозом» подразумевается то же самое, что в исходной песне, из которой взяты строки: выход «девки» замуж, ее расставание с родительским домом, матерью и переезд в новое для себя жизненное пространство – дом семьи мужа:

Там считалось, что прощалась
Навек с матерью родной,
Если замуж выходила
Девка на берег другой.

[9, с. 98]

Противопоставленные пространственные образы первой части – это «дом» и «берег другой». При этом возникает лирический конфликт: выходя замуж, «девка» прощается с матерью «навек», то есть возврата к прежней жизни, в привычном жизненном пространстве, нет, однако лирическая героиня хотела бы вернуться, а потому просит «водогребщика» перевезти ее «на ту сторону – домой». То есть обращение к «перевозчику-водогребщику» – это выражение истинных чувств женщины, ее мечты, которой не суждено сбыться. Отсюда и щемящая тоска, пронизывающая все стихотворение.

Во второй части два пространственных образа – это «земля родного края» и «край света» (Сибирь). Подроб-

но описывается второе пространство – как неуютное, враждебное: «леса темнее», «зимы дольше и лютей», «снег визжал больнее» [9, с. 98]. «Перевоз» здесь – это высылка, принудительное переселение семьи из родного дома в чужое и далекое место. И, естественно, единственное желание героини, заключенное в обращении к перевозчику, – вернуться домой, на родную Смоленщину.

Наконец, в третьей части речь идет о «последнем перевозе». «Та сторона» в этом случае – мир загробный. Недаром в рефрене «перевозчик-водогребщик» превращается из «парня молодого» в «старичка седого» [9, с. 99], напоминающего мифологического Харона – перевозчика душ умерших. При этом, в отличие от двух предыдущих частей, в которых героиня просила о возвращении в родной дом, в третьей части она называет «домом» как раз мир иной. О роли мотива дома в этом стихотворении пишет М.В. Мелексетян: «Последний “переезд” и переправа “на ту сторону” – смерть, но и здесь звучит мотив возвращения домой... и это “домой” относится к смерти тоже как к переходу в другую жизнь – вечную» [4, с. 46]. И здесь появляется возможность поразмышлять о философском смысле финала стихотворения.

Итак, три знаковых момента жизни – один другого драматичнее – предстают перед нами. Теперь пора обратить взор «назад», к первым трем стихотворениям. И вдруг перед нами четко вырисовывается авторский замысел: четвертое стихотворение объединило в себе мотивы трех предыдущих, чтобы усилить их звучание, довести до уровня высочайшего эмоционального воздействия. Ведь, действительно, в первом стихотворении

шла речь о прощании с родным домом, во втором – о высылке в Сибирь, в третьем – о смерти и погребении. И вот теперь, благодаря рефрену, эти три линии сливаются воедино, показывая жизнь человека как череду расставаний, прощаний и преодолений.

При реализации «концентрической» модели подробно рассматривается последнее стихотворение цикла, после чего от него протягиваются смысловые нити к первым трем произведениям. Ключевой вопрос для учеников: *Как стихотворение «Ты откуда эту песню...» связано с другими стихотворениями цикла?* Здесь разумно распределить учащихся на три группы, чтобы каждая из них имела возможность сосредоточиться на конкретном тексте. И здесь одиннадцатиклассники проводят «ниточки» от изученного текста к «своему» и в результате приходят к тем умозаключениям, которые уже были представлены при анализе первой модели урока.

Наконец, третья модель изучения лирического цикла подразумевает, что все стихотворения рассматриваются через «призму» центрального художественного мотива. В данном случае это мотив расставания. Причем одиннадцатиклассники осмысливают художественный мотив в непосредственной связи с целым комплексом образов. Это порог, карточки, телеграмма (первое стихотворение), леса без конца и края, могилки за бараками, кудрявые березы (второе стихотворение), первый ком; «песок, гнилушки, битый камень» [9, с. 97]; бугорок, заваленный венками (третье стихотворение), другой берег; снег, визжавший «больнее под полозьями саней»; «парень молодой»; «старичок седой» [9, с. 99]; дом (четвертое стихотворение).

О каком же метасмысле лирического цикла А.Т. Твардовского «Памяти матери» говорят одиннадцатиклассники? Одни из них акцентируют свое внимание на слове «память». Причем само это слово воспринимается ими в этическом ракурсе, ибо речь идет о нравственном долге человека перед близкими людьми, которых нельзя забывать. Другие ученики на этапе обобщения активно употребляют слово «вина». Причем имеют в виду и вину сына, который, погружаясь в собственные жизненные проблемы, может забывать о матери и лишь иногда появляться в родном доме, и вину государства, обрекающего мать на страдания, ломающего ее судьбу. Отметим, что эти подходы к метасмыслу дополняют друг друга.

Таким образом, какой бы путь анализа цикла учитель ни выбрал, в результате учащиеся получают возможность подойти к пониманию цикла как целостного образования, обладающего метасмыслом. Одиннадцатиклассники познают специфику лирического цикла как системы поэтических текстов, объединенных сложными взаимосвязями, ведь «в процессе циклизации произведения, составляющие цикл, меняют свой статус, превращаясь в элементы нового содержательного единства» [3, с. 12]. Кроме того, старшеклассники совершенствуют навык работы с образно-мотивной структурой текста, так как циклообразующие связи выстраиваются с помощью мотивов и образов: «Определенное слово или группа слов, объединенных каким-либо общим значением, повторяясь в отдельных стихотворениях цикла, не только устанавливают между ними прочную и гибкую связь, но и влияет на идейно-художественное своеобразие целого» [10, с. 56].

Библиографический список

1. Бичурина С.М. Методы и приемы изучения лирического цикла на уроках литературы // Учитель-словесник и ученик в образовательном пространстве информационной эпохи. XXVI Голубковские чтения: Материалы международной научно-практической конференции / отв. ред. В.Ф. Чертов. М., 2019. С. 163–170.
2. Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирических произведений. Кемерово, 1997.
3. Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.
4. Мелексетян М.В. Последнее стихотворение А.Т. Твардовского о матери // Литература в школе. 2009. № 10. С. 45–46.
5. Пономарева Т.А. Поэтика цикла А.Т. Твардовского «Памяти матери» // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. № 2. Т. 1. С. 82–86.
6. Сапир А.М. Эпическая лирика позднего Твардовского. Цикл «Памяти матери» // Филологический класс. 2013. № 1. С. 99–104.
7. Стерьёпулу Э.А. Лирический цикл как система поэтических текстов // Facta Universitatis, University of Nis, 1998. Vol. 1. No. 5. Pp. 323–332.
8. Твардовский А.Т. Из ранних стихотворений (1925–1935). М., 1987.
9. Твардовский А.Т. По праву памяти. Стихотворения. Поэмы. СПб., 2014.
10. Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984.

References

1. Bichurina S.M. Methods and techniques for studying the lyric cycle in literature lessons. *Uchitel-slovesnik i uchenik v obrazovatel'nom prostranstve informatsionnoy epokhi. XXVI Golubkovskiy chteniya. Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. V.F. Chertov (ed.). Moscow, 2019. Pp. 163–170. (In Russ.)
2. Darvin M.N. *Khudozhestvennaya tsiklizatsiya liricheskikh proizvedeniy* [Artistic cyclization of lyric works]. Kemerovo, 1977. (In Russ.)
3. Lyapina L.E. *Tsiklizatsiya v russkoy literature XIX veka* [Cyclization in Russian literature of the XIX century]. St. Petersburg, 1999. (In Russ.)
4. Meleksetyan M.V. The last poem of A.T. Twardovsky about his mother. *Literature at School*. 2009. No. 10. Pp. 45–46. (In Russ.)
5. Ponomareva T.A. Poetics of the cycle by A.T. Twardovsky “In memory of mother”. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2013. No. 2. Vol. 1. Pp. 45–46. (In Russ.)
6. Sapir A.M. Late epic lyrics by Tvardovsky. The cycle “In memory of mother”. *Philological class*. 2013. No. 1. Pp. 99–104. (In Russ.)
7. Steryopulu E.A. Lyric cycle as a system of poetic texts. *Facta Universitatis, University of Nis*. 1998. Vol. 1. No. 5. Pp. 323–332. (In Russ.)
8. Tvardovsky A.T. *Iz rannikh stikhotvoreniy (1925–1935)* [From the early poems (1925–1935)]. Moscow, 1987. (In Russ.)
9. Tvardovsky A.T. *Po pravu pamyati. Stikhotvoreniya. Poemy* [By the right of memory. Poems]. St. Petersburg, 2014. (In Russ.)
10. Fomenko I.V. *O poetike liricheskogo tsikla* [On the poetics of the lyric cycle]. Kalinin, 1984. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 20.03.2020, принята к публикации 10.05.2020

The article was received on 20.03.2020, accepted for publication 10.05.2020

Сведения об авторе / About the author

Бичурина София Михайловна – учитель русского языка и литературы гимназии № 13, г. Нижний Новгород; выпускница аспирантуры Нижегородского института развития образования

Sofiya M. Bichurina – Teacher of the Russian language and Literature at Gymnasium No. 13 of Nizhny Novgorod; graduate of the post-graduate school of the Nizhny Novgorod Institute for Education Development

E-mail: antoniy-mark@mail.ru

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-99-109

Ю.В. ЛазаревРязанский государственный университет имени С.А. Есенина,
390000 г. Рязань, Российская Федерация

Образ учителя-словесника в стихотворениях учеников In Memoriam

Аннотация. Статья посвящена исследованию повседневной жизни российского учителя-словесника. Своёобразным и недостаточно полно изученным источником повседневности являются стихотворения In Memoriam. Нами проанализированы стихотворения, опубликованные в различных источниках, посвященные известным учителям-словесникам конца XIX – начала XX вв.: В.И. Водовозову, С.А. Варшеру, В.П. Острогорскому, П.В. Смирновскому. Цель работы – реконструкция восприятия образа учителя-словесника в стихотворениях учеников In Memoriam. В статье используется сравнительно-исторический метод исследования, привлекаются мемуарные источники, введены в научный оборот ранее малоизвестные широкому кругу материалы. Выявлено, что стихотворения In Memoriam имеют единый принцип организации: акцент в них делается на восприятии смерти учителя и на самом учителе. При этом личные качества и факты биографии упоминаются в сжатом виде. Авторы создают не конкретные образы своих героев (реальные черты можно лишь уловить), а художественно воссоздают именно образ учителя с его набором добродетелей. Стихотворения имеют и специфическую эмоциональную окрашенность: в них доминируют мотивы грусти, скорби, невосполнимости утраты, присутствует соединение мотивов ухода из жизни и бессмертия. В то же время преимущественное внимание обращено именно на учительские заслуги словесников, их роль в формировании духовного мира своих учеников. Устанавливается, что категория памяти является важнейшей в системе художественных координат всех произведений. Делается вывод о том, что все стихотворения объединяет выразившееся в них авторское понимание личности и судьбы учителя-словесника, а произведения мемориальной лирики позволяют дополнить общую картину истории школьного литературного образования.

Ключевые слова: история школьного литературного образования, повседневность учителя-словесника, стихотворения In Memoriam, В.И. Водовозов, С.А. Варшер, В.П. Острогорский, П.В. Смирновский

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Лазарев Ю.В. Образ учителя-словесника в стихотворениях учеников In Memoriam // Литература в школе. 2020. № 3. С. 99–109. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-99-109

Yu.V. LazarevRyazan State University named for S.A. Yesenin,
Ryazan, 390000, Russian Federation

The image of the teacher of literature in the poems of students' In Memoriam

Abstract. The article is devoted to the daily life of a Russian language teacher. A peculiar and insufficiently studied source of everyday life description is the poems In Memoriam. We have analyzed poems published in various sources and dedicated to famous language teachers of the late XIX – early XX centuries: V.I. Vodovozov, S.A. Varsher, V.P. Ostrogorsky, P.V. Smirnovsky. The purpose of the work is to reconstruct the perception of the image of a language teacher in the In Memoriam poems of students'. The article uses a comparative historical research method, recruits memoirs, introduces previously little-known materials to the scientific community. It is revealed that the poems In Memoriam have a single organization principle: The emphasis in them is put on the perception of the death of the teacher and the teacher himself. At the same time, personal qualities and biography facts are mentioned in a condensed form. The authors do not create specific images of their heroes (one can only catch the real traits), but artistically recreate the image of the teacher with his set of virtues. Poems have a specific emotional coloring: the motives of sadness, grief, irreplaceability of loss dominate in them; there is a combination of motives for passing away and immortality. At the same time, the primary attention is paid specifically to the teaching merits of the educators', their role in shaping the spiritual world of their students. It is established that the category of memory is the most important in the system of artistic coordinates of all works. It is concluded that all the poems are united by the author's understanding of the personality and fate of the teacher of literature, expressed in them, and the works of memorial poetry can supplement the overall picture of the history of school literary education.

Key words: history of school literary education, the daily routine of a literature teacher, In Memoriam poems, V.I. Vodovozov, S.A. Varsher, V.P. Ostrogorsky, P.V. Smirnovsky

CITATION: Lazarev Yu.V. The image of the Teacher of Literature in the Poems of Students' In Memoriam. *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 99–109. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-99-109

В XXI в. все чаще различные науки обращаются к изучению повседневности, что обусловлено растущим интересом к частным аспектам жизни человека. Российский учитель-словесник, «явление, – как отмечает современный исследователь В.Ф. Чертов, – во многом уникальное, неповторимое, запечатленное в произведениях художественной литературы, мемуарах, историко-биографических очерках, научных монографиях» [15, с. 3], также становится объектом научного исследования. Помимо традиционных источников, дающих представление о социальных, материальных, эмоциональных аспектах жизни учителя (документация государственных органов и учебных учреждений, учебная литература, научные публикации и пр.), важное значение имеют и источники личного происхождения (письма, дневники, воспоминания, мемуары, некрологи и т.д.). К этому ряду источников относятся и стихотворения *In Memoriam*, написанные учениками в память своих учителей.

В русской литературе хорошо развита традиция стихотворных текстов типа «На смерть...», «Памяти...», «У могилы». В ряду классических примеров стихотворения, хорошо известные учащимся старших классов, включавшиеся в школьные пособия и книги для чтения: «На смерть князя Мещерского» Г.Р. Державина, «Смерть поэта» М.Ю. Лермонтова, «Памяти Добролюбова» Н.А. Некрасова и др. Очевидно, под влиянием подобных произведений в конце XIX – начале XX в. получили распространение и поэтические эпитафии учителю. Чаще всего такие стихи посвящались учителям-словесникам, имевшим значительное влияние

на души своих учеников, что связано, как писал В.П. Острогорский, с особой миссией «того наставника, который должен передать грядущим поколениям своей Родины лучшие образцы, лучшие заветы художников мира и своего Отечества» [9, с. 85].

Рассматриваемые нами стихотворения (всего найдено 6 текстов) были написаны сразу же после смерти адресатов, прочитаны на погребении и опубликованы в периодических изданиях или сборниках памяти учителя. При этом у них есть ряд особенностей. Во-первых, все авторы близко знали героев своих стихотворений, что способствовало предельной искренности текстов, непосредственности чувств, выраженных в них. Во-вторых, это произведения, чаще всего не имеющие литературных достоинств, потому что их авторами являются не профессиональные литераторы (за редким исключением), а в некоторых случаях они написаны учащимися. Кроме того, стихотворения создавались сразу же после смерти героев, по первым впечатлениям, что также не способствовало их высокой художественности.

Все тексты имеют единый принцип организации: акцент в них делается на восприятии смерти учителя и на самом учителе. Личные качества и факты биографии упоминаются в сжатом виде. Авторы создают не конкретные образы своих героев (реальные черты можно лишь уловить), они художественно воссоздают именно образ учителя с его набором добродетелей. Стихотворения в соответствии со спецификой жанра (малая временная дистанция, отделяющая событие реально-биографического плана от лирического отклика на него) имеют и специфическую

эмоциональную окрашенность: в них доминируют мотивы грусти, скорби.

Первое стихотворение посвящено Василию Ивановичу Водовозову (27.IX[9.X].1825, Санкт-Петербург – 17[29].V.1886, там же). Оно было напечатано вместе с некрологом в журнале «Женское образование» [14, с. 411]. Автором его является Владимир Романович Щиглев (1840–1903) – поэт-сатирик, карикатурист и драматург. Он познакомился с Водовозовым, когда перешел в 4-й класс 1-й Санкт-Петербургской гимназии (в 1858 г.). «Стремление к литературному труду, – вспоминает хорошо знавший учителя и его ученика историк В.И. Семевский, – зародилось в Щиглеве под влиянием В.И. Водовозова, у которого он стал бывать еще за год до окончания гимназии и с которым оставался до самой его смерти в дружеских отношениях» [7, с. 50].

Начав печататься еще в гимназические годы, Щиглев позже сотрудничал с журналами «Искра», «Русское слово», «Будильник», «Весельчак», «Нива», «Дело», газетами «Русь», «Северный курьер» и другими изданиями. Оценка его как поэта и человека противоречива. Приведем несколько характеристик: «Это был человек вполне честный, не без некоторого и литературного дарования, но не по разуму радикальный, крайне узкий и однобокий в своих суждениях» (Е.Н. Водовозова) [2, с. 228]; «Он был человек безукоризненно честный, с вполне определенными убеждениями, неспособный ни на какие сделки с совестью; до последней минуты он был верен идеалам молодости. В его многочисленных стихотворениях были иной раз недостатки относительно формы, но по внутреннему

содержанию в них не было ни одного фальшивого звука» (С.Р. Минцлов, В.И. Семевский) [7, с. 51]; «Бездарный радикальный стихотворец Владимир Романович Щиглев, честный, но чрезвычайно тупой человек» (К.И. Чуковский) [12, с. 10].

Провожая 19 мая 1886 г. в последний путь Водовозова, Щиглев шел в траурной процессии, присутствовал при его погребении на Смоленском кладбище, слушал надгробные речи. «Я хотел сказать тоже несколько слов, – вспоминает Щиглев, – но опять ощутил, как что-то изнутри стало сжимать горло. Я побоялся, что не хватит голосу и – ничего не сказал...

А хотел сказать следующее:

Памяти В.И. Водовозова

Знакомо это поле мне!
В последний раз на нем я был,
Когда отца родного здесь
Я хоронил.
Но тот отец, который мне
Жизнь духа даровал,
Еще был крепок телом, бодр,
И недугов не знал.
А время шло... Хотя совсем
Он сделался седым,
Но многим юношам дай Бог
Таким быть молодым!
И вот на этом поле я
Опять среди могил...
Отца души, души моей
Я здесь похоронил!..
Он совершил нелегкий путь,
Путь долгий, трудовой,
Но до конца он шел и шел
Дорогою прямой.
И если в наши времена,
В такой греховный век,
Возможен праведник, то вот,
Святой был человек!
Да, тут его исчезнет прах,
Как исчезает дым,
Но имя честное его
Мы в сердце сохраним»
[13, с. 423]

Стихотворение содержит все формальные и содержательные признаки поэтической эпитафии, в нем соотносятся биографические и условно-поэтические элементы. Для произведений этого жанра обычно характерно отсутствие индивидуализации горя. Авторы, как и те, кто произносит надгробную речь (а все стихи создавались с этой целью), стремятся передать общее горе утраты. В стихотворении Щиглева много личностного, индивидуального. Неслучайно в четырех первых строфах автор шесть (!) раз использует местоимение «Я».

Композиционно текст можно разделить на две части. Первая часть имеет автобиографический характер. Здесь много фактологии. В начале говорится о Смоленском поле, на котором было расположено Смоленское православное кладбище, где рядом с ранее умершим сыном был похоронен В.И. Водовозов (ныне могила утрачена). Скорее всего, именно на этом кладбище был похоронен в начале февраля 1871 г. и отец автора, бывший адъюнкт-профессор Александровского лицея Роман Петрович Щиглев. В это время (если судить по воспоминаниям В.И. Семевского, Е.Н. Водовозовой, В.Р. Щиглева) Водовозов не имел проблем со здоровьем. Первые признаки болезни, сведшей его в могилу, как отмечает в биографическом очерке В.И. Семевский [11, с. 165], проявились лишь за два года до смерти. В воспоминаниях, посвященных Водовозову, Щиглев пишет: «Правда, физически он слабел, но духовно – был таким же бодрым, свежим, энергическим деятелем и безупречным гражданином» [13, с. 420].

Вторая часть в большей степени посвящена идеальному образу учите-

ля. При этом, несмотря на условность жанра и абстрактность характеристик, в целом довольно точно переданы обстоятельства жизни героя. Вся жизнь без остатка Водовозов посвятил делу просвещения: почти 15 лет он преподавал язык и словесность в средних учебных заведениях, руководил тремя учительскими съездами; оказавшись отстраненным от постоянной педагогической работы, составил несколько книг для детского чтения и народной школы, написал несколько трудов по русской словесности. Практически до последних дней, несмотря на болезнь, он занимался с учениками: «Вечно деятельный, постоянно в работе, с утра до позднего вечера, – вспоминает В.И. Семевский, – он не мог выносить праздности и в последние минуты» [11, с. 167]. Все это позволило автору стихотворения охарактеризовать героя как «праведника» и «святого».

Стихотворения *In Memoriam* тесно связаны с сферой поминального ритуала, актуализирующей устойчивые, воспроизводящиеся речевые формы. Ярким примером художественно воссозданного образа абстрактного учителя с его набором добродетелей может служить стихотворение, посвященное московскому словеснику Сергею Абрамовичу Варшере (8[20].XI.1854, Екатеринослав – 9[21].IV.1889, Москва).

С.А. Варшер окончил 5-ю московскую гимназию, где уже удивлял учителей и одноклассников широтой и глубиной своих знаний. Словесник Е.В. Белявский, пропагандировавший помимо литературных и исторических тем сочинений еще и темы отвлеченные, вспоминает следующий эпизод. После того как в «Московских ведомостях» появился

фельетон, где высмеивалась методика учителя, к нему на урок пришел попечитель московского учебного округа А.П. Ширинский-Шихматов и взял посмотреть сочинение Сергея Варшера на тему «Воспоминания и надежда как два главных источника радости для человека». «Большое его сочинение, – с гордостью вспоминает Е.В. Белявский, – необыкновенно тщательно и чисто переписанное, блестящее и по мыслям и по изложению, не могло, конечно, не удивить попечителя» [1, с. 81].

В 1881 г. Варшер окончил историко-филологическое отделение Московского университета; его соучениками и товарищами были историк М.С. Корелин, философ В.В. Розанов, историк литературы, педагог А.Е. Грузинский, историк и политик П.Н. Милюков, часто бывавший в доме Варшера. По окончании курса он был оставлен университетом для приготовления к кафедре истории всеобщей литературы. Одновременно с приготовлением к магистерскому экзамену Варшер вел уроки русской словесности в старших классах 2-й Московской женской гимназии, реального училища К.К. Мазинга, Черняевского женского училища и 3-го Александровского военного училища, преподавал также в нескольких частных пансионах для девочек и имел много частных уроков. Автор его краткой биографии, сослуживец и товарищ В.Н. Беркут, отмечает, что «уроков у него в некоторые годы было до 50 в неделю, а в некоторые дни скапливалось до 500 тетрадей, но он не падал духом и с удивительной энергией продолжал свою подвижническую деятельность» [10, с. 47].

Преждевременная и неожиданная смерть Варшера стала ощутимой общественной потерей. «Едва ли проливалось, – отмечает автор некролога, – когда-нибудь столько молодых, а следовательно, и самых искренних слез, как за последние три дня. Покойный имел около 1000 учеников и учениц в разных учебных заведениях, и на лицах этой молодежи во время панихиды, а в особенности на похоронах, было ясно видно, как живо чувствовала она свою тяжелую утрату» [8].

Во время прощания на Ваганьковском кладбище в ряду надгробных речей сослуживцев, товарищей, учеников прозвучали следующие стихи:

Еще успокоился труженик честный,
Оставив не мало следов по себе:
И в мире науки – талантом известный,
И в сердце людском – по своей доброте.

Зачем ты так рано покинул отчизну,
Мечтавшую в лаврах увидеть тебя,
И нас ты заставил печальную тризну
Справлять – и оплакивать вечно тебя?

Зачем так ужасно судьба насмеялась,
Украшив умершего ветвью живой,
И жизнь молодая на веки умчалась
Под мрачные своды могилы сырой?

Так пусть же в молитве Господь
нас услышит
И счастье святое дарует тебе;
Душа твоя светлая истиной дышит,
Так пусть же приблизит ее Он к себе.

[10, с. 22]

Если автор предыдущего стихотворения – профессиональный литератор, написавший множество поэтических некрологов, посвященных М.Е. Салтыкову-Щедрину, Н.Г. Чернышевскому, С.М. Степняку-

Кравчинскому и др., то автор этих стихов В.И. Кишкин – ученик V класса реального училища К.К. Мазинга. Свое глубокое эмоциональное потрясение юный автор пытается передать, используя традиционные приемы: анафору, риторические вопросы, повтор. В тексте много клишированных, ритуально-этикетных фраз («печальная тризна», «жизнь молодая», «мрачные своды могилы сырой», «счастье святое»), и сам он строится по традиционной схеме. В первой строфе фиксируется факт смерти героя, обладающего набором добродетелей (в данном случае «честный труженик», «в мире науки талантом известный», «добрый человек»). При этом первая характеристика («честный труженик») – штамп, активно используемый в текстах некрологического характера («Честный труженик, уснувший! / Спи спокойным сном в могиле!» Л.И. Пальмин «Тучки», 1878) и применяющийся для создания комического эффекта («Мир праху твоему, честный труженик!» А.П. Чехов «Жизнь в вопросах и восклицаниях», 1882). А две другие характеристики («в мире науки талантом известный», «добрый человек») имеют реальную основу. Известно, что Варшер активно занимался научной деятельностью. Еще в университете он удостоился похвальных отзывов профессоров Н.С. Тихонравова, Ф.И. Буслаева, Н.И. Стороженко, имел несколько научных публикаций, успешно сдал магистерский экзамен. Многие сослуживцы и ученики отмечали также необыкновенную доброту Варшера, его искреннее участие в делах учащихся. Неслучайно в надписи на одном из венков он был назван «учителем-другом».

«При таком положении дел, – вспоминает М.С. Корелин, – похороны Сергея Абрамовича Варшера представляли собою весьма необычное и весьма интересное явление в нашей общественной жизни. На его могиле собралась огромная толпа не только учащихся, но и давно окончивших курс, и глубокое и беззаветное горе одинаково обнаруживалось у тех и других» [10, с. 59].

Следующие две строфы представляют ряд риторических вопросов, помогающих автору выразить свое отношение к произошедшему трагическому событию, при этом чередование форм 2-го и 3-го лица позволяет автору передать и общее, и личное горе. Несмотря на то, что стихотворение посвящено смерти конкретного человека, в нем доминируют философские мотивы бренности жизни. Непреднамеренно, по причине юного возраста автора и отсутствия поэтического опыта, здесь отсутствуют индивидуально значимые, личностно-ориентированные моменты (впрочем, сделан акцент на факте ранней смерти героя). Адресатом такого стихотворения мог быть любой учитель вне зависимости от его педагогических заслуг, методического опыта: главное – он должен повлиять на ученика. Заключительная строфа – традиционное для жанра надгробных речей обращение к Господу с просьбой о принятии светлой души праведника.

Следующее стихотворение посвящено Виктору Петровичу Острогорскому (16[28].II.1840, Санкт-Петербург – 31.III[13.IV].1902, Валдай, ныне Новгородской области). Приведем его текст.

Памяти
Виктора Петровича Острогорского

«Духа не угашайте»
(Ап. Павел)

Ты умер... Эта весть вчера дошла до слуха,
Но среди нас стоишь ты, как живой,
И вновь звучат слова: «Не угашайте Духа»,
Ты их не уставал вещать перед толпой.
В тебе душа избранника пылала,
Она была, как пламя, горяча,
Она твой путь тернистый освещала
И жгла тебя, горел ты, как свеча...
Есть много званных, избранных так мало.
Ты из «немногих» был, учитель дорогой,
Но сердце чуткое за многих отвечало
На всякий звук призывный и родной.
И это сердце биться перестало,
И утомленная поникла голова,
Струны отзывчивой, надорванной
не стало,
Вернулась к Богу искра Божества.

2-го апреля 1902 г. [5, с. 3]

Автор стихотворения – М. Зубкова, бывшая ученица В.П. Острогорского по классам новых языков М. Бобринцевой-Пушкиной. Это показательно, так как Острогорский много преподавал в различных женских учебных заведениях, активно выступал в печати за права женщин. В написанном по непосредственным впечатлениям от смерти стихотворении (в отличие от других) нет, кажется, горечи утраты, как и напутственных пожеланий умершему («Спи ж тихо, учитель родимый»). Главное здесь – в осмыслении личности героя. Если Шиглев использует традиционную для некролога форму 3-го лица («он совершил нелегкий путь», «его исчезнет прах»), а Кишкин чередует форму 2-го и 3-го лица, то в стихотворении Зубковой используется исключительно форма 2-го лица («Ты умер...»). Стихотворение приобретает жанровые черты послания и вследствие этого особую задушевность тона, интимность.

Стихотворению предпослан эпиграф из «Первого послания к фессалоникийцам святого Апостола Павла». Роль этого эпиграфа раскрывается уже в начале стихотворения. Очевидно, эти слова («Духа не угашайте») Острогорский не раз произносил в классе. Ученики часто ассоциируют своих учителей с их любимыми словами, что нередко обыгрывается в текстах некрологического характера. Так, некролог учителю русского языка Нижегородского кадетского корпуса А.И. Кильчевскому начинается следующими словами: «Учитесь, господа – учитесь!» – неизменно раздаётся у меня в душе этот призыв доброго учителя, как в былое время раздавался в ушах лишь начинался урок русского языка и в класс входил Агафоник Иванович Кильчевский» [3, с. 63]. А некролог-воспоминание Осипа Дымова [4], посвященный словеснику П.В. Смирновскому, композиционно выстроен вокруг фразы, очевидно, из пособия Смирновского: «Мы вышли в поле, а в поле народу уже не было».

В стихотворения подобного жанра нередко включают реминисценции из других (чаще всего образцовых) произведений на эту тему. В данном тексте реализуется традиция стихотворения Н.А. Некрасова «Памяти Добролюбова» (1864). Причем связь текстов имеет не формальный, а системный характер. В обоих стихотворениях схожий размер (5–6-стопный ямб), позволяющий создать ощущение повествовательности, медитативности, чередование женской и мужской рифмы, использование местоимения «Ты» при обращении к герою, мотив избранничества и намеренное отсутствие мотива отчаяния. Зубкова использует почти прямую цитату («И это сердце биться перестало» – «Какое сердце биться

перестало!»). Жизнь и смерть героев стихотворений Некрасова и Зубковой уподобляются горящему – гаснущему огню («свеча» у Зубковой и «светильник» у Некрасова).

В стихотворении, посвященном Острогорскому, важную роль играет мотив поэтизации смерти, причина которой романтизируется: «утомленный» герой проходит «путь тернистый». Героичность образа учителя не только подчеркивается, но и усиливается сравнением его с «надорванной струной» и «горящей свечой». Библейские образы и мотивы проходят через все стихотворение. Помимо многозначной фразы «Духа не угашайте» и включения библейской лексики и образов, в стихотворении используется и Евангельская притча о «званных» и «избранных» (Мф. 22, 1-14), помогающая осмыслить образ учителя, раскрыть сущность его профессии.

Смерть учителя всегда вызывала общественный резонанс. В силу профессии его знало большое количество людей. И если он был хорошим учителем, и тем более если он уходил из жизни преждевременно, то проводить его в последний путь приходило много людей (родственники, коллеги, ученики, их родители). Реакцией на смерть были и разнообразные формы откликов в печати, в том числе воспоминания, сборники, посвященные памяти учителя, цель которых не просто запечатлеть, но и обессмертить дорогой образ. Один из таких сборников посвящен известному петербургскому учителю-словеснику *Петру Владимировичу Смирновскому* (28.I[9.II].1846, Радом, Польша – 18.II[2.III].1904, Санкт-Петербург). В нем помимо биографии Смирновского дана краткая хроника похорон его на Новодевичьем кладбище и приведены два стихо-

творения, прочитанные во время прощания, и стихотворение, присланное после похорон. Авторы произведений не указаны, при этом подчеркивается, что первое («На погребение П.В. Смирновского») прочитано гимназистом старшего класса с «прочувствованным молодым голосом», а второе («Памяти Петра Владимировича Смирновского») – учеником со «звонким детским голосом».

Эти стихотворения практически не имеют художественных достоинств, в них используются банальные рифмы, присутствуют стилистические недочеты, нарушения в согласовании, однако тексты дают возможность выяснить, как в массовом сознании учеников воспринимается образ идеального учителя-словесника. Композиция всех стихотворений сходна. Вначале идет констатация факта смерти «дорогого учителя», «честного работника», причем авторы используют мотивы неожиданной, преждевременной смерти («Но зачем же ушел он от нас, / Преждевременно на небо взятый...»), изнурительного труда («Слишком много он бился работой – / А она и сломила его / Вместе с тяжелой житейской заботой»). Важную роль здесь играет мотив памяти, преодолевающей время, позволяющий не просто запечатлеть, но и обессмертить образ идеального учителя («Сколько было заботы, труда, / Чтоб на праведный путь нас наставить; / Не забудем его никогда, / Хотя смерти нельзя уж поправить»). Основная тема стихотворений – героизация учительского труда, создание образа идеального учителя-словесника, не жалевшего времени и сил для формирования личности своих учеников, их нравственного мира, прививавшего любовь к людям и Богу.

Приведем одно из стихотворений, как наиболее репрезентативное, отражающее структурно-содержательные особенности всех текстов:

**На погребение
П.В. Смирновского**

Хор тихо звучит погребальный,
Кадила разносится дым.
А мы все толпою печальной
Над свежей могилой стоим.

Но что ж так безмолвно, уныло
В груди с затаенной тоской,
Стоим мы над этой могилой?..
– Учитель угас дорогой! –

Недолго болел он! Не ждали
Так скоро мы этой грозы! –
Угас... отошел... и в печали
Мы все уронили слезу.

И скоро холодной землею
Навеки засыплется тот,
Кто к знанию твердой рукою
Нас долго вел, полный забот.

Кто жизнь всю, все лучшие силы
С любовью нам посвятил,
Трудился для нас до могилы,
Безропотно крест свой сносил.

Он многих из нас, слава Богу,
За эти былые года
На честную вывел дорогу,
Дорогу святого труда.

Но он и в последние годы
Остался все верен труду,
Усталый, не зная свободы,
Почил он на этом посту...

Не знал ни минуты свободной
Он, нам отдаваясь душой,
И здесь лишь, в могиле холодной
Найдет он отрадный покой.

Но, труженик честный, душою
Мы все оценили тебя,

И гроб твой печальной толпою
Теперь провожаем, скорбя.

И в этой могиле глубокой,
Без дум и заботы на челе,
Не будешь ты спать одиноко,
Забывтый в холодной земле.

Тебя никогда не забудет
Твоих всех питомцев толпа,
Для них постоянно будет
К могиле родимой тропа.

Спи ж тихо, учитель родимый,
Ничто не тревожит твой прах!
Так долго трудами томимый
Ты там отдохнешь в небесах.

[6, с. 21–23]

В русской литературе и журнальной публицистике XIX – начала XX в. сформировался в основном негативный образ учителя-словесника (произведения И.С. Тургенева, А.П. Чехова, Ф.К. Сологуба и др.). Авторы стихотворений In Memoriam, содержащих больше эмоций, пафоса, чем фактов, не пытаются воссоздать конкретный образ, а рисуют идеализированный пример для подражания в учительской среде. Проведенный анализ показывает, что в сознании учеников учитель-словесник воспринимался как идеальная личность, обладающая высокими нравственными (духовность, искренность, доброта, готовность к самопожертвованию) и профессиональными (знание предмета, преданность профессии, трудолюбие, любовь к ученикам) качествами. Деятельность учителя рассматривалась как борьба с невежеством, героическое жертвенное служение.

Библиографический список

1. *Белявский Е.В.* Педагогические воспоминания. М., 1905.
2. *Водовозова Е.Н.* На заре жизни: В 2 т. Т. 2. М., 1987.
3. *Громека М.Н.* Агафоник Иванович Кильчевский // Педагогический сборник. 1905. № 7. С. 63–73.

4. Дымов О. Смерть педагога // Краткая биография Петра Владимировича Смирновского. М., 1904. С. 28–29.
5. Зубкова М. Памяти В.П. Острогорского // Мир Божий. 1902. № 5. С. 3.
6. Краткая биография Петра Владимировича Смирновского. М., 1904.
7. Минцлов С.Р., Семеvский В. Старый шестидесятник // Голос минувшего. 1916. № 9. С. 40–53.
8. Один из товарищей. Некролог С.А. Варшера // Русские ведомости. 1889. 12 марта.
9. Острогорский В. Учитель словесности // Образование. 1895. № 1. С. 83–87.
10. Памяти Сергея Абрамовича Варшера (1854–1889 гг.). М., 1889.
11. Семеvский В.И. Василий Иванович Водовозов. СПб., 1888.
12. Чуковский К. Поэт и палач. Пг., 1922.
13. Шиглев В.Р. Василий Иванович Водовозов // Русская старина. 1886. Т. LII. С. 405–424.
14. Шиглев В.Р. Памяти В.И. Водовозова // Женское образование. 1886. № 5. С. 411.
15. Чертов В.Ф. Русская словесность в дореволюционной школе. 2-е изд. М., 2013.

References

1. Belyavsky E.V. Pedagogicheskie vospominaniya [Pedagogical memories]. Moscow, 1905. (In Russ.)
2. Vodovozova E.N. Na zare zhizni [At the dawn of life]. Vol. 2. Moscow, 1987. (In Russ.)
3. Gromeka M.N. Agafonik Ivanovich Kilchevsky. *Pedagogicheskij sbornik*. 1905. No. 7. Pp. 63–73. (In Russ.)
4. Dymov O. The death of a teacher. *Brief biography of Peter Vladimirovich Smirnovsky*. Moscow, 1904. Pp. 28–29. (In Russ.)
5. Zubkova M. In memory of V.P. Ostrogorsky. *Mir Bozhij*. 1902. No. 5. P. 3. (In Russ.)
6. Kratkaya biografiya Petra Vladimirovicha Smirnovskogo [Brief biography of Peter Vladimirovich Smirnovsky]. Moscow, 1904. (In Russ.)
7. Mintslov S.R., Semevsky V. Old sixties. *Golos minuvshego*. 1916. No. 9. Pp. 40–53. (In Russ.)
8. One of the comrades. Obituary S.A. Warshera. *Russkie vedomosti*. 1889. March 12. (In Russ.)
9. Ostrogorsky V. The teacher of literature. *Obrazovanie*. 1895. No. 1. Pp. 83–87. (In Russ.)
10. Pamyati Sergeya Abramovicha Varshera (1854–1889) [In memory of Sergey Abramovich Warshera (1854–1889)]. Moscow, 1889. (In Russ.)
11. Semevsky V.I. Vasily Ivanovich Vodovozov. St. Petersburg, 1888. (In Russ.)
12. Chukovsky K. Poet i palach [Poet and executioner]. Petersburg, 1922. (In Russ.)
13. Schiglev V.R. Vasily Ivanovich Vodovozov. *Russkaya starina*. 1886. Vol. LII. Pp. 405–424. (In Russ.)
14. Schiglev V.R. In memory of V.I. Vodovozova. *Zhenskoe obrazovanie*. 1886. No. 5. P. 411. (In Russ.)
15. Chertov V.F. Russkaya slovesnost' v dorevolyucionnoj shkole [Russian literature in the pre-revolutionary school]. 2nd ed. Moscow, 2013. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 20.03.2020, принята к публикации 25.05.2020

The article was received on 20.03.2020, accepted for publication 25.05.2020

Сведения об авторе / About the author

Лазарев Юрий Васильевич – доктор педагогических наук, доцент; заведующий кафедрой журналистики факультета русской филологии и национальной культуры, Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина

Yuri V. Lazarev – ScD in Education, Associate Professor; Head of the Department of Journalism, Russian Philology and Culture Faculty, Ryazan State University named for S.A. Yesenin

E-mail: jurnalist.rgu@gmail.com

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-110-118

Л.В. ДербенцеваНижегородский институт развития образования,
603122 г. Нижний Новгород, Российская Федерация

«Гармонии таинственная власть...»: уроки моделирующего типа в научно-методических трудах Л.В. Шамрей

Аннотация. Цель статьи – представление научно-методических идей доктора педагогических наук, профессора Л.В. Шамрей. В центре внимания – проблемы современного урока литературы, связанные с общей и филологической культурой педагога, его профессиональными умениями планировать, структурировать свою деятельность, переосмысливать цели и задачи обучения с учетом современных требований. В статью включена информация о Всероссийской конференции «Литературное произведение в контексте художественной культуры» (Нижний Новгород), посвященной памяти Л.В. Шамрей, и предложен содержательный обзор ее монографии «Роль образно-ассоциативного мышления в развитии читателя-школьника». Характеризуя научное направление, возглавляемое Л.В. Шамрей, автор подробно останавливается на отличии уроков моделирующего типа от традиционных уроков литературы: образности как принципе структурирования учебной деятельности, повышенной эмоциональности, тщательном отборе содержания, более высокой сложности заданий и точности формулировок. В статье особое внимание уделено поэтапной структуре и организации уроков моделирующего типа: «рождению» идеи, выраженной в метафорической форме, концепции, принципам отбора содержания и описанию хода урока. Теоретически обоснованные идеи подкреплены некоторыми примерами уроков из практического опыта Л.В. Шамрей. В заключении статьи автор приходит к выводу о том, что появление уроков моделирующего типа в опыте учителей-словесников – это не отказ от традиционного классического урока, а обогащение профессиональной культуры учителя, которая, в свою очередь, оказывает огромное влияние на развитие литературного образования в школе и определенную степень свободы размышлений учащихся над прочитанным художественным произведением.

Ключевые слова: моделирование и проектирование, урок моделирующего типа, идея, концепция, образное и логическое, профессиональная культура учителя

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Дербенцева Л.В. «Гармонии таинственная власть...»: уроки моделирующего типа в научно-методических трудах Л.В. Шамрей // Литература в школе. 2020. № 3. С. 110–118. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-110-118

© Дербенцева Л.В., 2020

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-110-118

L.V. DerbentsevaNizhny Novgorod Institute for Education Development,
Nizhny Novgorod, 603122, Russian Federation

“Mysterious power of harmony...”: lessons of a simulation type in L.V. Shamrey’s scientific and methodological works

Abstract. The purpose of the article is to present the scientific and methodological ideas of Professor L.V. Shamrey’s, ScD in Education. The article focuses on the issues of modern lessons of Literature; the issues, related to the general and philological culture of the teacher, their professional skills to plan and structure one’s activities, rethink the goals and objectives of teaching in accordance with modern requirements. The article includes information on the all-Russian conference “Literary work in the context of artistic culture” (Nizhny Novgorod), dedicated to the memory of L.V. Shamrey. The article includes a substantial review of her monograph “The role of image-associative thinking in the development of the school pupil reader”. Describing the scientific direction headed by L.V. Shamrey, the author dwells in detail on the difference between the lessons of a simulation type and traditional literature lessons. The difference entails imagery as a principle of structuring educational activities, increased emotiveness, careful selection of content, higher complexity of tasks and accuracy of wording. In the article special attention is paid to the staged structure and organization of the lessons of a simulation type including the “birth” of an idea expressed in a metaphorical form, concept, principles of content selection, and description of the course of the lesson. Theoretically based ideas are supported by some examples of lessons from the practical experience of L.V. Shamrey’s. By way of conclusion, the author deduces that the introduction of the lessons of a simulation type into the literature teaching process is not a rejection of the traditional classical lesson. It’s an enrichment of the teacher’s professional culture which has a huge impact on the development of literary education in school and a certain degree of students’ freedom of reflection over the read piece of art.

Key words: simulation and design, lesson of a simulation type, idea, concept, abstract and rational, professional culture of the teacher

CITATION: Derbentseva L.V. “Mysterious power of harmony...”: Lessons of a simulation type in L.V. Shamrey’s scientific and methodological works. *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 110–118. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-110-118

13 декабря 2019 г. в Нижегородском институте развития образования было ознаменовано важным событием: состоялась Всероссийская научно-практическая конференция «Изучение литературного произведения в контексте художественной культуры», посвященная памяти выдающегося педагога, профессора, доктора педагогических наук, руководителя научной методической школы Людмилы Васильевны Шамрей (1945–2018). Имя Людмилы Васильевны объединило известных филологов, ученых-методистов из Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода и других городов, в работе конференции приняли участие учителя-словесники из всех районов Нижегородской области.

Конференция открывалась видеозаписью выступления Л.В. Шамрей, вернувшего участников конференции в ту атмосферу, которая навсегда связана для нижегородских учителей с именем Людмилы Васильевны. По общему мнению, именно это видеовыступление определило высокую эстетическую и научную планку обсуждения проблем, идеи которых отражены в названии конференции и принадлежат именно Людмиле Васильевне.

К конференции была подготовлена и издана монография Л.В. Шамрей «Роль образно-ассоциативного мышления в развитии читателя-школьника», которая представляет собой обобщение ее теоретических и методических трудов и включает три главы. В первой главе рассматривается проблема соотношения логического и образного в развитии читателя, раскрывается содержание понятий «художественная культура», «ассоциативное мышление», «читательское сознание», «интуиция», «импровизация» и др. Особое внимание уделяет-

ся принципам построения современного урока литературы. Вторая глава выстраивается как практическое преломление теоретических идей и предлагает варианты уроков по изучению художественных произведений с учетом контекстного подхода, поскольку, по мнению автора, введение широких культурологических горизонтов для осмысления литературного произведения облегчает путь от писателя к читателю. Последовательность представленных уроков соответствует историко-литературному принципу и учитывает родовую и жанровую специфику текстов (от лирики Микеланджело, А.С. Пушкина – к драме А.Н. Островского «Гроза» и рассказам XX в.: А.С. Грина, В.В. Набокова, В.С. Гроссмана, В.М. Шукшина, Т.Н. Толстой). Заключительная глава представляет варианты планирования тем в курсе изучения литературы по образно-ассоциативному принципу. Завершают монографию сформулированные автором монографии принципы построения урока моделирующего типа и их реализация. Именно опыт внедрения уроков такого типа в школьную практику, с нашей точки зрения, может быть интересен не только учителям Нижегородской области, но и всему профессиональному сообществу [8].

Курсы повышения квалификации для учителей-словесников на кафедре словесности и культурологии Нижегородского института развития образования включают такой раздел, как «Моделирование и проектирование учебной деятельности». Несомненно, его появление (предложен он был еще в 2007 г. Людмилой Васильевной Шамрей) сопровождалось рядом вопросов, требующих уточнений и пояснений. Почему возникла такая идея в рамках курсов

повышения квалификации? Моделирование и проектирование – понятия, которые нередко можно встретить в разных сферах человеческого знания. С одной стороны, это «модно», современно, а с другой – теоретических и методических пособий для учителя очень немного. Как определить, что именно «смоделировал» или «спроектировал» учитель, который имеет дело с искусством? По мнению известных дидактов, методистов, профессиональная деятельность словесника имеет много общего с творческой деятельностью. Например, это нестандартность решений, уникальность результатов деятельности, при этом и выбор формы урока всегда остается за учителем, как у писателя, художника, композитора и др. Вместе с тем, Л.В. Шамрей была убеждена, что для проведения подобных уроков особое значение приобретает уровень общей и филологической культуры учителя, его профессиональные умения планировать, структурировать свою педагогическую деятельность, перечитывать классику, переосмысливать цели и задачи обучения с учетом современных требований. Эти идеи нашли воплощение в новом модуле курсов повышения квалификации учителей русского языка и литературы Нижегородской области.

Несмотря на то что раздел, предполагающий создание уроков моделирующего типа, включен в программу курсов уже не один год, говорить о появлении таких уроков в массовой практике словесников пока сложно. По мнению Л.В. Шамрей, любое заметное изменение в образовании определяется не только наличием той или иной идеи, но и, в первую очередь, созданием условий для личностного профессионального и культурного роста учителя. Те учителя, кто проводил или

проводит уроки подобного типа, испытывали профессиональное удовольствие и продолжают двигаться вперед. Единомышленников у Людмилы Васильевны было немало, курсы с таким названием всегда проводились «Болдинской осенью» (по наблюдениям Людмилы Васильевны, в этот период коллег-словесников Нижегородской области посещало особое «вдохновение»). В начале курса учителю было предложено задание, позволяющее проверить у себя наличие черт творческого мышления, например: оригинальности и необычности высказанной идеи, стремления к интеллектуальной новизне (человек с творческим мышлением везде ищет свое решение); семантической гибкости (способности увидеть объект под новым углом зрения); образной адаптивной гибкости (способности изменить восприятие объекта таким образом, чтобы увидеть его скрытые, новые стороны); спонтанной гибкости (способности продуцировать разнообразные идеи в неопределенной ситуации). В результате обсуждения слушатели курсов довольно часто приходили к заключению о том, что творческому подходу к созданию уроков ни в какой степени не содействуют ни конформизм, ни завышенная оценка собственных идей, ни отсутствие желания меняться.

В чем отличие уроков моделирующего и проектировочного типа от других (традиционных) уроков, по мнению Л.В. Шамрей? В статье «Особенности структурирования учебного процесса на уроках моделирующего типа» она убедительно доказывает, что «моделирующая деятельность учителя в теории методики представлена как новый аспект профессиональной компетентности» [7, с. 32]. Главное отличие подобных уроков – в «специфике образности

как принципе структурирования такой учебной деятельности, которая активизирует интеллект, развивает мышление, адекватное природе искусства, культуры» [Там же].

К принципиальным особенностям уроков моделирующего типа можно отнести опору на тот материал, который ученикам уже знаком; включение в содержание урока новых фактов, текстов, интерпретаций по принципу сходства или контраста; необходимость «эмоциональных переживаний» учащимися 1–2 примеров для длительного «включения» их в культурный и читательский опыт; запоминание и образное представление структуры урока (образной логики размышления); обязательный перевод впечатлений, эмоциональных реакций, устных рассуждений и доказательств в мысли и высказывания, закрепленные в письменной речи.

Специфика жизни гуманитарных предметов в школе заключается в удивительной противоречивости, проявляемой на всех уровнях: каждый предмет в одиночестве пытается решить задачи вселенского значения. Таковы часто программы, новые учебники, написанные в соответствии с требованиями ФГОС. Однако ученые-методисты и учителя пытаются соединить содержание разных предметов по тому или иному принципу, считая это дорогой к видению и пониманию мира как целого. Возможно ли это? На уроках физики, биологии, химии и др. мы чаще имеем дело с открытием закономерности или законов, имеющих в природе. Это, в свою очередь, требует конвергентного мышления, пути которого сходятся в одной точке, где правит искомый закон. По мнению ученых, степень свободы здесь незначитель-

на; можно открыть только эту закономерность. А вот на других – преимущественно предметах эстетического цикла – мы имеем дело с дивергентным мышлением, где решение проблем основано на высокой степени свободы: количество решений, способов движения к ней, способов создания произведения практически не ограничено. По мнению Л.В. Шамрей, школа в течение долгих лет увлеклась проблемами типа «открыть», но не придавала значение проблемам типа «создать». Однако только направленность на «создание» некоего «целого», видимого воображением и определяемого словом, наделяется такими характеристиками мышления, как гибкость, восприимчивость к прекрасному, сила воображения.

Способность к обучению – одна из самых важных для человека. Благодаря ей происходит развитие личности в целом. Обучение человека продолжается в течение всей жизни, когда под влиянием познания и опыта возникают новые формы его поведения и деятельности или подвергаются изменениям ранее приобретенные формы. В современной школе не менее важную часть составляет самостоятельное познание мира в процессе решения проблем различного характера. В субъективном смысле проблема – это «прочувствованная» трудность, которую можно разрешить только с помощью исследовательской деятельности. Деятельность учащегося в ходе такого «проблемного» обучения иная, чем в ходе познавательного учения: ученики ищут и формулируют проблему, обнаруживают решение и проверяют его. Успех зависит от поведения, самостоятельности, творчества, но формирование этих качеств зависит от участия в решении проблем.

Как точно подметил Г. Гессе, «истина должна быть пережита, а не преподаана» [1, с. 23]. По убеждению Л.В. Шамрей, это во многом совпадает с задачей, структурой, организацией деятельности на уроках моделирующего типа, поскольку они требуют гибкости мышления, развитого воображения, сообразительности не только от учащихся, но и от учителя. Такие уроки выстраиваются по законам самого искусства и имеют ряд принципиальных особенностей: целостность формы, гибкость взаимодействия учеников и учителя, повышенная сложность размышления при единстве способов разрешения проблемы, точность слов, вопросов и суждений как следствие глубокой личностно осознанной мысли, единство противоречий, проблематизация решений, прорывов и др.

Урок моделирующего типа начинается с *замысла*, который проявляется в *идее*, выраженной в метафорической форме. Таких идей у словесников всегда очень много (цитаты, метафоры, афоризмы и др.) По мнению Л.В. Шамрей, первичный замысел, как правило, банален. Размышляя над ним, учитель его уточняет, меняет, объясняет и др. Так постепенно созревает *концепция* урока, т. е. логическое объяснение того, что задумано. Формулируя эту концепцию, учитель одновременно продумывает и подбирает примеры текстов, которые ученики уже знают или которые связаны ассоциативно на основе образа, мотива, ситуации и помогут ученикам приблизиться к толкованию идеи урока. Эти уроки достаточно естественно могут быть включены в преподавание монографических тем, на уроках обобщающего характера. В педагогическом опыте Л.В. Шамрей можно познакомиться с такими

уроками по творчеству А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, Н.Г. Чернышевского, Ф.И. Тютчева, А.П. Чехова, С.А. Есенина, А.А. Блока, В.М. Шукшина, Т.Н. Толстой и др. Один из ярких примеров такого урока в 11 классе представлен в коллективной монографии, подготовленной под редакцией Л.В. Шамрей [6, с. 29–39]. Эскизное описание хода работы выглядит следующим образом.

Идея урока. «К каким порогам приведет дорога?» (модификация сюжета о «блудном сыне» в русской литературе).

Концепция. При толковании этой идеи в основе – сюжет о блудном сыне и его многочисленные варианты не только в литературе, но и в разных видах искусства. Для ребят важно увидеть движение этого сюжета (дорога, путь, судьба), а в связи с этим и проблему нравственного выбора человека (испытание, требующее преодоления). Л.В. Шамрей опирается на утверждение исследователей о том, что с сюжетом о блудном сыне связана проблема конфликта поколений, имеющая вневременной характер. Задача урока – выявление не только отличий, но и деталей, обогащающих этот сюжет. Ученикам предлагается смоделировать развитие этого сюжета в литературе, опираясь на изученные произведения XIX и XX вв.

Отбор содержания. На уроках такого типа возможно «свободное» движение в пространстве культуры. Например, автор урока знакомит учащихся с фресками Микеланджело «Страшный суд», «Рождение человека», обращая внимание на почти неуловимое соприкосновение рук отца и сына, напоминающее о том, что последнему необходимо подниматься самому, преодолевая все жизненные препятствия; картиной Рембрандта «Возвращение блудного сына», создающей

представление о том, какими иногда возвращаются сыновья к отцам.

Читательский опыт, знакомство с произведениями XIX в. («Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя, «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Вишневый сад» А.П. Чехова и др.) помогает учащимся приблизиться к идее урока, обнаруживает ранее не замеченные тонкости в решении этой проблемы авторами классических текстов. Произведения XX в. даются более сложные (стихотворения В.Я. Брюсова «Блудный сын», Н.С. Гумилева «Блудный сын», М.И. Цветаевой «Стихи к сыну», произведения В.М. Шукшина «Дядя Ермолай», «Игнаха приехал», «Калина красная», А.П. Платонова «Третий сын», пьеса А.В. Вампилова «Старший сын» и др.).

Формы группового взаимодействия на уроках моделирующего типа – естественная деятельность учащихся, в ходе которой они свободны в выборе примеров, акцентов, высказываний в процессе выработки общей позиции. Один из принципов соединения художественных произведений – ассоциативная образность, которая предполагает и увеличение скорости при поиске решений проблемы, и установление неожиданных связей между текстами, благодаря чему создается целостная картина возможных интерпретаций идеи урока. Финал урока моделирующего типа – обязательное возвращение к его идее.

Рассмотрим пример другого урока моделирующего типа, предложенного Л.В. Шамрей.

Идея урока. «Зла – нет... есть лишь... несовершенство...» [3, с. 34].

Концепция. При толковании идеи урока обращаемся к вечной проблеме противостояния добра и зла и ее отражении в литературе XIX и XX вв. Цитата предполагает толкование

самих понятий «добро» и «зло», значения слова «несовершенство», обращение к вопросу о том, как в природе человека сосуществуют доброе и злое начала, почему мы чаще произносим союз «и», а не «или», что происходит с представлениями о нравственных ценностях в разные периоды развития человеческого общества, почему возможна смена ценностных ориентиров, почему зло так привлекательно, каков смысл понятия «нравственное несовершенство».

Отбор содержания. А. Рублев «Троица» как прообраз единения, неделимости, любви и добра; М. Волошин «Чему учит икона?»; И. Босх «Корабль дураков» как аллегория человеческой жизни; комментарий П. Волковой к произведениям И. Босха и А. Рублева; фрагмент фильма С. Крамера «Корабль дураков».

Ученикам предлагается размышление над главной идеей урока, опираясь на читательский опыт, знание произведений XIX в. Литература XX в. представлена рассказами В.С. Гроссмана «Авель» (подробный анализ) и А.П. Платонова «По небу полнотчи» (для сопоставления). Произведения В.С. Гроссмана впервые были предложены для изучения и апробированы в школах Нижегородской области Л.В. Шамрей, после чего стали важной частью методического опыта учителей-словесников.

Движение к пониманию идеи урока предполагает работу в группах. Почему критики определяют жанр произведения «Авель» как рассказ, тяготеющий к притче? Что мы узнаем об экипаже самолета, с которого будет сброшена бомба на Хиросиму? Почему писатель из всех героев выделяет Джозефа? Какими композиционными приемами достигается этот эффект (письмо к матери,

купание ночью)? Зачем В.С. Гроссман подчеркивает, что первоклассный экипаж «сросся» с машиной, а друг к другу ни горячей симпатии, ни интереса они не испытывают? Сравните пейзаж в начале, середине и финале рассказа. Как он связан с событиями? В библейской легенде Каин после убийства брата Авеля был изгнан Богом и обречен на одиночество и вечные скитания. Когда и почему в рассказе возникает фраза «Авель, Авель! Где брат твой Каин»? Кто ее произносит, к кому она относится? В чем смысл названия рассказа? Почему бомбардир Джозеф, сходя с ума от ужаса свершившегося, кричал: «Мама, мама во всем виновата!»? Каковы нравственные идеалы В.С. Гроссмана (дополнительное чтение отрывков из очерка В.С. Гроссмана «Сикстинская мадонна»? Что ненавидит и во что верит писатель?

Подводя итог, необходимо отметить следующее: Людмила Васильевна Шамрей была убеждена, что отказываться от классического традиционного урока нельзя. Более того, необходимо возвращение тех форм и приемов работы, которые выработаны классической методикой преподавания литературы в школе, поскольку это фундамент литературного образования. Вместе с тем, урок, «построенный на сочетании логического и образного, на основе зрелой концепции (филологической и педагогической), с большим доверием к силе авторского слова и возможностям учащихся интуитивно пости-

гать смыслы» позволит учителю преодолеть «застывшие» представления и, подобно архитектору, создать свое произведение педагогического искусства [9, с. 10].

10 марта 2020 г. исполнилось 75 лет со дня рождения Людмилы Васильевны Шамрей. «Дорогою свободной / Иди, куда влечет тебя свободный ум...» – этот пушкинский завет напоминает о бесконечности степеней свободы, об удивительном многообразии человеческих способностей и возможностей их безграничного совершенствования [2, с. 93]. Все это в полной мере можно отнести к деятельности Людмилы Васильевны Шамрей: глубина, разносторонность, культура ее читательских интересов (философия, эстетика, психология, искусствознание, культурология, биология, физика, математика, нейрофизиология и многое-многое другое) всегда восхищали коллег. «Нет плохих людей – есть неверно построенные отношения», – часто повторяла Людмила Васильевна [8, с. 223]. Ум, открытость, порядочность, желание и умение передать свой опыт другим – замечательные качества человека, а в сочетании с интеллектуальным изяществом, природным эстетизмом, удивительным юмором и мудрым отношением к жизни они являются характеристикой талантливой личности. Возможность учиться, работать, общаться с такими людьми дана не каждому, тем большую ценность приобретает этот факт в судьбах учеников, коллег, учителей.

Библиографический список

1. Гессе Г. Игра в бисер // Г. Гессе. Избранное. М., 1991.
2. Пушкин А.С. Стихотворения и поэмы. М., 1974.
3. Рерих Н.К. Цветы Мории. Новосибирск, 2008.
4. Шамрей Л.В. Изучение рассказов В.М. Шукшина // Анализ и интерпретация текста на уроках гуманитарного цикла. Вып. 2. Нижний Новгород, 2007. С. 5–25.

5. Шамрей Л.В. Лирическое и эпическое в содержании и поэтике рассказа В. Набокова «Облако, озеро, башня» (11 класс) // Анализ и интерпретация текста на уроках словесности: методические рекомендации для слушателей курсов повышения квалификации. Нижний Новгород, 2003. С. 32–38.
6. Шамрей Л.В. Обертон как особенность поэтики В.С. Высоцкого // Образность как основа и принцип изучения художественной литературы: монография / сост. и науч. ред. Л.В. Шамрей. Нижний Новгород, 2015. С. 153–177.
7. Шамрей Л.В. Особенности структурирования учебного процесса на уроках моделирующего типа // Образность как основа и принцип изучения художественной литературы: монография / сост. и науч. ред. Л.В. Шамрей. Нижний Новгород, 2015. С. 29–41.
8. Шамрей Л.В. Роль образно-ассоциативного мышления в развитии читателя-школьника / сост. и науч. ред. М.И. Шутан, Л.В. Дербенцева. Нижний Новгород, 2019.
9. Шамрей Л.В. Уроки русской словесности на рубеже XX–XXI веков: к проблеме традиций и инноваций // Современный урок русской словесности: сборник научных и учебно-методических статей. Вып. 1 / науч. ред. М.И. Шутан. Нижний Новгород, 2017. С. 5–10.
10. Шамрей Л.В. Школа XXI века и творческий потенциал учителей-словесников // Нижегородское образование. 2013. № 1. С. 54–62.

References

1. Hesse H. Igra v biser [Das Glasperlenspiel]. Hesse H. Chosen works (translated in Russ.). Moscow, 1991.
2. Pushkin A.S. Stikhotvoreniya i poemu [Poems and poems]. Moscow, 1974. (In Russ.)
3. Rerikh N.K. Tsvety Morii [Flowers of Moria]. Novosibirsk, 2008. (In Russ.)
4. Shamrei L.V. Study of V.M. Shukshin's stories. *Analiz i inter-prpetatsiya teksta na uroках gumanitarnogo tsikla*. Vol. 2. Nizhnii Novgorod, 2007. Pp. 5–25.
5. Shamrei L.V. Lyrical and epic in the content and poetry of V. Nabokov's story "Cloud, Lake, Tower" (11 class). *Analiz i inter-prpetatsiya teksta na uroках slovesnosti: metodicheskie rekomendatsii dlya slushatelei kursov povysheniya kvalifikatsii*. Nizhnii Novgorod, 2003. Pp. 32–38.
6. Shamrei L.V. Oberton as a feature of the poetry of V.S. Vysotskogo. *Obraznost' kak osnova i printsip izucheniya khudozhestvennoi literatury*. L.V. Shamrei (ed.). Nizhnii Novgorod, 2015. Pp. 153–177.
7. Shamrei L.V. Osobennosti strukturirovaniya uchebnogo protsessa na uroках modeli-ruyushchego tipa. *Obraznost' kak osnova i printsip izu-cheniya khudozhestvennoi literatury*. L.V. Shamrei (ed.). Nizhnii Novgorod, 2015. Pp. 29–41.
8. Shamrei L.V. Rol' obrazno-assotsiativnogo myshleniya v razvitii chitatel'ya-shkol'nika [Role of image-associative thinking in the development of the student reader]. M.I. Shutan, L.V. Derbentseva (eds.). Nizhnii Novgorod, 2019.
9. Shamrei L.V. Uroki russkoi slovesnosti na rubezhe XX–XXI vekov: k probleme traditsii i innovatsii. *Sovremennyi urok russkoi slovesnosti: sbornik nauchnykh i uchebno-metodicheskikh statei*. Vol. 1. M.I. Shutan (ed.). Nizhnii Novgorod, 2017. Pp. 5–10.
10. Shamrei L.V. 21st Century School and the Creative Potential of Verbal Teachers. *Nizhegorodskoe obrazovanie*. 2013. No. 1. Pp. 54–62.

Статья поступила в редакцию 20.03.2020, принята к публикации 10.05.2020

The article was received on 20.03.2020, accepted for publication 10.05.2020

Сведения об авторе / About the author

Дербенцева Лариса Вениаминовна – кандидат педагогических наук; доцент кафедры историко-филологических дисциплин, Нижегородский институт развития образования

Larisa V. Derbentseva – PhD in Pedagogy; Assistant Professor at the Department of Historical and Philological disciplines, Nizhny Novgorod Institute of Education Development

E-mail: lara.derbentseva@yandex.ru

О международной научной конференции,
посвященной творчеству Ф.А. Абрамова

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-119-128

П.А. Гончаров

Мичуринский государственный аграрный университет,
393760 г. Мичуринск, Тамбовская область, Российская Федерация

«Судьба России – давать свет миру, человечеству»: творчество Ф.А. Абрамова в контексте литературной и общественной жизни XX–XXI веков

Аннотация. Целью исследования является аналитическое рассмотрение круга главных и периферийных литературоведческих проблем, обсуждавшихся в ходе работы международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения Федора Александровича Абрамова. В ряду основных вопросов, актуализированных в процессе изучения творческого наследия прозаика, следует назвать выявление перспективных направлений осмысления феноменов, представляющих собой ближний и расширенный контекст произведений основателя «деревенской прозы», уточнение генезиса производственной литературы, выявление противоречивых связей со всей предшествующей литературной традицией тетралогии «Братья и сестры». Автором статьи обосновывается продуктивность и перспективность жанрологического, сравнительно-типологического, культурно-цивилизационного, мифопоэтического, интертекстуального подходов к творчеству Ф.А. Абрамова и его окружения, реализованных в исследованиях, представленных литературоведами из ИМЛИ имени А.М. Горького, Института русской литературы (Пушкинский Дом), МГУ имени М.В. Ломоносова, Санкт-Петербургского государственного университета, Московского педагогического государственного университета, Института славистики Университета Грайфсвальда (Германия), Московского государственного областного университета, Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова, других научных и образовательных организаций. Самостоятельной, но глубоко интегрированной в общую проблематику абрамововедения является проблема изучения литературоведческих и литературно-критических концепций Ф.А. Абрамова. Обзор докладов и сообщений,

прозвучавших на конференции, позволяет сделать обоснованный вывод о том, что литературное наследие Ф.А. Абрамова представляет собой ценность не только в художественно-эстетическом плане, но и в плане цивилизационно-мировоззренческом. Конференция подтвердила наличие тенденции к совершенствованию и углублению традиционных, эффективность и необходимость новых подходов к исследованию творчества большого русского писателя.

Ключевые слова: Ф.А. Абрамов, Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова, международная конференция, культурно-цивилизационный подход, производственный роман, жанр, эпопея, «Братья и сестры»

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Гончаров П.А. «Судьба России – давать свет миру, человечеству»: творчество Ф.А. Абрамова в контексте литературной и общественной жизни XX–XXI веков // Литература в школе. 2020. № 3. С. 119–128. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-119-128

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-119-128

P.A. Goncharov

Michurinsk State Agrarian University,
Michurinsk, Tambov Region, 393760, Russian Federation

“Russia’s destiny is to give light to the world, to humanity”: F.A. Abramov’s creativity in the context of literary and public life of the XX-XXI centuries

Abstract. The aim of the study is an analytical review of the range of major and peripheral literary issues discussed during the international scientific conference dedicated to the centenary of the birth of Fedor Alexandrovich Abramov. Among the main issues actualized in the process of studying the creative legacy of the prose writer, it is worth identifying promising areas of understanding phenomena that are the near and extended context of the works of the founder of the “village prose”, clarifying the genesis of industrial literature, identifying conflicting links with the entire previous literary tradition of the tetralogy “Brothers and sisters”. The author of the article substantiates the productivity and prospects of the genre, comparatively typological, cultural-civilizational, mythopoetic, intertextual approaches to the work of F.A. Abramov and his entourage, implemented in the studies presented by literary scholars from A.M. Gorky IWL

RAS, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Lomonosov Moscow State University, St. Petersburg University, Moscow Pedagogical State University, Department of Slavonic Studies of University of Greifswald (Germany), Moscow Region State University, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov, other scientific and educational organizations. Independent, but deeply integrated into the general issues of Abramology, is the issue of studying literary and literary critical concepts of F.A. Abramov's. The review of the reports and messages made at the conference allows us to make a reasonable conclusion that the literary legacy of F.A. Abramov's is of value not only in the artistic and aesthetic terms, but also in terms of the civilizational and world outlook. The conference confirmed the tendency to improve and deepen the traditional approaches, the effectiveness and the need for the new approaches to the study of the work of a great Russian writer.

Key words: F.A. Abramov, the Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov, international conference, cultural and civilizational approach, industrial novel, genre, saga, "Brothers and sisters"

CITATION: Goncharov P.A. "Russia's destiny is to give light to the world, to humanity": F.A. Abramov's creativity in the context of literary and public life of the XX–XXI centuries. *Literature at School*. 2020. No. 3. Pp. 119–128. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-3-119-128

«Братья и сестры в русском доме: творчество Федора Абрамова в контексте литературной и общественной жизни XX–XXI веков» – так была обозначена проблематика научной конференции в Северном (Арктическом) федеральном университете имени М.В. Ломоносова в Архангельске. Этот форум стал главной частью научных, образовательных, культурных мероприятий, связанных со столетием крупнейшего русского советского прозаика второй половины XX столетия, основоположника «деревенской прозы». Его подготовка, организация, проведение – работа оргкомитета, в котором трудно переоценить роль наиболее авторитетного абрамововеда профессора САФУ Елены Шамильевны Галимовой. Ее доклад в рамках конференции был посвящен проблеме эпичности прозы Ф. Абрамова. В какой жанр могла быть отлита не завершенная прозаиком

«Чистая книга»? Ответ на этот вопрос Е.Ш. Галимова связывает с главным персонажем книги, с образом Махоньки – мифологическим, символическим, архетипическим. В истолковании Е.Ш. Галимовой, героиня «Чистой книги» – Гомер русской жизни. Удивительно точно найденный персонаж, с помощью которого можно передать главное, к чему стремится эпопея, – целостность национального мира, ту целостность, в которой Гегель видел почву и условия рождения эпопеи.

Актуальность такого подхода связана с тем, что и по прошествии многих десятилетий после выхода в свет абрамовской тетралогии теоретиками и историками литературы не в полной мере определена жанровая специфика главных произведений писателя. К какой жанровой разновидности тяготеют «Братья и сестры» – к социальному роману, роману-эпопее, к летописи деревни Пекашино?

Кстати, известно, что роман «Пути-перепутья» вышел на французском языке в 1975 г. в переводе Моник Слодзьян под названием «Chronique de Rékachino» (дословно «Хроника Пекашино»). Попыткой ответить на этот и другие вопросы стал и доклад ведущего научного сотрудника ИМЛИ имени А.М. Горького А.Ю. Большаковой. Жанровый синтез абрамовской прозы литературовед связала со спецификой русской литературы в целом, с жанровым синкретизмом летописи, всей древнерусской литературы.

А.М. Любомудров, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) в докладе о душевных и духовных ценностях в творческом сознании Ф. Абрамова и писателей традиционной школы подошел к произведениям писателя как вместилищу духовно-религиозных исканий, обретений и утрат. По отношению к Ф. Абрамову и его современникам – это новый, соответствующий органике многих текстов «деревенской прозы», продуктивный и адекватный материалу поворот исследования. В современном литературоведении не прояснена духовная связь Ф. Абрамова с православно-старообрядческой литературой обличительной и агиографической направленности, хотя и личность писателя (мать староверка), и первые шаги в литературе (начал оригинальное творчество с обличительной статьи), и конкретные произведения («Дом», «Из колена Аввакумова») к поискам этого родства обязывают.

Доклад М.М. Голубкова, профессора, заведующего кафедрой истории новейшей русской литературы МГУ имени М.В. Ломоносова, «Образ русского дома в литературе второй поло-

вины XX столетия и в современной литературе» – обоснованная попытка связать образность произведений Абрамова с сюжетно-композиционными особенностями современной русской прозы. Особенностью конференции оказалась возможность для ряда участников высказаться не только на пленарных, но и на секционных заседаниях, круглых столах. Реализацией этой возможности стало основательное выступление М.М. Голубкова «Реализм и модернизм, их взаимовлияние в русской литературе второй половины XX века и в современной литературе».

Профессор кафедры русской литературы МГОУ Н.М. Щедрина доказательно интерпретировала сложную философскую концепцию эпохи в тетралогии «Братья и сестры». Продолжая затронутую этим докладчиком тему, необходимо заметить, что сегодня не в достаточной мере определены и обоснованы философские принципы подхода к изучению наследия писателя, чье творчество всецело посвящено социально-этическим проблемам русской жизни. Если сохранять старые ракурсы, основанные на формационном подходе к развитию социума, то Абрамов является писателем, обратившимся к трагической судьбе русского крестьянства в XX столетии, в условиях «тоталитарного» коммунистического строя. И это безусловно верно, но не исчерпывает всей полноты и глубины содержания его прозы. Если обратиться к подходу цивилизационному, то Абрамова на вполне реальных основаниях можно отнести к писателям, которые запечатлели и осмыслили драматический процесс смены глобальных цивилизационных парадигм: от цивилизации аграрной,

традиционной – к цивилизации урбанистической, индустриальной.

Этот ракурс способен привести теорию и историю литературы к продуктивным, хотя внешне и неожиданным параллелям; Абрамов и вся «деревенская проза» окажутся типологически и генетически родственными «Руггон-Маккарам» Э. Золя, «Приваловским миллионам» и «Горному гнезду» Д.Н. Мамина-Сибиряка, «Молоху» А.И. Куприна, «Фоме Гордеву» и «Делу Артамоновых» М. Горького, «Городу в степи» А.С. Серафимовича, другим феноменам ранней и поздней «производственной литературы». Вполне очевидно, что первый роман тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры» (как, впрочем, и роман В. Астафьева «Тают снега») явно использует сюжетно-образную основу шолоховской «Поднятой целины», а потому может быть соотнесен с жанром «колхозного романа», являющимся, в свою очередь, вариантом позднего советского производственного романа.

Профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков Воронежского государственного университета О.А. Бердникова сопоставила Ф. Абрамова с современниками и «новой деревенской прозой». Параллели между шукшинским Егором Прокудиным и абрамовским Егоршей Ставровым, сопоставление художественных миров И. Бунина, В. Шукшина, Ф. Абрамова, Р. Сенчина были с интересом восприняты участниками пленарного заседания.

Н. С. Цветова, профессор кафедры медиалингвистики Санкт-Петербургского государственного университета, охарактеризовала актуальные литературоведческие идеи и концепции Ф. Абрамова, блестяще реа-

лизовавшего свой филологический талант в звании студента, аспиранта, старшего преподавателя, кандидата филологических наук (его кандидатская диссертация была посвящена «Поднятой целине»), доцента, заведующего кафедрой литературы ЛГУ, литературного критика, соавтора знаменитого среди преподавателей и студентов-филологов семинария по творчеству М.А. Шолохова.

Взгляды писателя-ученого на специальные, близкие и внешне далекие от его научного знания проблемы часто оказываются предельно оригинальными. В 1961 г., в период становления направления, которое очень скоро получит название «деревенская проза», С.П. Залыгин, тогда начинающий писатель, кандидат наук, специалист в области гидромелиорации, в статье «Писатель и Сибирь» отмечал: «Приспособление к земле, консерватизм земледельческой технологии создали и труд, и уклад, в результате которых сам земледелец со временем оказался менее других сословий обеспечен земными благами, менее других просвещен и образован. Но именно этому консерватизму и этой приспособляемости обязана своим возникновением вся цивилизация» [5, с. 285]. Здесь обращают на себя внимание несколько вещей, важных для темы конференции: Залыгин формулирует одну из острых проблем всей русской литературы и творчества Ф.А. Абрамова – униженное положение крестьянина в системе не однажды менявшихся социальных отношений; писатель и ученый Залыгин выделяет особый консервативный уклад, созданный земледельцами; для Залыгина аксиоматичным является утверждение об аграрном укладе как основе

цивилизации. Но к созвучным мыслям приходит и абрамовский герой Лукашин: «...от всего окружающего – от старой, замшелой избы с продыmlенными стенами, к которым с севера вплотную подступал лес, от лоснящихся коров, которых доили под открытым небом, от жаркого костра с подвешенными на крюках черными котелками и чайниками, возле которых возились бородатые старики, – от всего этого веяло такой первобытностью, что казалось, время веками не заглядывало сюда. Но здесь, в лесной глухомани, где по вечерам все живое изнывало и стонало от комара, это были наиболее разумные, столетиями проверенные формы бытия» [1, т. 1, с. 181]. Колхоз или «столетиями проверенные формы бытия», «индустриальный строй» или «аграрная цивилизация», МТС или «консерватизм земледельческой технологии», сиюминутное или традиционное, уходящее в прошлое и завещанное будущему – об этих странных дилеммах бытия побуждают размышлять С. Залыгин, Ф. Абрамов, вся «деревенская проза», подтверждая продуктивность цивилизационного подхода к исследованию социальных и культурных феноменов.

Актуальные литературоведческие идеи и концепции Ф. Абрамова реализованы не только в его наследии 1950-х гг. Эволюция восприятия М.А. Шолохова, особенности интерпретации творчества А.И. Солженицына в 1970-е гг., оценки роли революции для судьбы русской интеллигенции не могут не стать предметом внимания современных абрамоведов.

У. Маргграфф, доцент кафедры славянского литературоведения Института славистики Университета

Грайфсвальда (Германия) в докладе «Миф Матери-Родины в творчестве Федора Абрамова» проанализировала причины и основания эволюции ряда мифологем, актуальных для прозы и публицистики писателя, касающихся темы Второй Мировой войны. Этот же мифопоэтический подход, но в аспекте отдельного произведения, использовал и профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Московского педагогического государственного университета Д.В. Польш в докладе «Трансформация мифа об Эдипе в повести Ф.А. Абрамова “Поездка в прошлое”».

Представление о «деревенской прозе» как явлении однородном в тематическом, идейном, жанровом, поэтическом отношении имеет основания в конкретном творчестве художников этой школы, но не отражает всего многообразия жанрово-стилевой палитры их почерков, специфики созданных ими художественных миров. Так, подчеркнутое равнодушие к социально-экономической организации жизни деревни, характерное для прозы В. Астафьева 1960–1970-х гг., и пристальное внимание Ф. Абрамова к этим же проблемам в это же время дают в итоге во многом различающиеся в поэтико-стилевом и философском плане картины русской жизни в повести «Последний поклон» и в тетралогии «Братья и сестры». Изображение войны как апокалипсиса у позднего В. Астафьева и восприятие войны в качестве трагедии, сплотившей народ, у Ф. Абрамова также обнаруживают оригинальность мысли и почерка каждого из художников. Этот вектор исследований (особенности художественного мира Ф. Абрамова в контексте прозы «деревенщиков»)

явственно намечается в современном литературоведении.

В заключение пленарных заседаний прозвучал доклад профессора кафедры русского языка Северного (Арктического) федерального университета им. М.В. Ломоносова, автора документального фильма об абрамовской Верколе А.В. Петрова «Языковая репрезентация Севера в тетралогии Федора Абрамова “Братья и сестры”».

Не менее насыщенными и академичными были доклады секционных заседаний. Они касались проблем традиционализма и форм его присутствия в современной русской литературе, литературного контекста, реально-исторической основы творчества, языка прозы и публицистики, функции диалектизмов, проблем переводов на языки народов мира произведений Ф. Абрамова.

Конференция, содержание докладов и их обсуждение обнаружили явные и скрытые лакуны и нерешенные проблемы в исследовании творчества Ф.А. Абрамова. Среди них – проблема преемственности. Не установлены непосредственные предшественники Абрамова, всего направления «деревенской прозы» в литературе XX в. Их в лучшем случае возводят к «новокрестьянской» литературе (М.М. Голубков), забывая о мощном воздействии М.А. Шолохова, производственного романа, о воздействии схем «колхозного романа», о скрытой и открытой полемике с этими феноменами и квазифеноменами литературы. Не установлены общие и базисные точки и векторы эволюции «деревенской прозы»: с чего она начиналась в идеологическом, жанровом, поэтическом аспектах и к чему пришла? Если проследить хронологию возникновения «деревен-

ской прозы» (рубеж 1950–1960-х гг.), то становится очевидным, что ее зарождение и развитие хронологически последовало за временем доминирования литературы «социалистического реализма», наиболее крупные достижения которой приурочены к 1900–1950-м гг. (М. Горький, М.А. Шолохов, А.А. Фадеев, А.Н. Толстой, Л.М. Леонов и др.) [9, с. 14–21]. Заметим здесь, что сам термин «социалистический реализм» рожден формационным подходом к развитию литературы и культуры в целом. Теоретики и историки литературы (в частности, времени вхождения Абрамова в литературу) это настойчиво подчеркивали. Так, Л.И. Тимофеев в датируемом 1958 г. учебном пособии констатирует: «Метод социалистического реализма естественно и необходимо вызывается к жизни эпохой социалистических революций» [10, с. 12]. Формационный подход очевиден и в относящихся к началу 1960-х гг. попытках дать определение этому полемическому методу: «Социалистический реализм – художественный метод, сущность которого состоит в правдивом, исторически конкретном отражении действительности, взятой в ее революционном развитии – в движении общества к коммунизму» [8, с. 335]. Естественно, что буквальное следование такого рода определениям трудно представить, но последняя часть определения заключала в себе и «обязанность» и возможность для художника видеть «революционное развитие», «коммуны ростки», «движение к коммунизму» даже там, где их нет и не было, пренебрегая «правдивым, исторически конкретным отражением». Разумеется, цивилизационный подход к развитию общества,

к эволюции феноменов культуры социалистический реализм не «отменяет», однако он позволяет увидеть родство, типологическую общность между литературами разных исторических эпох, объединенных процессом перехода от цивилизации традиционной, «аграрной», к цивилизации городской, «индустриальной».

Не исследован в полной и необходимой мере вопрос о воздействии военных мотивов на жанровую структуру первой части абрамовской тетралогии. Война, общий враг делают социальные и производственные конфликты романа (а на них и строился «колхозный роман» 1930–1950-х гг.) неактуальными, второстепенными, факультативными. Если А.А. Гаганова полагает, что неосознанный жанровый синкретизм «между публицистикой и художественным текстом» является распространенным свойством производственного романа, указывающим на его «художественный кризис» [3, с. 254–255], то какие функции принимают на себя публицистические вкрапления в романе «Братья и сестры»?

Акцент в пределах абрамовского романа изначально, вопреки задействованной в нем схеме «колхозного романа», делается не на отношения людей в ходе решения проблем аграрного производства, не на осуществляемые ими преобразования в сельскохозяйственном деле, тем более – не на организационно-технологические процессы. Они просты, примитивны, безальтернативны: подчас граничат с самопожертвованием (женщины запрягают себя в плуг). Писатель сосредоточен на эмоционально-психологических переживаниях героев, постоянно чувствующих связь с теми, кто находится в окопах, на фронте. В романе

несколько кульминационных эпизодов. Один из них имеет местом действия «бывшую церковь с темными высокими сводами». Здесь проходит собрание, на котором председателем колхоза избирают (без всякой инициативы «уполномоченного райкомом») Анфису Минину. Клуб в здании церкви – распространенное, ставшее привычным явление 1930–1950-х гг., запечатленное во многих книгах и фильмах («Живет такой парень» В. Шукшина, «Звездопад» по повести В. Астафьева и др.). Однако в романе Ф. Абрамова речь Лукашина перед собравшимися в клубе колхозниками, благодаря такому неожиданному «совпадению», звучит подобно выстраданной им проповеди: «Фронт сейчас через каждое сердце проходит, товарищи! Линия фронта сейчас у станка рабочего, на каждом колхозном поле. А как же иначе? Недодашь пуд хлеба – недоест рабочий, а недоест рабочий – значит, меньше танков и самолетов. – Лукашин весь подался вперед, взметнул руку. – Кому выгода? Гитлеру от этого выгода! Мертвая тишина стояла в зале» [1, т. 1, с. 43]. Публицистичность как элемент канона «колхозного романа» трансформируется в данном случае в составную часть органики эмоциональной сферы романа, переходит из разряда элементов канонически «обязательных» в разряд естественных, выстраданных героев.

Развивая эту логику, есть основания утверждать, что «Братья и сестры», сохраняя внешние черты и некоторые элементы и схемы «колхозного романа», в сюжетно-образной структуре актуализируют этические ценности ранее революционно отринутой «аграрной цивилизации», в частности, преданность своей земле. Степан Андриянович Ставров,

обиженный властью («двенадцать лет не хожено в борозде»), но гибелью сына возвращенный к деревенским заботам и делам, забывает о своих обидах, готов вновь работать на поле, некогда принадлежавшем ему: «Господи! Да ведь это его старое поле... И этот серый камень» [1, т. 1, с. 60–61]. Он прощает обиды, нанесенные ему государством, готов работать на родной для него земле, несмотря на то, что власть долгие годы интерпретировала эту привязанность к своему «клочку» как проявление его «отсталости» и «мелкобуржуазности». Военные мотивы, оказавшись в структуре произведения, использующего отдельные элементы жанра «колхозного романа», производят действие радикальное, аннигилируя ранее казавшиеся беспспорными идеи и сюжетные ходы.

Советский производственный роман («колхозный роман» тоже) воспринял значительные элементы социальной и технократической утопии. Антиутопические тенденции ряда ярких произведений литературы 1920–1930-х гг. («Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А. Чаянова, «Мы» Е. Замятина, «Котлован», «Ювенильное море» А. Платонова и др.) поздним производственным романом не были освоены. Но здесь возникает интересный и предельно сложный вопрос: как утопия и антиутопия повлияли на жанровую специфику абрамов-

ского творчества, на структуру всей «деревенской прозы»? Имеющиеся работы литературоведов, участвовавших в конференции [4; 6; 7], эту тему далеко не исчерпывают.

Среди проблем, связанных с изучением наследия крупнейшего русского советского писателя, оказывается и вопрос о хронологических рамках существования «деревенской прозы» и знаковом характере основных вех жизни и творчества Ф. Абрамова для определения этих рамок (1954, 1958–1983).

Заведующий кафедрой литературы САФУ профессор М.Ю. Елепова доложила участникам и гостям конференции о результатах своего исследования философии незавершенного романа Ф. Абрамова «Чистая книга». «Судьба России – давать свет миру, человечеству» – этот тезис писателя докладчик расшифровала его же цитатой: «Главная статья ее (России – П.Г.) экспорта – духовный хлеб, духовные ценности. Россия никогда не устроит свою жизнь на земле. Но она даст негасимый свет миру. В этом ее назначение. Назначение в том, чтобы отрывать, поднимать человечество от земли к небу... Русские, может быть, самая светоносная нация» [2, с. 220]. Совершенно очевидно, что наследие Ф.А. Абрамова чрезвычайно важно и значимо не только в художественно-эстетическом, но и в цивилизационно-мировоззренческом плане.

Библиографический список

1. Абрамов Ф.А. Собрание сочинений: В 6 т. Л., 1990 (тексты Ф.А. Абрамова цитируются в статье по этому изданию с указанием тома и страницы).
2. Чистая книга Фёдора Абрамова / Сост. Е.И. Тропичева, О.В. Кононова. Архангельск, 2015.
3. Гаганова А.А. Идеологические барьеры развития жанра производственного романа // Пушкинские чтения. Выпуск XVIII. СПб., 2013. С. 250–256.

4. Гончаров П.А. Творчество В. Астафьева в контексте русской прозы 1950–1990-х годов. М., 2003.
5. Залыгин С.П. Критика, публицистика. М., 1987.
6. Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. Томск, 2005.
7. Ковтун Н.В. Русская традиционалистская проза XX–XXI веков. Генезис, мифопоэтика, контексты. М., 2017.
8. Краткий словарь по эстетике / под общей ред. М.Ф. Овсянникова, В.А. Разумного. М., 1964.
9. Литовская М.А. Социалистический реализм как «образцовый» творческий метод // Филологический класс. 2008. № 1(19). С. 14–21.
10. Русская советская литература / под общей ред. Л.И. Тимофеева и А.Г. Дементьева. М., 1958.

References

1. Abramov F.A. Sobranie sochinenij: V 6 t. [Works in 6 vols]. Leningrad, 1990. (In Russ.)
2. Chistaya Kniga Fedora Abramova [Pure book by Fyodor Abramov]. Compilers: E.I. Troppicheva, O.V. Kononov. Arkhangelsk, 2015. (In Russ.)
3. Gaganova A.A. Ideological barriers to the development of the production novel genre. *Pushkinskie chteniya*. Ed. XVIII. St. Petersburg, 2013. Pp. 250–256. (In Russ.)
4. Goncharov P.A. Tvorchestvo V. Astaf'eva v kontekste russkoj prozy 1950–1990-h godov [Works by V. Astafiev in the context of Russian prose of the 1950s and 1990s]. Moscow, 2003. (In Russ.)
5. Zalygin S.P. Kritika, publicistika [Criticism, journalism]. Moscow, 1987. (In Russ.)
6. Kovtun N.V. Russkaya literaturnaya utopiya vtoroj poloviny XX veka [Russian literary utopia of the second half of the XX century]. Tomsk, 2005. (In Russ.)
7. Kovtun N.V. Russkaya tradicionalistskaya proza XX–XXI vekov. Genezis, mifopoetika, konteksty [Russian traditionalist prose of the XX–XXI centuries. Genesis, mythopoetics, contexts]. Moscow, 2017. (In Russ.)
8. Kratkij slovar` po estetike [A brief dictionary on aesthetics]. Ovsyannikov M.F., Razumny V.A. (eds.). Moscow, 1964. (In Russ.)
9. Litovskaya M.A. Socialist realism as an «exemplary» creative method. *Philological class*. 2008. No. 1 (19). Pp. 14–21. (In Russ.)
10. Russkaya sovetskaya literatura [Russian Soviet literature]. Timofeev L.I., Dementiev A.G. (eds.). Moscow, 1958. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 30.03.2020, принята к публикации 30.04.2020
The article was received on 30.03.2020, accepted for publication 30.04.2020

Сведения об авторе / About the author

Гончаров Петр Андреевич – доктор филологических наук; профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Социально-педагогического института, Мичуринский государственный аграрный университет

Petr A. Goncharov – ScD in Philology (Literature); Professor at the Department of Social and Humanitarian disciplines, Social and Pedagogical Institute, Michurinsk State Agrarian University

E-mail: goncharovpa2015@yandex.ru