

ISSN 0130-3414

# ЛИТЕРАТУРА В ШКОЛЕ

LITERATURE at SCHOOL

2023

№ 5

16+

ISSN 0130-3414

# Литература в школе

## Literature at School

2023  
№ 5

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:

#### 5.8. Педагогика

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания

#### 5.9. Филология

5.9.1. Русская литература и литература народов Российской Федерации

5.9.2. Литература народов мира

5.9.3. Теория литературы

5.9.4. Фольклористика

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:** 119435, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1, каб. 307

**Сайт:** [www.litsh.ru](http://www.litsh.ru)

**E-mail:** [mail@litsh.ru](mailto:mail@litsh.ru)

Издание подготовили к печати:

редактор А.А. Алексеева

переводчик М.А. Соколова

макет, компьютерная верстка Н.А. Попова

Подписано в печать 15.10.2023 г.

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

Объем 8,0 п.л. Тираж 1000 экз.

© МПГУ, 2023

# iterature at School

ISSN 0130-3414

2023  
№ 4

## 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, 119435

**E-mail:** [mail@litsh.ru](mailto:mail@litsh.ru)

**Information on journal can be accessed via:** [www.litsh.ru](http://www.litsh.ru)

© MPGU, 2023

---

## 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

*Ответственный секретарь*

**Наталья Александровна Миронова** – кандидат педагогических наук; доцент кафедры методики преподавания литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия

**Диана Владимировна Абашева** – доктор филологических наук; профессор кафедры русской классической 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

**Владимир Николаевич Ганин** – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры всемирной литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, 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

**Нина Алексеевна Дворяшина** – доктор филологических наук, доцент; главный научный сотрудник лаборатории литературоведческих и лингвистических исследований, Сургутский государственный педагогический университет, г. Сургут, Россия

**Валерий Анатольевич Доманский** – доктор педагогических наук, профессор; заведующий кафедрой педагогических инноваций и психологии, Санкт-Петербургский Институт Бизнеса и Инноваций, 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

---

---

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

**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

**Валерий Павлович Трыков** – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры всемирной литературы 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

**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

### *Executive secretary*

**Natalya A. Mironova** – PhD in Education; Assistant Professor at the Methods of Teaching Literature Department, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

**Diana V. Abasheva** – ScD in Philology, Full Professor; Professor at the Russian Classical 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

**Vladimir N. Ganin** – ScD in Philology, Full Professor; Professor at the World Literature Department, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University, Moscow, 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

**Nina A. Dvoryashina** – ScD in Philology, Associate Professor; Chief Researcher of the Laboratory of Literary and Linguistic Studies, Surgut State Pedagogical University, Surgut, Russia

**Valery A. Domansky** – ScD in Education, Full Professor; Head of the Pedagogical Technologies and Psychology Department, Sankt-Petersburg Institute of Business and Innovation, 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

**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

**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

**Valeriy P. Trykov** – ScD in Philology, Full Professor; Professor at the World Literature 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

**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

*Н.В. Проданик*

Сибирь в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль»: генезис и семантика топоса . . . . . 9

*К 280-летию Г.Р. Державина**Е.В. Шашкова*

«И времени полет его не сокрушит!» (В.И. Панаев о Г.Р. Державине). . . . . 19

*К 150-летию М.М. Пришвина**И.Г. Минералова*

Образ солнца в прозе М.М. Пришвина . . . . . 26

## ЛИТЕРАТУРНАЯ КАРТА МИРА

*К.П. Тихомирова*

Семантическое многообразие черного и белого цветов в романе Р. Тремейн «Музыка и тишина» . . . . . 37

## ТОЧКА ЗРЕНИЯ

*Э.С. Афанасьев*

Парадоксы личного бытия человека в пьесах А.П. Чехова «Чайка» и «Дядя Ваня». . . . . 52

## ПОИСК. ТВОРЧЕСТВО. МАСТЕРСТВО

*А.В. Петров, С.В. Харитонова*

Анализ фрагмента эпического произведения на уроке литературы (на материале «эпилога» романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»). . . . . 66

*М.И. Шутан*

Антропоним как художественная доминанта литературного произведения (об изучении рассказа М.А. Шолохова «Чужая кровь» в 7 классе). . . . . 84

*Т.Г. Прохорова*

Первые шаги интертекстуального анализа (из опыта подготовки к Всероссийской олимпиаде школьников по литературе) . . . . . 96

*А.А. Ткаченко*

Сценическая история драмы А.Н. Островского «Гроза» на уроках литературы . . . . . 106

## МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

*Д.Д. Жирков*

Литература и кино в контексте артизации: из опыта школьной экранизации . . . . . 117



## OUR SPIRITUAL VALUES

*N.V. Prodanik*

Siberia in D.I. Fonvizin's comedy "The Minor":  
Genesis and semantics of the topos . . . . . 9

*On the 280<sup>th</sup> anniversary of G.R. Derzhavin*

*E.V. Shashkova*

"And time will not crush him!"  
(V.I. Panaev about G.R. Derzhavin) . . . . . 19

*On the 150<sup>th</sup> anniversary of M.M. Prishvin*

*I.G. Mineralova*

The image of the sun in M.M. Prishvin's prose . . . . . 26

## LITERARY MAP OF WORLD

*K.P. Tikhomirova*

The semantic diversity of the black and white colours  
in R. Tremain's novel "Music and Silence" . . . . . 37

## POINT OF VIEW

*E.S. Afanasyev*

Paradoxes of personal being in Chekhov's plays  
"The Seagull" and "Uncle Vanya" . . . . . 52

## SEARCH. CREATIVITY. SKILL

*A.V. Petrov, S.V. Kharitonova*

Analyzing a fragment of an epic work in the literature lesson  
(based on the material of the "epilogue"  
of "Fathers and sons" by I.S. Turgenev). . . . . 66

*M.I. Shutan*

Anthroponym as an artistic dominant in a literary work  
(on studying the story "Stranger's blood"  
by M.A. Sholokhov in the 7th grade) . . . . . 84

*T.G. Prokhorova*

The first steps in intertextual analysis (case study of preparing  
schoolchildren for the All-Russian Olympiad in Literature). . . . . 96

*A.A. Tkachenko*

Stage history of A.N. Ostrovsky's drama "Thunderstorm"  
in literature lessons . . . . . 106

## MEDIA EDUCATION

*D.D. Zhirkov*

Literature and cinema in the context of artization:  
The case study of a school film adaptation . . . . . 117

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-9-18

УДК 821.161.1

**Н.В. Проданик**Омский государственный педагогический университет,  
644099 г. Омск, Российская Федерация

## Сибирь в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль»: генезис и семантика топоса

**Аннотация.** Цель статьи – установить генезис пространственного образа Сибири в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» и определить семантические акценты, сделанные драматургом при обращении к сибирскому пространству. Методологическим базисом исследования являются биографический, историко-литературный и сравнительно-генетический типы анализа. Биографический анализ позволяет выявить осознанное обращение автора к сибирскому коду в поздней редакции комедии, заметить американские аллюзии в топологии Сибири. Историко-литературный и сравнительно-генетический методы дают возможность обратиться к литературному контексту эпохи (творчеству М.В. Ломоносова, И.П. Елагина, И.Я. Соколова), отметить, какими чертами наполнен топос Сибири в русской литературе второй половины XVIII в., какие из этих черт Фонвизин наследует и трансформирует. Одним из основных результатов исследования является необходимость обращения к пространственному коду комедии в процессе ее изучения в школе: хронотопическая деталь – топос Сибири – нужна для понимания замысла комедии, мировоззренческих установок и общественно-политических взглядов Д.И. Фонвизина. Сибирский текст, воссозданный Фонвизиним, демонстрирует, что автор наследует общероссийскую традицию, сложившуюся к середине XVIII в.: драматург идеализирует сибирское пространство, акцентируя щедрость сибирской природы. В итоговой редакции комедии «Недоросль» Сибирь представлена как богатый край, мощная природа которого может быть подвластна зрелому, опытному герою. В духе американского поиска счастья Фонвизин утвердил, что Сибирь может стать плацдармом коммерческого успеха, но, как подчеркивает российский драматург, при этом сам человек должен оставаться нравственно чистым и знать меру своим желаниям.

**Ключевые слова:** русская литература XVIII века, творчество Д.И. Фонвизина, комедия «Недоросль», художественная деталь, топос Сибири, Сибирский текст русской литературы, методика преподавания литературы

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Проданик Н.В. Сибирь в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль»: генезис и семантика топоса // Литература в школе. 2023. № 5. С. 9–18.  
DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-9-18

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-9-18

**N.V. Prodanik**

Omsk State Pedagogical University,  
Omsk, 644099, Russian Federation

## Siberia in D.I. Fonvizin's comedy “The Minor”: Genesis and semantics of the topos

**Abstract.** The purpose of the article is to establish the genesis of the spatial imagery of Siberia in D.I. Fonvizin's comedy “The Minor” and to determine the semantic accents made by the playwright when referring to the Siberian space. The methodological basis of the research is biographical, historical-literary and comparative-genetic types of the analysis. The biographical analysis makes it possible to reveal the author's conscious appeal to the Siberian code in the late edition of the comedy, to notice American allusions in the topology of Siberia. The historical-literary and comparative-genetic methods make it possible to turn to the literary context of the epoch (the works of M.V. Lomonosov, I.P. Elagin, I.Ya. Sokolov), to note what features the Siberian topos in the Russian literature of the second half of the 18th century comprises and which of these features Fonvizin inherits and transforms. One of the main results of the study is the need to refer to the spatial code of the comedy in the process of studying it at school: a chronotopic detail, namely the topos of Siberia, is needed to understand the concept of the comedy, D.I. Fonvizin's worldview attitudes and his socio-political views. The Siberian text, recreated by Fonvizin, demonstrates that the author inherits the all-Russian tradition, developed by the middle of the 18th century: the playwright idealizes the Siberian space, emphasizing the generosity of the Siberian nature. In the final edition of the comedy “The Minor”, Siberia is presented as a rich land, the powerful nature of which can be subject to a mature, experienced hero. In the spirit of the American search for happiness, Fonvizin argued that Siberia could become a place for commercial success, but, as the Russian playwright emphasizes, the person themselves must remain morally pure and know the measure of their desires.

**Key words:** Russian literature of the 18th century, D.I. Fonvizin's works, comedy “The Minor”, an artistic detail, the Siberian topos, the Siberian text of the Russian literature, methods of teaching literature

CITATION: Prodanik N.V. Siberia in D.I. Fonvizin's comedy "The Minor": Genesis and semantics of the topos. *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 9–18. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-9-18

Комедия Д.И. Фонвизина «Недоросль» стала классическим текстом отечественной культуры XVIII в., вошедшим в учебники литературы советской, а затем и постсоветской школы. При ее изучении в разное время ученикам предлагалось подумать над сатирическим обличением непросвещенного, своевольного провинциального дворянства, над тем, что в комедии «...сталкиваются два мира с разными потребностями, стилями жизни и манерами речи, с разными идеалами...» (В.Г. Маранцман)<sup>1</sup>; обратить внимание на основной конфликт пьесы – на неограниченную властью одних людей над другими (В.Я. Коровина)<sup>2</sup>; поразмышлять над словами Стародума о «благонравии» – высоких нравственных качествах человека как фундаменте российской государственности и российского Просвещения (В.Ф. Чертов)<sup>3</sup>.

На наш взгляд, необходимо сделать еще один акцент – обратиться к художественной топологии пьесы: как правило, слова Стародума о Сибири прочитываются бегло, им не придают особого значения, а между тем появление сибирского кода пьесы выглядит неслучайным. Полагаем,

<sup>1</sup> Маранцман В.Г. Литература: учебное пособие для 9 кл. средней школы. М., 1994. С. 104.

<sup>2</sup> Литература. 8 класс: учебник для общеобразовательных учреждений: В 2 ч. Ч. 1. / авт.-сост. В.Я. Коровина и др. М., 2009. С. 39.

<sup>3</sup> Уроки литературы. 7 класс: пособие для учителей общеобразовательных организаций / под ред. В.Ф. Чертова. М., 2014. С. 51.

что упоминание в комедии о Сибири обусловлено творческой биографией Д.И. Фонвизина, его социально-политическими взглядами и, кроме того, тенденциями, обозначившимися в российской литературе и культуре XVIII в. В нашем исследовании инструментарием, позволяющим определить генезис образа Сибири, акцентировать смыслы художественной топологии комедии на фоне историко-культурного контекста, стал целый комплекс литературоведческих подходов: наиболее значимы биографический, историко-литературный и сравнительно-генетический методы анализа.

Известно, что замысел пьесы вызревал у Фонвизина не одно десятилетие. Раннюю редакцию «Недоросля» датируют 1755–1760 гг. Первые мысли о комедии возникли у Фонвизина еще в пору увлечения студенческим театром при гимназии Московского университета, где в то время учился будущий драматург [3, с. 204–205]. Первая редакция текста существенно отличалась от известного нам по школьным учебникам финального варианта комедии, написанного в 1781 г., в 1782 г. поставленного на сцене, а в 1783 г. впервые опубликованного.

В начальном варианте пьесы одним из основных элементов сюжета был разговор между отцами: эмоциональный диалог сводился к советам Добромыслова, гостя из Петербурга, – Аксену Михеичу, в чье поместье

гость и заехал [6, с. 246–263]. Добромыслов не только настаивал, что Аксену следовало быстрее отдавать сына в ученье, пользоваться услугами учителей – французов и немцев, но и сам подавал пример такого воспитания и образования. Сын Добромыслова «...уж выучился по-немецки, по-французски, по-итальянски, арифметику, геометрию, тригонометрию, фортификацию, архитектуру, историю... и еще множество наук окончил...» [Там же, с. 258].

Советы заезжего сослуживца вызвали сомнение Аксена: отец-провинциал с осторожностью относился ко всему новому. Кроме того, Аксен как огня боялся учителей-иностранцев, при их упоминании гневно кричал: «Какой француз! Чорт бы их взял! Кто держит их и тот недоброй человек, а они только научают басурманской веры. Я, сударь, и жена моя ... учим Священного писания, а не французских книг, которые научают только закон Божий не наблюдать, да в пост мяса есть, – а это уж и совсем проклятое дело. Нет, государь мой милостивой, не намерен я его отдавать на руки французам...» [Там же, с. 260].

Как очевидно, в ранней редакции комедии был представлен конфликт нового и старого, точнее, петербургского и провинциально-поместного стилей жизни. В оппозиционных отношениях оказывались разные системы ценностей: Добромыслов выступал за расширение горизонтов знания, за стремление к овладению современными науками, напротив, семейству Аксена правильной казалась жизнь в рамках традиционного, патриархально-религиозного мировоззрения. Различались мнения отцов и в определении «скорости» судьбы своих чад: Добромыслов наста-

ивал на быстрой карьере, «заочной службе» сына (тот получал очередной чин, ни дня не прослужив в полку), Аксен же считал правильным медленное продвижение по службе, приобретение служилого опыта. Как очевидно, в ранней пьесе Фонвизин показывал своих героев многомерно, в каждом из них замечая положительные и отрицательные качества. Если стремление к новому знанию – это, бесспорно, положительная сторона семейства Добромыслова, то быстрый взлет по карьерной лестнице и приобретение чинов благодаря выгодным петербургским связям отца видится качеством сомнительным. Если бездумная зубрежка как путь к знанию маркирует провинциальную отсталость родителей Иванушки, то произнесенная Аксеном фраза о незаслуженном новом чине Добромыслова-сына «реабilitирует» образ Аксена Михеича в глазах читателя: «Как капитан-поручик? (Вскоча, с серцов) Статно ль дело не служа ничего. Да за что ж такая честь?...» [Там же, с. 259].

Впрочем, если Аксен побаивался наук и заезжих гувернеров, то слуга Федул ратовал за просвещение Иванушки, говоря, что «...и нам весело, когда господа хороши, да умны...» [Там же, с. 253]. Так, образы безымянно-бессловесного слуги, а вместе с ним и Тришки-портного, довольно терпеливо сносящего ругательства Простаковой, тоже отличают позднюю редакцию комедии Фонвизина от редакции ранней, в которой слуги имели свое мнение о господском просвещении и воспитании.

Первоначальная редакция комедии – незавершенный текст: сюжет обрывается на необходимости героев-провинциалов ехать в Петербург,

откуда и возвращается семейство Добромысловых (там ныне вершатся судьбы молодых людей). Как видим, эти «петербургские судьбы» не лишены порочных деталей: в погоне за чинами молодой человек часто оказывается теоретиком, а не практиком, получая повышение не за пребывание на службе, а благодаря хлопотам отца, устраивающего сына в «важные комиссии» [6, с. 259].

Примерно через пятнадцать лет после первой попытки написать комедию «Недоросль» Фонвизин предпринимает попытку вторую. «Поздний» «Недоросль» станет более сатирически акцентированным текстом: персонажи будут разделены на «...безусловно положительных (Стародум, Софья, Милон, Правдин) и безусловно отрицательных (Простаковы, Скотинин)» [Там же, с. 244]. Так же будут разграничены и хронотопические элементы текста: в комедии европеизированный Петербург предстанет местом, где, с точки зрения Стародума, царят хитрость, интриги и карьеризм: «...в этой стороне по большой прямой дороге никто почти не ездит, а все объезжают крюком, надеясь доехать поскорее... Один другого сваливает, и тот, кто на ногах, не поднимает уже никогда того, кто на земли...» [9, т. 1, с. 132]. Добавит негативной окраски Петербургу и Вральман, который посоветует Митрофанушке, как спокойно жить в столице, обходя стороной умных людей: «...с умными лютьми не сфясывайся, так и пудет плагоденствие...» [Там же, с. 145]. Как оказывается, в Петербурге с помощью хитрости, а не ума можно устроиться и недорослю.

Для честного человека, создающего капитал собственными трудом и умом, идеальным простран-

ством окажется не Петербург, а Сибирь. В представлении Стародума новый природный топос должен осваивать сильный человек, отказавшийся от старых (столичных) пороков: от лицемерия, бездумного стяжательства и карьерного кумовства. Вот как об этом говорит Стародум: «...Решился я удалиться на несколько лет в ту землю, где достают деньги, не променивая их на совесть, без подлой выслуги, не грабя отечества; где требуют денег от самой земли, которая поправосуднее людей, лицепрития не знает, а платит одни труды верно и щедро...» [Там же, с. 134]. Сибирь щедра, она с лихвой воздает тем, кто возделывает ее, так утверждает Стародум, но и в этом богатом краю не отменяется для человека нравственный закон – необходимо знать меру своим желаниям: «Да ведаешь ли ты, что для прихотей одного человека всей Сибири мало! Друг мой! Все состоит в воображении. Последуй природе, никогда не будешь беден. Последуй людским мнениям, никогда богат не будешь...» [Там же, с. 134].

Как возник образ Сибири в авторском сознании Д.И. Фонвизина? Один из ответов найдем в биографии автора: в августе 1778 г. Денис Иванович встречался в Париже с Бенджамином Франклином. По словам князя П.А. Вяземского, первого биографа Фонвизина, эта встреча много значила для драматурга: «...представитель юного просвещения России был собеседником с представителем юной Америки» [2]. Ученые отмечают сходство в суждениях и ценностях жизни Франклина и Стародума: «...нетрудно в учении Стародума найти список добродетелей, которые указал Франклин в своей “Автобиографии”:

...решительность... справедливость, умеренность... спокойствие, целомудрие, скромность...» [5, с. 396]. Сам Франклин, припоминая советы своего отца, фундаментом личного финансового успеха считал трудолюбие, настойчивость, прилежание и «благоразумную бережливость» [10, с. 443]. Переезжающим в Америку Франклин напоминал одну из статей Конституции, она гласила: «...каждый свободный человек, чтобы сохранить свою независимость... должен иметь какую-нибудь профессию, ремесло... дающие ему возможность честно существовать... не может быть никакой необходимости и пользы в том, чтобы учреждать выгодные должности, обычным результатом которых является зависимость и раболепство...» [Там же, с. 585]. Отвечая на вопрос, кто может обогатиться от переезда в Америку, Франклин утверждал: это мог быть настоящий труженик, поскольку «...земля в этой стране дешевая», здесь хороший воздух, здоровый климат, и «здоровые молодые трудолюбивые люди... могут легко обосноваться здесь» [Там же, с. 587]. Именно необходимость труда для поддержания своего существования, как считал Франклин, помогает обществу избавляться от пороков, рождающихся праздностью: «Трудолюбие и постоянная занятость являются серьезным средством сохранения нравственности и добродетели нации» [Там же, с. 591].

Как видим, Сибирь и Америка видятся в XVIII в. плацдармами коммерческого успеха, а благодатная земля и благонравие человека – основными слагаемыми достатка в Сибири (по мысли Стародума) и в Америке (по убеждениям Б. Франклина).

Как это ни странно, но думается, что стремление найти в своем Отечестве пространство, похожее на пространство американское, и «привело» Фонвизина к Сибири. «Американское эхо» в словах Стародума одним из первых почувствовал П.А. Вяземский: «...*Стародум*, разбогатевший в Сибири и нечаянно возвращающийся, чтобы обогатить племянницу свою, сбивается несколько на непременных дядей французской комедии, которые для развязки комической интриги падали из Америки золотым дождем на голову какого-нибудь бедного родственника...» [2].

Вопрос, почему Фонвизин предпочел перенести сюжет нажитого собственным трудом капитала «на российскую почву», а не сделать эту часть биографии Стародума американской, отпадает сам собой, когда вспоминаем об одном факте – знакомстве Д.И. Фонвизина с И.П. Елагиным. В октябре 1763 г. Фонвизин перешел из Коллегии иностранных дел «...в секретари к Елагину, который... возглавлял в то время кружок молодых писателей, а в 1766 году был назначен директором придворных театров...» [3, с. 208]. Одной из забот Ивана Перфильевича Елагина было становление русского театра. Он сам переводил пьесы норвежско-датского драматурга Людвиг Гольберга, при этом в замысле Елагина было не только переложение текста на русский язык, но и «переложение» проблематики текстов – переводчик адаптировал тексты, делая акцент на проблемах, важных российскому обществу [Там же]. К примеру, в комедии «Жан де Моль, или Русский-француз» Елагиным сатирически была показана мода на «галломанию».



Д.И. Фонвизин последовал примеру своего начальника и сам «переложил на русские нравы чувствительную драму» французского поэта Грессе [3, с. 209], дав ей заглавие – «Корион». В пьесе русский автор не только обратился к общественно значимым темам, но и «ввел отсутствующую в оригинале сцену с крепостным крестьянином, впервые используя такой образ в русской письменной драматургии...» [Там же]. Как говорил деревенский мужик, за неуплату всякого рода сборов драгуны «...без пощады бьют кнутами по спинам» [9, т. 1, с. 15]. Фонвизин, русифицируя текст, ввел не только сцену крестьянского рабства, но и дал возможность крестьянину говорить на своем наречии, это заметно по мужицкому «цоканью». Главному же герою – Кориону – вложил в уста осуждающие слова о том, что «обманом, хитростью и лестью полон свет...» [Там же, с. 23].

Ранняя драма «Корион» тоже была своеобразным шагом к комедии «Недоросль»: честные и свободные герои обеих пьес уезжали из столичного пространства в пространство провинциальное (для Кориона это было подмосковное имение, для Стародума – Сибирь). Кроме того, зрителю нужно было подумать о вреде крепостного права и для крестьян и для господ. В драме «Корион» Фонвизин создает образ задавленного налогами крестьянина – податного раба, а в комедии «Недоросль» Стародум произносит приговор незаконному рабству, осуждающе говоря о власти господ над крепостными: «...каждый должен искать своего счастья и выгод в том, что законно, и что *угнетать рабством себе подобных незаконно...*» (курсив наш. – Н.П.) [Там же, с. 167].

Сам Д.И. Фонвизин тоже настаивал: «...государство, где люди составляют собственность людей... носит... бремя жестокого рабства» [9, т. 2, с. 265–266].

Художественное пространство Сибири в комедии «Недоросль» напрямую связано с избавлением от гнета рабства: подобно стремящейся к свободе Америке, где во времена Франклина шла борьба с рабовладением, Сибирь в пьесе Фонвизина предстала краем, не знающим крепостного права. Конечно, в этом суровом российском пространстве каждому необходимо было рассчитывать на себя и на Божью помощь, так и скажет Стародум: «...Я могу служить примером, что *трудомами и честностию* состояние свое сделать можно. Сими средствами, с *Божией помощью* счастья, нажил я десять тысяч рублей доходу...» (курсив наш. – Н.П.) [9, т. 1, с. 115]. Расчет «на себя» для дворян связан как раз с тем, что Сибирь не знала такой формы рабства, как крепостное право: здесь свободный дворянин встречался с вольным крестьянином. Дворянство пыталось добиться распространения крепостничества в Сибири, напрямую обращалось к императрице, но «эти домогательства сибирского “служилого сословия” не нашли поддержки у российского правительства ... Императрица Екатерина II в 1782 г. при открытии сибирских наместничеств категорически заявила, что “в Сибири нет недвижимых дворянских имений”» [7, с. 221] и что, соответственно, не бывать здесь и крепостничеству.

Конечно, очень скупо воссозданный в комедии Фонвизина образ суровой и свободной Сибири приукрашен, поскольку жизнь крестьян здесь не была вольготной, но интересно, что идеализирована сибирская жизнь



в XVIII в. не одним Денисом Ивановичем. Драматург здесь, скорее, придерживается традиции, сложившейся в 1740–1780-х гг.: литература российского Просвещения делала акцент на положительных чертах края: его богатых природных ресурсах, просторе, его мощной природе, на необходимости Сибири – России. Эти мысли различимы у многих известных писателей, например, находим их в одической поэзии М.В. Ломоносова. В «Оде на день восшествия на Всероссийский престол Ее Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» видим гиперболизировано бескрайний топоним России, включающей в себя Сибирь. С точки зрения Ломоносова, Сибирь – богатый край, полный сокровищ, он – «злата жила», а мощные сибирские реки – сродни морям: «...Там Лена чистой быстринной, / Как Нил, народы напаяет / И бреги наконец теряет, / Сравнившись морю шириной...» [4, с. 203].

Щедрой и богатой предстает Сибирь и в тексте Фонвизина: заработанный капитал в десять тысяч рублей действительно делает Стародума состоятельным человеком. Например, в 1793 г. в Петербурге стоимость съемной квартиры, состоящей из трех комнат, составляла всего 8 рублей в месяц: «...в Петербурге наняли квартиру в доме ... каменном, три покоя и конюшня, считая по осьми рублей в месяц...» – так писали крестьяне, приехавшие с господами в северную столицу [1].

Немаловажным оказывалось и то обстоятельство, что Сибирь позволяла честному человеку богатеть, не поступаясь своими нравственными принципами. В утверждении высокой нравственности сибиряков у Фонвизина тоже находились пред-

шественники (и, конечно, дело вновь не обходилось без идеализации). Так, в пьесе «Сибиряк», написанной драматургом и актером Иваном Яковлевичем Соколовым и впервые поставленной в 1781 г., образ главного героя практически «списан» с вольтеровского Простодушного. Повесть Вольтера «Простодушный» опубликована в 1767 г. и через восемь лет была переведена на русский язык. И.Я. Соколов, как и Фонвизин в своем раннем творчестве, переложил на русские нравы действие повести Вольтера и трансформировал образ героя: он заменил вольтеровского наивного юношу-француза, воспитанного американским племенем гуронов, на русского юношу, воспитанного в Сибири. «Говорящее имя» юного сибиряка (Доброн) свидетельствовало о его главных достоинствах – щедрости и сердечной открытости. Доброн-сибиряк восхищался своей родиной: Сибирь – это край, «...где честь свято наблюдается и все люди обходятся между собою без лести и обману» [8, с. 139]. Идеализированное нестолично-сибирское пространство воспитывало наивного и щедрого человека, который выгодно отличался в пьесе от многих дворян, умеющих плести сети коварства.

Подводя итоги, скажем, что Сибирь как топологическая деталь комедии «Недоросль» не должна упускаться из виду на уроках литературы. Наряду с образами героев, хронотоп пьесы требует декодирования и осмысления. Сибири посвящено в пьесе всего несколько строк, но обращение к этому пространству выявляет такие мировоззренческие установки героев и самого автора, как ценность упорного труда, дворянской чести, благонаравия, а не чиновничества. Сибирский

текст в творчестве Д.И. Фонвизина строится на соотношении со столичным российским пространством – Петербургом, и европеизированный Петербург «проигрывает» Сибири: с точки зрения Стародума, город подвержен нравственным болезням современности.

Заметно в комедии и соотношение Сибири с семиотическим пространством Америки – Нового Света. Американский генетический претекст выявляется при обращении к биографии Д.И. Фонвизина, его личному знакомству с Б. Франклином. Пафос простора природного и простора для жизнедеятельности человека, природной и человеческой (нравственной) чистоты сближает, в понимании драматурга, два столь далекие друг от друга пространства. Как правило, в русской литературе XVIII в. замечают трансплантацию европейских сюжетов, образов, идей, но текст Фонвизина убедительно доказывает, что Россия «примеряла» на себя и американский культурный и социально-политический опыт. В частности, Фонвизину был интересен пафос свободы: стремление к отказу от крепостного права как разновидности рабства.

Кроме того, Сибирский текст, воссозданный Фонвизиним, демонстри-

рует, что автор следует за общероссийскими культурными установками, сложившимися в середине XVIII в.: Фонвизину не чужда идеализация в описании сибирского топоса. При этом если И.Я. Соколов делает акцент на наивности своего героя, его сибирско-провинциальном простодушии и юном возрасте, то Фонвизин демонстрирует силу ума своего героя. Возраст и жизненный опыт – это слагаемые предпринимательского успеха Стародума в Сибири.

На наш взгляд, обращение на уроках литературы к художественной топологии позволит учителю и ученикам подмечать неочевидное, вместе совершать маленькие открытия в хрестоматийных текстах, задаваться новыми вопросами. К примеру, следует подумать, почему в понимании Простакова Сибирь – это далекое и смертельно опасное пространство. При ответе на этот вопрос нужно учитывать патриархальную непросвещенность родителей Митрофанушки, узость их культурного кругозора и традиционность взглядов. Остановимся на этих «подсказках», поскольку разговор о пространственных координатах жизни семейства Простаковых – это уже тема другого исследования.

#### Библиографический список

1. Воспоминания русских крестьян XVIII – первой половины XIX века. М., 2006.
2. *Вяземский П.А.* Фон-Визин / Соч. кн. Петра Вяземского. СПб., 1848.
3. История русского драматического театра: В 7 т. Т. 1. От истоков до конца XVIII века / авт. В.Н. Всеволодский-Гернгросс. М., 1977.
4. *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732–1764 гг. М.; Л., 1959.
5. *Льткина О.И.* Образ Америки в восприятии русских писателей конца XVIII века (А.Н. Радищев, Д.И. Фонвизин, И.А. Крылов) // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2019. № 1. С. 389–397.
6. Ранняя комедия Д.И. Фонвизина. Первая редакция «Недоросля». Публикация Г. Коровина // Литературное наследство. Т. 9–10. М., 1933. С. 243–263.
7. *Сафронов С.А.* Крепостное право и Сибирь // Вестник КРАСГАУ. 2004. № 4. С. 220–223.

8. Соколов И.Я. Сибиряк: комедия в пяти действиях. СПб., 1807.
9. Фонвизин Д.И. Собрание сочинений: В 2 т. М.; Л., 1959.
10. Франклин В. Избранные произведения. М., 1956.

## References

1. Vospominaniya russkikh krestyan XVIII – pervoi poloviny XIX veka [Memoirs of Russian peasants of the XVIII – first half of the XIX centuries]. Moscow, 2006.
2. Vyazemsky P.A. Fon-Vizin / Sochineniya knyazya Petra Vyazemskogo [Von-Vizin / Works of Prince Peter Vyazemsky]. St. Petersburg, 1848.
3. Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra. V 7 t. T. 1. Ot istokov do kontsa XVIII veka [History of the Russian drama theater: In 7 vols. Vol. 1. From the origins to the end of the XVIII century]. V.N. Vsevolodsky-Gerngross (ed.). Moscow, 1977.
4. Lomonosov M.V. Polnoye sobraniye sochineniy: V 11 t. T. 8. Poeziya. Oratorskaya proza. Nadpisi. 1732–1764 gg. [Complete works: In 11 vols. Vol. 8. Poetry. Oratorical prose. Inscriptions. 1732–1764]. Moscow, Leningrad, 1959.
5. Lytkina O.I. The image of America in the perception of Russian writers of the late 18th century (A.N. Radishchev, D.I. Fonvizin, I.A. Krylov). *Russkij yazyk i kultura v zerkale perevoda*. 2019. No. 1. Pp. 389–397. (In Rus.)
6. Early comedy by D.I. Fonvizin. The first edition of «Undergrowth». Publication by G. Korovin. *Literaturnoe nasledstvo*. Vols. 9–10. Moscow, 1933. Pp. 243–263. (In Rus.)
7. Safronov S.A. Serfdom and Siberia. *Bulletin KSAU*. 2004. No. 4. Pp. 220–223. (In Rus.)
8. Sokolov I.Ya. Sibiryak: komediya v pyaty deystviyakh [Siberian: A comedy in five acts]. St. Petersburg, 1807.
9. Fonvizin D.I. Sobraniye sochineniy: V 2 t. [Collected works: in 2 vols.]. Vol. 1. Moscow; Leningrad, 1959.
10. Franklin V. Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. Moscow, 1956.

Статья поступила в редакцию 15.08.2023, принята к публикации 20.09.2023  
The article was received on 15.08.2023, accepted for publication 20.09.2023

## Сведения об авторе / About the author

**Проданик Надежда Владимировна** – кандидат филологических наук; доцент кафедры литературы и культурологии филологического факультета, Омский государственный педагогический университет

**Nadezhda V. Prodanik** – PhD in Philology; Associate Professor at the Department of Literature and Culture Studies, Faculty of Philology, Omsk State Pedagogical University

E-mail: omsk.nadezhda@mail.ru

## К 280-летию Г.Р. Державина

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-19-25

УДК 82.0+82-6

**Е.В. Шашкова**Техникум «Приморский»,  
195067 г. Санкт-Петербург, Российская Федерация**«И времени полет его не сокрушит!»  
(В.И. Панаев о Г.Р. Державине)**

**Аннотация.** Статья посвящена одному из самых ярких государственных деятелей царской России Г.Р. Державину. О Державине говорят многие его современники. Ему посвящена отдельная научная работа «Г.Р. Державин в воспоминаниях современников». Особого внимания заслуживает книга Я.К. Грота «Жизнь Державина». Мемуары Владимира Панаева являются еще одним интересным дополнением к образу Г.Р. Державина. Цель нашей работы – показать гениальную личность Державина через призму воспоминаний его внучатого племянника В.И. Панаева. Родственные узы дают возможность свободно бывать в доме государственного деятеля, позволяя описывать хозяина не только в строго официальной обстановке, но и в атмосфере теплого уютного дома, способствуя глубже раскрыть внутренний мир Державина, показать его скромную отзывчивую душу и безграничную любовь к Отечеству. В своих воспоминаниях В.И. Панаев говорит о Державине не столько как о чиновнике, сколько как песнопевце, явившим довершить начатое М.В. Ломоносовым: обогатить и приукрасить родной язык – разглядев при этом впоследствии своего приемника в лице гения русской поэзии А.С. Пушкина. В то же время тема нашей работы позволяет прикоснуться к яркой личности одного из представителей старинного дворянского рода Панаевых В.И. Панаеву, имя которого, на наш взгляд, незаслуженно забыто, равно как и другие представители этой знаменитой в царской России фамилии, немало потрудившейся на благо Родины. Старинный дворянский род Панаевых по праву относят к одной из знаменитых Династий России, а имя Г.Р. Державина, как верно подметил в «Похвальном слове» В.И. Панаев, несокрушимо временем.

**Ключевые слова:** творческие личности династии Панаевых, воспоминания современников о Г.Р. Державине, мемуары В.И. Панаева

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Шашкова Е.В. «И времени полет его не сокрушит!» (В.И. Панаев о Г.Р. Державине) // Литература в школе. 2023. № 5. С. 19–25. DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-19-25

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-19-25

**E.V. Shashkova**Tekhnikum "Primorsky",  
Saint-Petersburg, 195067, Russian Federation

## “And time will not crush him!” (V.I. Panaev about G.R. Derzhavin)

**Abstract.** The article is devoted to one of the brightest statesmen of Tsarist Russia – G.R. Derzhavin. Many of his contemporaries speak of Derzhavin. A separate scientific work “G.R. Derzhavin in the memoirs of his contemporaries” is devoted to him. The memoirs by Vladimir Panaev are another interesting addition to the image of G.R. Derzhavin. The purpose of our work is to show the brilliant personality of Derzhavin through the prism of the memories of his great-nephew V.I. Panaev. Family ties make it possible to freely visit the house of the statesman, allow one to describe the host not only in a strictly official setting, but also in the atmosphere of a warm, comfortable home, helping to reveal Derzhavin’s inner world more deeply, to show his modest sympathetic soul and boundless love for the Fatherland. In his memoirs, V.I. Panaev speaks of Derzhavin not so much as of an official, but as of a Song Singer, who appeared to complete M.V. Lomonosov’s deed: to enrich and embellish the native language – while subsequently seeing his successor in the face of A.S. Pushkin, the genius of the Russian poetry. At the same time, the topic of our work allows us to touch the bright personality of one of the representatives of the Panaevs – an ancient noble family – V.I. Panaev, whose name, in our opinion, has been undeservedly forgotten, as well as other representatives of this famous family of the Tsarist Russia, who worked hard for the good of the Motherland. The ancient noble family of the Panaevs’ is rightfully attributed to one of the famous Dynasties of Russia, and the name of G.R. Derzhavin, as V.I. Panaev rightfully puts it in his “Panegyric”, is unshakable by time.

**Key words:** creative personalities of the Panaevs’ family, recollections of G.R. Derzhavin by contemporaries, V.I. Panaev’s memoirs

CITATION: Shashkova E.V. “And time will not crush him!” (V.I. Panaev about G.R. Derzhavin). *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 19–25. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-19-25

Род Панаевых, ярким представителем которого является И.И. Панаев (1812–1862) – известный литератор XIX в., редактор журнала «Современник», уходит своими кор-

нями в XVI в. Как отмечает «Родословный сборник русских дворянских фамилий», предки Панаевых «были новгородцы Паналимовы, переселенные Иоанном Грозным в Восточную

Россию» [7, с. 179]. Однако род Панаевых знаменит не только своею древностью, но и «горячею любовью ко благу человека», тем, что сумел –

Оставить резкий след там,  
Где провел свой плуг.

[9, с. 3]

Прадед писателя, Иван Андреевич Панаев, был «основателем первой писчебумажной фабрики в сибирских дебрях» [5, с. 334]. Дед знаменитого литератора, тоже И.И. Панаев (1753–1796), известный своей женитьбой на племяннице Г.Р. Державина Н.В. Страховой, был, по словам С.А. Чепиковой, «членом кружков Новикова, Державина, Дмитревского, писал нравственно-философские сочинения, увлекался театром <...> воспитал <...> бедного мальчика, будущего поэта, писателя <...> А.Ф. Мерзлякова» [10, с. 58]. Не остались в стороне от литературы и его сыновья Иван и Владимир.

Иван Иванович (1787–1813), отец писателя, принимал участие в журнале Измайлова «Благонамеренный» [6, с. 462]. А Владимир Иванович (1792–1859), дядя известного литератора, был крупным чиновником, служил, по словам К.В. Яковлевой, «в министерстве юстиции, по ведомству путей сообщения, <...> в 1832 г. был назначен директором канцелярии Министерства императорского двора»<sup>1</sup> и посвящал часы досуга литературным трудам. Именно ему принадлежат прекрасные «Воспоминания» о Г.Р. Державине, с которым он был лично знаком, «Похвальное

слово Державину», милые слуху идиллии, написание которых не проходило без участия Г.Р. Державина, несколько рассказов и повестей. Однако, как отмечает исследователь Л.Е. Бушканец, произведения Панаева пронизывает «чиновное начало» [1, с. 120].

Поэзией и музыкой занимались и другие члены династии Панаевых, например: дочь Валериана Панаева (1824–1899) Александра (1853–1941), оперная певица, ученица Полины Виардо, которой П.И. Чайковский посвятил свои лучшие романсы, а родной отец построил для дочери по собственному проекту редкий по акустике театр близ Адмиралтейства («Панаевский театр»).

Профессиональным музыкантом был и представитель последующего поколения рода Панаевых Ахиллес (1862–1919), виртуозный скрипач и дирижер, покоривший своей игрой известного композитора Пабло Сарате. Муза танца покорила Михаила Панаева, посвятившего себя балету и основавшего уже в следующем столетии (XX в.) свою «Академию танца».

Список творческих личностей династии Панаевых более полно представлен в другой нашей работе [11], что позволяет нам не останавливаться на нем подробно и вернуться к личности Гавриила Романовича Державина и, связанной с нею, волею судеб, личности Владимира Ивановича Панаева.

О Державине говорят многие его современники. Ему посвящена солидная научная работа «Г.Р. Державин в воспоминаниях современников» [2]. Отдельного внимания заслуживает книга Я.К. Грота «Жизнь Державина» [3]. Мемуары Владимира Панаева являются еще одним интересным дополнением к образу Г.Р. Державина.

<sup>1</sup> Яковлева К.В. К 230-летию со дня рождения В.И. Панаева. URL: <https://godliterary.ru/articles/2022/11/18/k-230-letiiu-so-dnia-rozhdeniia-vi-panaeva?ysclid=lkl3pvovh5815858559> (дата обращения: 20.02.2022).



Личность Державина складывалась в сознании В.И. Панаева еще в детстве, когда его дядя, племянник Державина, Александр Васильевич Страхов заводил речь о нем в теплой домашней атмосфере, за ужином. Дядя Владимира Панаева был, по словам мемуариста, «ежедневным посетителем знаменитого поэта, пользовался особенным его расположением, делил с ним и радостные, и горькие его минуты» [2, с. 113]. А.В. Страхов отмечал, прежде всего, высокий талант Державина, благородные качества, стойкость в отстаивании правды, смелость при докладах по делам государственным.

Таким образом, будущий известный чиновник В.И. Панаев имел возможность с детских лет получить представление об образе жизни и творчестве Державина, имя которого очень почиталось в семействе Панаевых. Стихотворения поэта не только читались, но и выучивались наизусть представителями молодого поколения Панаевых. Отец В.И. Панаева также, по его воспоминаниям, «пользовался знакомством и добрым расположением Державина» [Там же, с. 115].

Постоянные разговоры, семейная переписка, творения Державина сделали его кумиром всей семьи, которому начал поклоняться и Владимир Панаев. «Неужели я никогда не буду иметь счастья видеть этого великого поэта, этого смелого и правдивого государственного мужа?» [Там же, с. 116], – вспоминает он. Большинство его университетских товарищей также были яркими поклонниками творчества Державина. Стихи Державина, по словам мемуариста, раздавались «во всех углях» [Там же, с. 116].

Напомним, что В.И. Панаев известен не только как крупный чиновник, но и как поэт, автор сборника «Идиллии». Начинаящего поэта поддержал в этом жанре Державин, случайно узнав об этих юношеских упражнениях двоюродного внука того племянника. Письмо с ценными советами В.И. Панаев сохранил для нас и представил в своих мемуарах [Там же, с. 117].

Общение Панаева и Державина более тесно продолжилось в Петербурге, куда будущий чиновник отправляется в 1815 г. для вступления в гражданскую службу. Панаев достаточно подробно описывает первую встречу со своим знаменитым родственником, показывая нам дом Державина «построенный в особенном вкусе» [Там же, с. 123], его кабинет, состоявший «из сплошных шкапов с книгами» [Там же, с. 124], и искреннее желание помочь внука тому племяннику.

Родственные узы и возможность свободно бывать в доме Державина позволяют Панаеву описывать хозяина не только на званых обедах «в коричневом фраке, с двумя звездами, в черном исподнем платье, в хорошо причесанном парике» [Там же, с. 127] и в обществе именитых столичных гостей или на воскресных балах, ухаживающим за красивой дамой, но и в утренние часы «за маленьким у окна столиком, с аспидною доскою, на которой он исправлял или переделывал прежние стихи свои, с маленькой собачкой за пазухой» [Там же, с. 125].

Теплая домашняя атмосфера, разговоры о книгах и портретах позволяли раскрыть внутренний мир великого поэта, государственного деятеля, его отзывчивую, скромную натуру

и безграничную любовь к Отечеству. «Всякое событие, к славе отечества относящееся, находило отзыв в теплой душе его и, несмотря на преклонность лет, воспламеняло в ней искру поэзии» [2, с. 130], – вспоминает Панаев.

Родственные связи, трепетное отношение, покровительство Державина – все это позволяет будущему поэту и чиновнику войти в литературный мир, познакомиться с известными людьми того времени, принимать участие в торжественных собраниях «Беседы любителей русского слова», проходивших в доме Державина. В числе посетителей собраний, по словам Панаева, «находились почти все государственные сановники и первенствующие генералы» [Там же, с. 131], не исключая присутствия государя императора.

В своих мемуарах В.И. Панаев представляет нам Державина как глубоко религиозного человека: «Гавриил Романович предложил мне говеть с ним, для чего я должен был каждый день приезжать обедать и оставаться до вечера, чтобы слушать всенощную» [Там же, с. 132], – читаем в мемуарах Панаева. Неслучайно его новгородское имение Званка так манило к себе, обещая душевный отдых от мирской суеты.

Державин в «Воспоминаниях» В.И. Панаева изображен личностью многогранной. Он показан как крупный государственный деятель, «Проекты» которого позволили, по его словам, «окончить миром слишком двадцать важных, запутанных тяжб», «прекратить не одну многолетнюю вражду между родственниками», среди которых «по большей части были лица знатнейших в государстве фамилий» [Там же, с. 132].

Причем государственная служба не мешала Державину писать хвалебные оды, сонеты и упражняться в драматической поэзии. Его перу принадлежат пять трагедий и три оперы, одну из которых Державин доверил на суд начинающего литератора Владимира Панаева, что немало смутило последнего: «Род драматический не его (Державина. – *Е.Ш.*) призвание» [Там же, с. 133].

Перу В.И. Панаева принадлежит «Похвальное слово Державину», написанное уже после смерти Гавриила Романовича и опубликованное в 1817 г. в журнале «Сын Отечества», где еще раз прозвучали теплые слова в адрес великого человека. В своем «Похвальном слове» Панаев сравнивает Державина с М.В. Ломоносовым, называя его тем, кто был призван «довершить начатое знаменитым своим предшественником» [7, с. 179]. Здесь В.И. Панаев говорит о Державине прежде всего как о песнопевце, творениям которого «надлежало сравниться с творениями поэтов Греции и Рима» [Там же, с. 179], отмечая не только поэтический его талант. «В Державине, – читаем в «Слове», – <...> прежде всего, открылась склонность к рисованию» [Там же, с. 181], а впоследствии – к музыке. Направить же его талант к настоящей цели помогли оды Ломоносова. «Ломоносов, – по словам Панаева, – подобно фаросу, явился взору Державина» [Там же, с. 181]. Причем, чем пространнее становился круг действий Державина, тем более совершенствовался «гений Поэта» [Там же, с. 181]. Ни военная служба, с которой начинал Державин, прослужив 10 лет в гвардии Преображенского полка, ни последующие важнейшие государственные занятия (занимал должность статс-секретаря,



сенатора, государственного казначея, министра юстиции) не сломили его поэтическое начало. «Державин, – по признанию Панаева, – любил Муз, любил и Отечество. Первое обратило на него внимание, второе лестную с высоты Престола доверенность» [7, с. 184].

Говоря об одах Державина («К Фелице», «Вельможа», «На счастье», «На коварство» и др.), Панаев сравнивает их с одами Ломоносова. По его словам, Ломоносов вызвал «язык наш из дикого, рассеянного состояния» [Там же, с. 188] и благоустроил его. Державин же довершил начатое, обогатив и приукрасив родной язык. «Слог Державина, – по определению Панаева, – подобен его воображению: он столь же цветущ и обилен» [Там же, с. 189]. Эти слова Панаева пережили время, оставаясь с нами и сегодня.

Однако, восхваляя творчество столь великого человека, В.И. Панаев позволяет себе обращать внимание и на его недостатки, говоря о том, что Державин «не всегда соблюдал правила эстетические» [Там же, с. 189], и тут же оправдывая этот факт избытком таланта: «...кто удержит гения, в минуту его восторга?» [Там же, с. 189]. Вторым недостатком державинской лиры Панаев считал отсутствие успеха в поэзии драматической. К «слабым» относил драмы Державина и С.Т. Аксаков. «Дарования драматического, – по его словам, – Державин решительно не имел; у него не было разговора – все была песнь...» [2, с. 100].

Г.Р. Державин в воспоминаниях В.И. Панаева предстает перед нами не столько государственным деятелем, сколько личностью творческой, поэтический талант которого, подобно таланту Ломоносова, зародился

в российской глубинке и раскрылся в Санкт-Петербурге. «Поэт, сказал Цицерон, есть дело самой природы» [7, с. 180], – пишет Панаев. «Ей, единственно ей обязан и Державин божественным своим талантом», – продолжает мемуарист. Не случайно не пыльная столица, а именно Званка, «мирная обитель отшельников» [Там же, с. 193], горячо любимое поместье Державина, становится местом его вечного упокоения.

В Званке, по воспоминаниям современников, Державин «провел большую часть заката своей жизни» [2, с. 335], посвятил ей немало поэтических строк. Здесь он, «как и везде, вел жизнь кабинетную и был другом природы и человечества» [Там же, с. 323]. Поместье Державина практически не фигурирует в мемуарах В.И. Панаева. Зато немало строк о нем мы находим в воспоминаниях других современников. И везде Державин-помещик выступает как добрый человек, отец и благотворитель, рождая порой недоумение у крестьян: «...ведь был тайный советник, а с нашим братом обращался просто как отец» [Там же, с. 352]. Он, действительно, по словам В.Я. Стоюнина, «любил своих крестьян, как отец, часто вступал с ними в беседы, ласковые разговоры, и крестьяне смотрели на него, как на отца, и ловили случай – прибегать к нему в своих нуждах» [Там же, с. 343].

Я любил чистосердечье,  
Думал нравиться лишь им,  
Ум и сердце человечье  
Были гением моим –

[4, с. 342]

эти слова Державина прекрасная самохарактеристика и лейтмотив, пронизывающий воспоминания о нем его современников.

## Библиографический список

1. Бушканец Л.Е. Образ идеального чиновника в творчестве В.И. Панаева // Филология и культура. 2015. № 1 (39). С. 120–124.
2. Г.Р. Державин в воспоминаниях современников / сост. Н.П. Морозовой. СПб., 2018.
3. Грот Я.К. Жизнь Державина. М., 1997.
4. Державин Г.Р. Стихотворения. Л., 1957.
5. Панаев В.А. Воспоминания // Русская старина. 1893. № 8. С. 324–355.
6. Панаев В.А. Воспоминания // Русская старина. 1893. № 9. С. 461–502.
7. Панаев В.И. Краткое Похвальное слово Державину // Сын Отечества. 1817. № 5. С. 178–193.
8. Панаевы // Руммель В.В., Голубцов В.В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. Т. 2. СПб., 1887. С. 242–246.
9. Смирнова И.В. Братья Панаевы // Родина. 2003. № 1. С. 3.
10. Чепикова С.А. Панаевы // Дворянская семья: Из истории дворянских фамилий России. СПб., 2000. С. 58.
11. Шашкова Е.В. Панаев-критик. Великий Новгород, 2008.

## References

1. Bushkanec L.E. The image of an ideal official in the works of V.I. Panaeva. *Philology and Culture*. 2015. No. 1 (39). Pp. 120–124. (In Rus.)
2. G.R. Derzhavin v vospominaniyah sovremennikov [G.R. Derzhavin in the memoirs of contemporaries]. N.P. Morozovo (compl.). St.-Petersburg, 2018.
3. Grot Ya.K. Zhizn Derzhavina [Derzhavin's life]. Moscow, 1997.
4. Derzhavin G.R. Stihotvoreniya [Poems]. Leningrad, 1957.
5. Panaev V.A. Memories. *Russkaya starina*. 1893. No. 8. Pp. 324–355. (In Rus.)
6. Panaev V.A. Memories. *Russkaya starina*. 1893. No. 9. Pp. 461–502. (In Rus.)
7. Panaev V.I. Brief words of praise to Derzhavin. *Syn Otechestva*. 1817. No. 5. Pp. 178–193. (In Rus.)
8. Panaevy. *Rummel V.V., Golubcov V.V. Rodoslovnyj sbornik Russkih dvoryanskih familij*. T. 2. St.-Petersburg, 1887. Pp. 242–246. (In Rus.)
9. Smirnova I.V. Panaev brothers. *Rodina*. 2003. No. 1. P. 3. (In Rus.)
10. Chepikova S.A. *Panaevs. Dvoryanskaya semya: Iz istorii dvoryanskikh familij Rossii*. St.-Petersburg, 2000. P. 58. (In Rus.)
11. Shashkova E.V. *Panaev-kritik [Panaev-critic]*. Velikij Novgorod, 2008.

Статья поступила в редакцию 30.07.2023, принята к публикации 15.09.2023

The article was received on 30.07.2023, accepted for publication 15.09.2023

## Сведения об авторе / About the author

**Шашкова Екатерина Владимировна** – кандидат филологических наук; преподаватель русского языка и литературы, техникум «Приморский», г. Санкт-Петербург

**Ekaterina V. Shashkova** – PhD in Philology; Teacher of the Russian Language and Literature, “Primorsky” Vocational School, Saint Petersburg

E-mail: katri77@bk.ru

## К 150-летию М.М. Пришвина

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-26-36

УДК 821.161.1

И.Г. Минералова

Московский педагогический государственный университет,  
119435 г. Москва, Российская Федерация

## Образ солнца в прозе М.М. Пришвина

**Аннотация.** Статья подготовлена на основе доклада, прочитанного в рамках международной научной конференции Института мировой литературы им. А.М. Горького, посвященной 150-летию юбилею М.М. Пришвина. Исследователи наследия писателя обращали внимание на семантику образа солнца, преимущественно имея в виду знаменитую сказку-быль «Кладовая солнца» и не соотнося этот образ с теми, которые создаются им в произведениях иных этапов творческого становления. Рассмотрение названного образа позволяет и в «Кладовой солнца» засвидетельствовать значения и смыслы, не усматриваемые тогда, когда это произведение изучается вне контекста. Именно поэтому в статье анализируется повесть «Мирская чаша», долгое время находившаяся в исследовательском забвении или на периферии филологического внимания, при этом являясь знаковым произведением, отражавшим стиль культурной эпохи, по терминологии П.Н. Сакулина, наряду с «Белой гвардией» М.А. Булгакова, «Городами и годами» К.А. Федина, «Зверем из бездны» Е.Н. Чирикова. Сопоставление семантики солнца в названном произведении в сопоставлении с ее наполнением в повести-были объясняет и некоторые существенные черты в развитии мировоззрения и стиля М.М. Пришвина. Самоочевидно, что доминантным методом в работе является сравнительно-исторический, обоснованный для российской академической науки Ф.И. Буслаевым, и семасиологический подход А.А. Потемни, побуждающий обращать внимание на внутреннюю форму (образ образа, образ идеи) как слова, так и произведения. Образ солнца в творчестве М.М. Пришвина описывается и исследуется в этой статье в динамике от повести «Мирская чаша» к сказке-были «Кладовая солнца» и повести «Корабельная чаша». Это позволяет увидеть, как автор с каждым новым произведением вводит новые стилевые оттенки в семантику образа. Еще более отчетливой выписывается символический план солнца, когда мы прибегаем к сопоставлению его семантики у В.В. Розанова в «Апокалипсисе нашего времени» и творческом пути М.М. Пришвина.

**Ключевые слова:** семантика внутреннего монолога в литературе, символика, образ идеи Солнца у Пришвина, авторское определение жанра, композиция повестей Пришвина, художественный синтез

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Минералова И.Г. Образ солнца в прозе М.М. Пришвина // Литература в школе. 2023. № 5. С. 26–36. DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-26-36

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-26-36

## I.G. Mineralova

Moscow Pedagogical State University,  
Moscow, 119435, Russian Federation

# The image of the sun in M.M. Prishvin's prose

**Abstract.** The article is based on the speech delivered at the international scientific conference held by A.M. Gorky Institute of World Literature, which was dedicated to the 150th anniversary of M.M. Prishvin. Researchers of the writer's legacy have mainly focused on the semantics of the image of the sun mainly in his famous fairy tale "The Pantry of the Sun" without correlating this image with those created by him on other stages of his creative development. However, analyzing the evolution of this image allows us to discover ideas and meanings that are not apparent when "The Pantry of the Sun" is analyzed out of context. Therefore, this article examines the story "Earthly Cup", which has been overlooked by philologists despite being a landmark work that reflects the style of a "cultural era", according to P.N. Sakulin's terminology, along with M.A. Bulgakov's "White Guard", K.A. Fedin's "Cities and Years", and E.N. Chirikov's "The Beast from the Abyss". Comparing the semantics of the sun in "Earthly Cup" with its content in "The Pantry of the Sun" sheds light on significant features in the development of M.M. Prishvin's worldview and style. Obviously, the dominant method used in this work is comparative-historical analysis, developed in the Russian academic science by F.I. Buslaev, and the semasiological approach of A.A. Potebnya's which encourages us to pay attention to the inner form (the image of the image, the image of the idea) of a word, as well as of a work. This article examines and analyzes the portrayal of the sun in the works of M.M. Prishvin's specifically in the progression from the story "Worldly Chalice" to the fairy tale "The Pantry of the Sun" and the story "The Ship's Thicket". By studying this evolution, we can observe how the author introduces new stylistic nuances to the meaning of the sun with each subsequent work. Furthermore, a comparison of the symbolic significance of the sun in V.V. Rozanov's "The Apocalypse of Our Time" and M.M. Prishvin's works allows a more comprehensive understanding of its symbolism.

**Key words:** semantics of the inner monologue in Literature, symbolism, image of the 'Sun' idea in Prishvin's works, the author's genre attribution, the composition of Prishvin's long short stories, the artistic synthesis

CITATION: Mineralova I.G. The image of the sun in M.M. Prishvin's prose. *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 26–36. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-26-36

Вынесенный в название статьи вопрос может априори представляться вопросом «детским», поскольку всякий вспомнит пришвинскую знаменитую «Кладовую солнца», которая читается школьниками. Об этой сказке-были существует целая литература, не отменяющая рассмотрения образа солнца в контексте творчества М.М. Пришвина, в контексте его сравнительно объемных произведений, которые могут дать исследователю представление о динамике образа от повести «Мирская чаша», например, до «Кладовой солнца».

В истории реалистической прозы образ солнца – обязательный атрибут пейзажа, семантики внутреннего монолога героя о мироздании, авторского описания конкретных обстоятельств жизни героя. В творчестве М.М. Пришвина эта в широком смысле «пейзажная» функция образа не отменяется, и, являясь базовой, привлекает, притягивает другие, наличествующие в культурной семантике и символике эпохи, а потому раскрывает содержание произведений, кажущихся простыми, как многосоставных [5].

Небольшой этюд «Моя Родина», созданный писателем в 1945 г., определяется исследователями как природоведческий или воспитательный. И то, и другое справедливо лишь отчасти. Даже тогда, когда ребенок читает этот маленький рассказ и «погружается» в воспоминания детства писателя, в сильной позиции оказываются впечатления самого начала прочитанного: «Мать моя вставала рано,

*до солнца. Я однажды встал тоже до солнца, чтобы на заре расставить силки на перепелок. Мать угостила меня чаем с молоком. Молоко это кипятилось в глиняном горшочке и сверху покрывалось румяной пенкой, а под той пенкой оно было необыкновенно вкусное, и чай от него делался прекрасным»* [6]. И тут образ солнца, начала дня, света, зари, образ любящей матери и ее необыкновенного угощения, образ Родины взаимобусловлены.

С другой стороны, автор объясняет свой жизненный путь именно этим случаем, который для него самого открывает настоящий жизненный и духовный путь: «Это угощение решило *мою жизнь в хорошую сторону*: я начал вставать *до солнца*, чтобы напиться с мамой вкусного чаю. Мало-помалу я к этому утреннему вставанию так привык, что уже не мог проспять восход солнца» [Там же]. Однако ни один читатель не воспринимает это как банальное воспоминание: встречать рассвет – это стало привычным делом жизни, которое и есть открытие мира и самого себя, об этом прямо сказано в этом этюде-воспоминании. Завершается он следующим образом: «Рыбе – вода, птице – воздух, зверю – лес, степь, горы. А человеку нужна родина» [Там же]. Всякий взрослый читатель вспомнит бунинское:

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора.  
Как горько было сердцу молодому,  
Когда я уходил с отцовского двора,  
Сказать прости *родному дому!*

[1, с. 365]

И эти строки, возникшие в сознании читателя, не случайны, они напомнят о Евангельских, со священными смыслами: «И говорит ему Иисус: лисицы имеют норы и птицы небесные – гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. 8:19). У М.М. Пришвина, как и у И.А. Бунина, но по-разному звучит мысль о месте человека в мире и мирозданье. Эти ассоциации дополняют реалистические и житейские смыслы духовными и священными, соотнося видимое и умопостигаемое с умонепостижимым, но не менее, а, может быть, более ценным.

Мысль о свете, солнце, матери, Родине, адаптированная в эту тему, адресованном детям, глубоко и даже трагически больно звучит в его повести «Мирская чаша», которая была написана в 1920 г., но издана в полном объеме только в 1991 г.

«Россия...

Или это лишь *чувство прошлого*? Но какое же у нас прошлое – народ русский в быту своем *неизменный*; история власти над русским народом и войн? Огромному большинству русского народа нет никакого дела до власти и до того, с кем он воюет; история страдания сознательной личности, или это есть история России? Да, это есть, но, когда же кончится наконец такая ужасная история, и сам *Распятый просил*, чтобы миновать ему *эту чашу*, и ему даже хотелось побыть.

*Родина...*» [7].

И совершенно точно пишется о Родине, о том, как понимает и чувствует ее русский писатель «во дни сомнений, во дни тягостных раздумий», по словам И.С. Тургенева. В этом коротком фрагменте повести сжат объемный философский труд. Чуть позже почти теми же словами,

но уже в поэме «Россия» М.А. Волошин скажет:

Со дна души вздувалось, нагрубало  
Мучительно-бесформенное чувство –  
Безмерное и смутное:  
Россия...

[2, с. 136]

Однако у М.М. Пришвина чувство Родины мучительно, но не бесформенно, его чувствование соотносено с историей, с судьбой и сутью народа, с собственным мировидением и, можно сказать, недоумением веры, которая всегда свет. Он продолжает: «Если бы моя далекая возлюбленная могла услышать в слове силу моей любви! Я кричу: “Ходите в свете!” – а слово эхом ко мне возвращается: “Лежите во тьме!”» [7]. И тут справедливо напомнить, с кем в диалоге, в мысленном разговоре строит он свою повесть «Мирская чаша». Если открыть последнюю работу В.В. Розанова «Апокалипсис нашего времени» (она печаталась отдельными альманахами, а в 1918 г. была издана самостоятельной книгой издательством «Версты»), то не останется сомнений, что ученик, которого связывали весьма непростые отношения с учителем, в чем-то солидаризуется с учителем, в чем-то продолжает его мысль о последних временах для России, причинах происходящего и возможностях что-то исправить в будущем.

Пришвин и Розанов сходятся в причинах гибели Родины, и для обоих ключевым в размышлениях об этом будет образ солнца. У Розанова это образ определяющий, он даже несколько глав называет «СОЛНЦЕ». Он будто бы афористически и одновременно интригующие точно обращается к читателю: «Попробуйте распять солнце, / И вы увидите – который



Бог» [10]. Постепенно эта мысль вырывается и находит выражение в 11, 12 главах «Мирской чаши», в ее эпилоге. При этом Розанов не пересказывает и не комментирует Откровение Иоанна Богослова. Он, как и впоследствии Пришвин, побуждает читателя соразмышлять о причинах наступивших времен. И эту причину он определяет в начале первого альманаха, первый этюд которого назван «РАССЫПАННОЕ ЦАРСТВО». В этом названии нет ничего сказочного. Метафора в названии главки не должна ввести в заблуждение, просто автор напоминает: «...всякое царство, разделившееся само в себе, опустеет; и всякий город или дом, разделившийся сам в себе, не устоит» (Мк. 3:23-25; Лк. 11:17). т.е. в ряду причин, приведших русский мир и Россию к событиям, которые интерпретируются как конец времен, назван эгоизм, индивидуализм, когда каждый тешит свою гордыню, заботясь о личном благе, о корыстных целях и даже если не о корыстных, а просто о личных материальных благах, не думая о других, – это может стать причиной гибели всего мира – царства.

Напомним, что в «Мирской чаше» есть автобиографическое содержание (Пришвин некоторое время служил организатором и хранителем музея дворянского быта), но эти личные впечатления выводят автора повести к обобщениям, напрямую касающимся размышлений о судьбе Родины и государства (царства); не случайно, что одна из глав так и называется «Ампирный дворец» (вспомним значение слова «ампирный» – императорский), и дворец этот оказывается наполненным различными предметами, даже раритетами, но между собой никак, кажется, не связанны-

ми («дом, разделившийся сам в себе, не устоит»). Что соединяет тогда всех и вся в мире, государстве, доме? Пришвин отвечает на этот вопрос по сути молитвой: «В день грядущий, *просветли*, Господи, наше прошлое и сохрани в новом все, что было прежде хорошего, леса наши заповедные, истоки могучих рек, птиц сохрани, рыб умножь во много, верни всех зверей в леса и освободи от них душу нашу» [7]. Почему таков императив повествователя и героя «Мирской чаши»? Потому что Господь – свет миру, солнце миру, своей любовью оживляющее каждую душу и общую душу народа и Отечества. А если так, то ясной становится не просто картина, а завораживающее нас открытие духовно-душевного мира человека, светом связанного со всем сущим на земле:

«Журавль неустанно *выкликает солнце*, и видно по всему, что катится оно, спешит захватить всю черную силу и покончить с ней навсегда.

Вот оно явилось, исчез остаток бледной луны, и чуть слышен топоток под землей.

Весь серебряный в росе, показался журавль, другой, с огромными *крыльями во весь солнечный диск*, летит к нему, *сошлись и ликуются*. Тогда во всех зарослях в буйной силе все большие и малые, кто как успел, кто как догадался, твердят: «*Слава, слава*».

*Солнцу великому слава!*

Тут *милостью солнца* начинается *воскресение* всякой залежалой твари, каждая росинка *получает отпуск на небо* и там, соединяясь в белые, голубые и красные хороводы, дивит нас всех несказанно» [Там же].

Создается впечатление, что внутри повести писатель создает пространство Вселенской мистерии, где

объединены все, всем миром, и образ единения всего в мире благодаря солнцу открывает эпическое содержание повести. Тогда понятно, что в ней автор стремится рассказать не только о своем, личном понимании образа спасения, но и духовно-историческом. Ведь герой повести оказывается накануне смерти или в момент самой смерти, будто бы переживает свой малый Апокалипсис. И тогда, когда писал свою повесть М.М. Пришвин, понимающий через какую страшную видимую и невидимую распрю проходит народ, и сегодня, когда он преподносит читателю уроки, в которых нет противоречия, но есть разные грани вопроса, дающие нам возможность включиться в решение поставленного не писателем, а самой жизнью вопроса: «Как преодолеть распрю? Как собрать рассыпанное царство? Как возлюбить, чтоб воссияло Солнце?»

Он сокрушенно констатирует: «Все, что говорится на уроках, в будущем непременно так и станет, над всем черным хаосом восторжествует имя святое, и я мог бы даже верно начертать этот путь, но никто сейчас не будет меня слушать, время еще не пришло» [7]. По его мысли, всякая душа человеческая – своеобразное отражение солнца, света, которое человек воспринял. А что воспринял, если очень просто рассуждает:

«А кому какое дело теперь до души, – сказал босой шкраб (школьный работник – так после революции называли учителей. – И.М.), – я сам сознательно руку за душу не подыму.

– За идеи Платона и Христа?

– Голодные не могут быть христианами.

– Но христиане же часто были голодными» [Там же].

Размышление о смысле веры, о душе и свете соединены авторской мыслью в один вопрос, на который мучительно ищет ответ всякий человек, и этот ответ не может быть дан через решение почти математической головной задачи. Ответ даст со временем сама жизнь, но для этого придется пройти через тьму. Ибо только тот осознает свет, кто знает, что есть тьма и тень (так размышляет о. П. Флоренский в труде «Столп и утверждение истины») [12].

Может показаться, что, преодолевая, кажется, непреодолимое непонимание людей, автор обращается к детски чистой душе каждого, объясняя каждому его собственную душу через образ капли: «Милостью солнца росинка воды получает отпуск на небо, милостью солнца земля радуется, получая тепло, а сама земля, вернее, не земля, а суша, ее каждая частица давит другую, и если бы дать им волю, они взорвали бы весь земной шар. А связь воды совершенно иная, каждая капля не лежит, а движется и не мешает другой. Сила земная вяжет насилием, а сила солнечно-океанская освобождает, и сила эта в душе человека остается, как любовь различающая» [7]. Вспомним образ капли и земного шара из сна Пьера Безухова в «Войне и мире», который венчается мыслью Пьера: «Любить жизнь, любить Бога!...» [12, с. 202]. Это напоминание не случайно: М.М. Пришвин совершенно неожиданным образом соединяет в своих произведениях, и в «Мирской чаше», может быть, по-особенному трагическое и лирическое, поэтическое и эпическое содержание.

В связи с этим важно еще напомнить, что многие смыслы и значения излюбленных им образов не прочтываются вполне, если осмысливаются вне связи с тем, что написано



до анализируемого произведения и после его. Стиль всякого писателя – явление динамическое, развивающееся в себе самом и в контексте культуры. Вспомним его знаменитую повесть «За волшебным колобком» (1908); она ведь о слове, истоках народной жизни, о собственной душе и свете народной души. Знаковый образ прописывает тогда Пришвин: «Я увижу черную икону с красным огоньком, на которую молятся наши крестьяне. На этой таинственной и страшной иконе нет лица. Кажется, стоит показаться на ней хоть каким-нибудь очертаниям, как исчезнет обаяние, исчезнет вся притягательная сила. Но лик не показывается, и все идут туда покорные к этому черному сердцу России. Почему это кажется мне, что на этой иконе написан не бог-сын, милосердный и всепрощающий, но бог-отец, беспощадно посылающий грешников в адский огонь? Может быть, потому так, что крошечный огонек лампы на черной безликой иконе всегда отражается красным, беспокойным, зловещим пламенем. Вот что значит идти налево. Но там лес, и, быть может, потому так тянет туда мой волшебный колобок» [8]. Это ведь за 12 лет до «Мирской чаши» написано, но попытка художественно объяснить настоящее через прошлое, даже давнопрошедшее, велика у писателя: «Укажи, – говорю я, – мне, дедушка, где еще сохранилась древняя Русь, где не перевелись бабушки-задворенки, Кощеи Бессмертные и Марьи Моревны? Где еще воспеваются славные могучие богатыри?» [Там же]. Не изменяя себе, но вступая в новую трагическую российскую реальность, Пришвин будто бы раздвигает границы своего исследования до вопросов вневременного порядка, потому что душа бес-

смертна. Но не откроется ли Откровением Иоанна Богослова лютая стужа этой зимы 1918 г. в вечную стужу невозможности Рождества?

«Но вот померкла в тучах звезда, и волхвы заблудились, хотят в одну сторону – там начертана ветхая заповедь для мужа: вози! – хотят в другую – там другая заповедь: носи! – для жены, и нет никаких больше путей, как только вози и носи.

*Назад вернулись волхвы, спиной к потемневшей звезде*, идут по своим следам в прошлое, утерянное *возле Авраамовой хижины*, там где-то просто вьется тропа, выводя на широкий путь всех народов.

Идут назад, о, как тяжело жить, когда и волхвы идут назад по своим же следам! Скорей же, покажись из-за туч, наша звезда, освети опять дорогу волхвам. Явись, желанное слово, и свяжи неумирающей силой своей поденно утекающую в безвестность жизнь миллионов людей!» [7].

Написанное можно понять вполне только через символику Евангелия. М.М. Пришвиным этот миг выписан трагичнее, чем у К.С. Льюиса в сказочной саге «Хроники Нарнии», где «все время идет снег, и никогда не наступит Рождество». Что означает «никогда не наступит Рождество», по К.С. Льюису, по-другому, но именно об этом сказано М.М. Пришвиным? У английского писателя в произведении для детей – и детская, и вполне себе взрослая мысль: никогда не будет подарков от взрослых, но и никогда не придет Спаситель с надеждой, что нам дано будет выстрадать и войти в жизнь вечную, в мир Света.

И в миг, кажущийся безысходным, М.М. Пришвин вдруг обещает: «Голубем встрепенулась радость в груди:

или это день прибавляется, и вечером голубеют снега, и открывается тайная дверь, и в нее за крестную муку народа проходит свет голубой и готовит отцам нашим воскресение?

*Свете тихий!*

Но не ошибаюсь ли, какое сегодня число? Только что *прошел Спиридон-солнцеворот*. Рано, нельзя говорить, всякое лишнее слово до времени только *освещает кресты* на могилах нашей равнины, а желанное наше слово такое, чтобы от него, *как от солнца, равнина покрылась цветами*» [7].

И вновь писатель дает в этом фрагменте два плана: житейский, видимый и духовно-душевный, невидимый обычным зрением. Ведь Спиридон-солнцеворот – Спиридон Тримифунтский – святой, чья память выпадает на 25 декабря по новому стилю. Славяне же считали, что именно в этот день «солнце – на лето, зима – на мороз», зима поворачивает на весну, прибавляется день, солнца-света становится больше, а пока идет самая долгая в году ночь. Удивительное дело, как в народном сознании соединилось «поэтическое воззрение на природу» и православное мировидение. И еще: в отдельную строку вынесено «Свете тихий!» – начало одного из древнейших гимнов – молитв, которую читает на вечерне предстоятель, а тогда, когда писалась М.М. Пришвиным эта повесть, достаточно было только этого метонимического упоминания, чтобы весь гимн зазвучал: «Свѣте тѣхій Святѣя славы, безсмѣрнаго Отца Небѣснаго, Святѣаго Блаженнаго, Исусе Христѣ: *пришѣдше на запад солнца, видевше свет вечерний*, поѣм Отца, Сына, и Святѣаго Дѣуха, Бѣга. Достѣин еси во вся времена пет бѣти гласы преподѣбными, Сыне Бѣжій, живѣт дай: тѣмже мир тя славит».

150-й псалом по-другому объясняет эти же глубокие и важные для всякого верующего смыслы: «Всякое дыхание да хвалит Господа». А в финале этого поэтического фрагмента писатель создает образ не просто представляющимся «красивым», он соединяет Рождество грядущее и Воскресение Господне, когда весной цветами украшают плащаницу. Чтобы избежать упреков в «избыточном комментировании» пришвинского текста (ведь он, утверждают, не был человеком догматически верующим), скажем следующее: выносим за границы этой статьи размышления о характере веры писателя, это его личная жизнь. Здесь же невозможно не объяснить читателю, не всегда понимающему образный строй повести, какие-то важные для постижения внутренней формы повести смыслы, потому что благодаря такому построению произведения читатель вводится в пространство храма, вечерней службы и одновременно предсмертного сна-видения: «Но в эту ночь завеса открылась, и свою собственную душу увидел спящий, как чашу, из нее пили, ели и называли эту душу МИРСКОЮ ЧАШЕЙ» [Там же].

Самый финал повести создает картину, можно сказать, катарсисную. Умиравший или уже умерший, Алпатов будто бы возносится: «...наверху было ясно и солнечно, правильным крестом расположились морозные столбы вокруг солнца, как будто само Солнце было распято. Все сыпалось, все двигалось вниз, виднелась только верхняя половина лошади, а ноги совсем исчезали, и в поле далеко что-то показывалось и пряталось в поземке, какие-то серые тени с ушами, лошадь храпнула, и стало понятно, что волки. И еще черный ворон

пересек диск распятого солнца, летел из Скифии клевать грудь Прометея, держал путь на Кавказ» [7]. В этом миге разом запечатлены узнаваемые и скорбные, и очистительные времена, начала и концы со всей их многозначительной символикой. И это увидено и понято героем в миг Последних времен. Но ведь так понимает писатель скорбно и трагически состояние России и русского народа, а не только автобиографического Алпатова.

Через 25 лет после написания «Мирской чаши» М.М. Пришвин создает «Кладовую солнца» (1945), – знаменитое его произведение. Об этой, по слову автора, «сказке-были» литературоведами написано не просто много, а столько, что можно сказать «исчерпали все и обо всем написали», столько и так, что стала эта повесть, по определению литературоведов, произведением хрестоматийным, т.е. таким, что любому ребенку понятна [4, с. 208–209]. Сознвая это, внесем некоторые уточнения в уже прописываемый в нашей статье образ; тем более, что он находится в сильной позиции названия произведения. Не назвал же Пришвин свое произведение «Солнечная кладовая»! И что изменилось бы, если бы так назвал? Получается, что название произведения, авторское определение жанра указывают, помимо того, о чем исследователи уже писали, на те важные для писателя образы и смыслы, которые говорят о спасительном пути человека из «рассыпанного царства» к единству народа и страны, прошедших через горе и утраты Великой Отечественной войны, через сиротство детей – к единству, к осмысле-

нию себя в большой семье. Пройдя через распрю, ссору брата и сестры, они приходят к радости спасения и к тому, что солнечная ягода клюква чудесным образом открывает Насте (Анастасия – воскресение, воскресшая) ее собственную щедрую душу. Она решает отдать собранные ягоды детям, вывезенным из блокадного Ленинграда: ведь они нуждаются в них больше и пострадались.

«И вдруг стало свежо и бодро, как будто вся земля сразу умылась, и небо засветилось, и все деревья запахло корой своей и почками. Вот тогда как будто над всеми звуками вырвался, вылетел и все покрыл особый, торжествующий крик, похожий, как если бы все люди радостно в стройном согласии могли закричать:

– Победа, победа!

– Что это? – спросила обрадованная Настя.

– Отец говорил: это так журавли солнце встречают. Это значит, что скоро солнце взойдет.

Но солнце еще не взошло» [9, т. 1, с. 414].

Как будто бы в этом произведении речь идет о другом солнце, не похожем на то, что предстает перед читателем в «Мирской чаше». Это только на первый взгляд может так показаться и именно потому, что в повести 1920 г. встает солнце Апокалипсиса, а здесь солнце Воскресения: и потому что события разворачиваются весной, и потому что преодолены страдания и утраты, и един мир взрослых и детей, едины павшие за Родину и те, кто спрятался было в свою скорлупку одиночества, и вдруг, вспомнив все, чего и помнишь не можешь, открываешь в себе самом солнце доброты, способное согреть других. «Вот какие богатства скрыты в наших болотах!

А многие до сих пор только и знают об этих великих кладовых Солнца, что в них будто бы черти живут: все это вздор, и никаких нет в болоте чертей» [9, т. 1, с. 445], – не без юмора заключает автор, явно адаптируя серьезный разговор о душе, о Родине, о сложных философских вопросах для детей, так что *sapienti sat* (умному достаточно).

Это становится самоочевидным тогда, когда прочтешь повесть «Корабельная чаша» (1953). В ней читатель вновь встретится с Настей и Митрашей, Антипычем, другими героями. Велик соблазн начать пересказывать, но, думаю, и взрослым и детям хорошо бы прочитать ее; тем более, что сквозной вопрос, который задают в повести и взрослые и дети: одна ли правда на всех? единственна ли истина? А вопрос этот имеет прямое отношение к солнцу правды. Дети, отправившиеся искать отца, который, по слухам, должен быть в госпитале, находят его: «В эту минуту солнце вышло из облаков, и свет великий, могучий, огромный бросился на поляну.

– Ну, герои, здравствуйте! – сказал отец, и дети бросились к нему.

За это время все мальчики, работавшие на опушке Корабельной Чаши, собрались на Звонкой сече.

Увидав их, Веселкин приказал им закончить подсочку на смерть и положить пластыри на все раны.

Так и была спасена Корабельная Чаша, хорошими простыми людьми она была спасена» [9, т. 2, с. 446].

«Корабельная чаша» совсем не неожиданно приобретает значения «Русского леса» Л.М. Леонова, тоже в 1953 г. вышедшего, русского леса – Родины, русского народа. Образ образа и образ идеи Солнца по-разному воплощенный М.М. Пришвиным в его творчестве, очень точно и глубоко, но не художественно явлен о. Павлом Флоренским: «А из глубин души подымается нестерпимая потребность опереть себя на “Столп и утверждение Истины”, <...> не одной из истин, не частной и дробящейся истины человеческой, мятущейся и развеваемой, как прах, гонимый на горах дыханием ветра, но Истины все-целостной и веко-вечной, – Истины единой и божественной, светлой – пресветлой Истины, – той “Правды”, которая, по слову древнего поэта, есть “солнце миру”» [12].

#### Библиографический список

1. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. I. М., 1987.
2. Волошин М.А. «Средоточье всех путей»: Избранные стихотворения и поэмы, проза, критика, дневники. М., 1989.
3. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность. М., 1999.
4. Минералова И.Г. Детская литература. М., 2023.
5. Минералова И.Г. Репутация и стиль М. Пришвина: звук, образ образа, поэтическая речь // Творческое наследие Михаила Пришвина в системе современного гуманитарного образования. Елец, 2018. С. 183–188.
6. Пришвин М.М. Моя Родина. URL: <https://mishka-knizhka.ru/rasskazy-dlya-detej/rasskazy-prishvina/moja-rodina/> (дата обращения: 15.04.2022).
7. Пришвин М.М. Мирская чаша. URL: <https://litmir.club/br/?b=242512&p=118> (дата обращения: 18.04.2023).
8. Пришвин М.М. За волшебным колобком. URL: <https://skazki.rustih.ru/mixail-prishvin-za-volshebny-m-kolobkom/> (дата обращения: 20.04.2023)

9. *Пришвин М.М.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1972.
10. *Розанов В.В.* Апокалипсис нашего времени. URL: <https://proza.ru/2005/06/22-162> (дата обращения: 10.01.2023).
11. *Толстой Л.Н.* Война и мир: В 4 т. М., 1993.
12. *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pavel\\_Florenskij/stolp-i-utverzhdzenie-istiny/](https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/stolp-i-utverzhdzenie-istiny/) (дата обращения: 8.01.2023).

## References

1. Bunin I.A. *Sobranie sochinenij v 6 t.* [Works in 6 vols.]. Vol. 1. Moscow, 1987.
2. Voloshin M. «Sredotochye vsekh putej»: Izbrannye stihotvoreniya i poemu, proza, kritika, dnevniki [«The center of all paths»: Selected poetry and poems, prose, criticism, diaries]. Moscow, 1989.
3. Mineralov Yu.I. *Teoriya hudozhestvennoj slovesnosti. Poetika i individualnost* [Theory of artistic literature. Poetics and individuality]. Moscow, 1999.
4. Mineralova I.G. *Detskaya literatura* [Children's literature]. Moscow, 2023.
5. Mineralova I.G. Reputation and style of M. Prishvin: sound, image, poetic speech. *Tvorcheskoe nasledie Mihaila Prishvina v sisteme sovremennogo gumanitarnogo obrazovaniya*. Elec, 2018. Pp. 183–188. (In Rus.)
6. Prishvin M.M. *Moya Rodina* [My motherland]. URL: <https://mishka-knizhka.ru/rasskazy-dlya-detej/rasskazy-prishvina/moja-rodina/>
7. Prishvin M.M. *Mirskaya chasha* [World's cup]. URL: <https://litmir.club/br/?b=242512&p=118>
8. Prishvin M.M. *Za volshebnyim kolobkom* [Behind the magic bun]. URL: <https://skazki.rustih.ru/mixail-prishvin-za-volshebnyim-kolobkom/>
9. Prishvin M.M. *Izbrannye proizvedeniya v 2 t.* [Selected works in 2 vols.]. Moscow, 1972.
10. *Rozanov V.V.* Apokalipsis nashego vremeni [Apocalypse of our time]. URL: <https://proza.ru/2005/06/22-162>
11. *Tolstoy L.N.* *Vojna i mir* [War and Peace]. In 4 vols. Moscow, 1993.
12. *Florenskij P.* *Stolp i utverzhdzenie istiny* [Pillar and the affirmation of truth]. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pavel\\_Florenskij/stolp-i-utverzhdzenie-istiny/](https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/stolp-i-utverzhdzenie-istiny/)

Статья поступила в редакцию 10.06.2023, принята к публикации 31.08.2023  
The article was received on 10.06.2023, accepted for publication 31.08.2023

## Сведения об авторе / About the author

**Минералова Ирина Георгиевна** – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии, Московский педагогический государственный университет

**Irina G. Mineralova** – ScD in Philology (Literature), Full-Professor; Professor at the Department of Russian literature of the XX–XXI centuries, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University

E-mail: [ig.mineralova@mpgu.su](mailto:ig.mineralova@mpgu.su)

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-37-51

УДК 821.111

**К.П. Тихомирова**Московский педагогический государственный университет,  
119435 г. Москва, Российская Федерация

## Семантическое многообразие черного и белого цветов в романе Р. Тремейн «Музыка и тишина»

**Аннотация.** В статье анализируется специфика колорита романа «Музыка и тишина» современной британской писательницы Роуз Тремейн, за которой закрепился титул автора классических исторических произведений. Основными цветами в «Музыке и тишине» стали черный и белый, но они в романе выступают не в качестве антиподов, за которыми в течение всего текста закреплены только отрицательные и положительные проявления соответственно. Цвета в произведении писательницы многозначны и наполнены разнополярными смысловыми составляющими сами по себе. Это связано с культурными реалиями описываемого в романе времени. Действие «Музыки и тишины» разворачивается в XVII в. преимущественно в Дании: во время Тридцатилетней войны, в которую страна вступила, защищая протестантизм. Лютеранство же, особенно в скандинавских странах, проповедовало исключительный минимализм колорита. Черным цветом в этот исторический период была окрашена и вся Европа: как в физическом, так и в духовном плане. Эпоха барокко, унаследовавшая схоластические и мистические достижения Средневековья и открытия Возрождения, пришла к образу человека как мыслящего тростника. Сильный интеллектуально, но чувствующий себя слабым перед лицом мировых катаклизмов, человек видел мир во всей его неоднозначности и ничто не принимал на веру. Эта подвижность смыслов, видимых как в масштабных природных явлениях, так и в бытовых вещах, отразилась и на восприятии цвета. Семантическое многообразие явлений характерно и для современного сознания, поэтому «Музыка и тишина» имеет важность и как исторический роман, и как произведение, написанное в эпоху постмодернизма.

**Ключевые слова:** Р. Тремейн, исторический роман, значение черного и белого цветов в исторической прозе, семантика цвета в художественном творчестве, английская литература, образ короля Кристиана IV в современной прозе, символика и мистицизм в литературе



ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Тихомирова К.П. Семантическое многообразие черного и белого цветов в романе Р. Тремейн «Музыка и тишина» // Литература в школе. 2023. № 5. С. 37–51. DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-37-51

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-37-51

**К.П. Tikhomirova**

Moscow Pedagogical State University,  
Moscow, 119435, Russian Federation

## The semantic diversity of the black and white colours in R. Tremain's novel “Music and Silence”

**Abstract.** The article analyzes the specificity of the colouring of the novel “Music and Silence” by the modern British writer Rose Tremain, who is known as the author of classical historical works. The main colours in “Music and Silence” are black and white, but they do not act as antipodes in the novel for which only negative and positive qualities are assigned throughout the entire text. The colours in the writer’s work are multi-valued and filled with multi-polar semantic components in themselves. This is due to the cultural realities of the time described in the novel. “Music and Silence” is set in the 17th century, mainly in Denmark: during the Thirty Years War which the country had entered in defense of Protestantism. Lutheranism, especially in the Scandinavian countries, preached exceptional minimalism in colouring. During this historical period, the whole of Europe was painted in black: both physically and spiritually. The Baroque era, which inherited the scholastic and mystical achievements of the Middle Ages and the discoveries of the Renaissance, had come to the image of a man as a thinking reed. Intellectually strong, but feeling himself a weak person in the face of world cataclysms, the man saw the world in all its ambiguity and took nothing for granted. This mobility of meanings, which the man of the Baroque era saw both in large-scale natural phenomena and in everyday things, was also reflected in the perception of colour. The semantic diversity of manifestations is also characteristic of modern consciousness; therefore “Music and Silence” is important both as a historical novel and as a work written in the era of postmodernism.

**Key words:** Rose Tremain, a historical novel, the meaning of the black and white colours in historical prose, the semantics of colour in the artwork, English literature, the King Christian IV image in the modern prose, symbolism and mysticism in literature

CITATION: Tikhomirova K.P. The semantic diversity of the black and white colours in R. Tremain's novel "Music and Silence". *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 37–51. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-37-51

С выходом романа «Реставрация» за Роуз Тремейн закрепился титул автора исторических произведений. И действительно, в своих работах она часто обращается к историческим темам, и многие исследователи относят романы Тремейн к руслу возрождения «классического» исторического романа [17, с. 142]. Сама писательница избегает строгих жанровых характеристик своих работ, отмечая, что на создание текстов, связанных с историей, ее часто вдохновляет современность. Так, к написанию романа «Реставрация» писательницу подтолкнуло неприятие повально-го культа материальных ценностей во времена Маргарет Тэтчер, в котором она усмотрела параллель эпохе Карла II<sup>1</sup>. И, создавая историческую прозу, автор часто поднимает и с глубоким психологизмом рассматривает различные проблемы, важные для современной жизни.

При этом Тремейн аккуратно относится к историческим и культурным реалиям описываемых ею эпох. Ю.А. Барашковская отмечает, что фантазия и реальные факты выдержаны у автора в необходимой пропорции [3, с. 28]. Многие аспекты жизни, с которыми мы сталкиваемся сейчас, существовали и раньше, но тогда воспринимались иначе. Часто –

в мистическом и символическом ключе. Поэтому важными в творчестве писательницы, на которую оказали идейное влияние У. Голдинг и Г.Г. Маркес, можно считать романы, действие которых происходит в XVII в. – «Реставрация» и «Музыка и тишина».

Хотя XVII в. и был веком фундаментальных открытий в области науки и искусства, он был и веком мистики и символизма, причем обе составляющие находились в органичной связи. Открытия в физике и оптике шли рука об руку с алхимией, а астрономия была неотделима от астрологии. Что касается символики, то ею было наполнено буквально все [9, с. 12–13]. Нагруженность письма Тремейн символами, а также элементы магического реализма, т.е. метода, в котором мистические элементы вплетены в реалистическую картину мира, отмечают многие критики и исследователи<sup>2</sup>.

Символикой и мистицизмом наделен у Тремейн и цвет. Это отразилось на семантике названия одного из романов. Произведение «Colour» повествует о золотой лихорадке в Новой Зеландии в XIX в., и «цветом» здесь называется именно золото [25].

С.А. Ан и М.Г. Костерина отмечают, что в вопросе познания смысла художественного произведения цветовой колорит представляет собой

<sup>1</sup> Дедюхина Е. Интервью с Роуз Тремейн: «Хочу успеть сделать еще многое, до того как ускорение выйдет из-под моего контроля». URL: <https://web.archive.org/web/20071111052315/http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7775> (дата обращения: 30.01.2023).

<sup>2</sup> Rustin S. Costume dramatist. URL: <https://www.theguardian.com/books/2003/may/10/featuresreviews.guardianreview5> (accessed: 30.01.2023).



пересечение двух путей. Один из них ведет к культуре, другой же отсылает к природе, т.е. к родовой памяти, архетипам, по К.Г. Юнгу [2, с. 281]. О.В. Борзых указывает, что потребность осмысления психологических и эстетических свойств цвета имеет давнюю традицию. Цвет исследовался с точки зрения воздействия его на человеческую психику, с точки зрения функционирования его в искусстве. Упоминается анализ символического, проникнутого мистикой применения цветов у религиозных исследователей, а также отражение проблемы цвета в национальном сознании [5, с. 28]. Все это применимо к работам Р. Тремейн, для которой важно как глубокое погружение в мир своих героев, так и внимание к национальным, религиозным и историческим реалиям, в которых эти герои живут.

В романе Р. Тремейн «Музыка и тишина» главными на протяжении всего романа становятся черный и белый цвета. Это связано, во-первых, с исторической эпохой, описанной в произведении. М. Пастуро называет XVII в. в Европе «очень темным веком». Континент был охвачен войнами, самой продолжительной и опустошительной из которых стала Тридцатилетняя война, и религиозными конфликтами, что в связи с распространением Реформации вызвало жесточайшие меры со стороны инквизиции. Вследствие этого возрастали налоги, к которым добавились эпидемия чумы и климатические аномалии [18, с. 98]. И преобладание темных тонов отражалось даже в домашних интерьерах: помещения становились более темными, тесными, наполненными потайными углами [Там же, с. 99–100].

При этом, как и любому элементу повседневной жизни, цвету сопутствовала символика. Это связано с эмблематическим мышлением европейцев XVII в. Эмблема – особый жанр ренессансной, а затем барочной культуры, связанный с символическим восприятием мира, наделением моральными и философскими свойствами как природных явлений, так и предметов быта. Эмблематическое мышление оказывало влияние на трактовку цвета, и толкование подобных символов не было однозначным. Одному и тому же означаемому порой могли соответствовать диаметрально противоположные означаемые. Одни и те же вещи оказывались способными убить и вылечить, принести холод и тепло и т.д. [16, с. 77].

Как отмечает А.Е. Махов, «один и тот же образ (мотив, ситуацию) можно увидеть и осмыслить по-разному – в разных перспективах. Искусное и сознательное сталкивание перспектив становится одной из целей эмблематического искусства» [Там же, с. 114]. Это вытекало из средневекового представления о том, что Бог говорит посредством вещей так, как человек – посредством слов, а вещи куда более многозначны, чем слова. Они обладают различными свойствами, такими как цвет/сочетание цветов, длина, вес, консистенция, и каждая характеристика могла иметь собственное значение или влиять на целое. Таким образом, «язык Бога» оказывался бесконечно сложным, человеку же оставались только попытки понять, трактовать его «слова». Поэтому человек как «мыслящий тростник» представлял мир непостижимым в своей парадоксальности, странным и опасным

мир для личности эпохи барокко постоянно требовал недоверчивой проверки опытом [16, с. 74]. Иллюстрацией подобного мышления в «Музыке и тишине» является мысль одного из главных героев: «...тем не менее, его занимал вопрос о природе этой тьмы. Она представлялась ему не обычным природным явлением, которое объясняется отсутствием света, а скорее некой эманацией его собственной души, словно он окончательно переступил порог, за которым оставил свои последние надежды» [23, с. 9].

С другой стороны, черно-белый колорит связан с местом действия романа. События в «Музыке и тишине» разворачиваются в Дании 20-х–30-х гг. XVII в. Дания стала страной протестантской практически сразу после начала распространения лютеранства. С защитой лютеранской веры было связано и участие страны в Тридцатилетней войне, которая для Дании закончилась крайне неудачно [10, с. 185]. А протестантизм объявлял приверженность к исключительно минималистичному колориту, что более всего проявлялось в скандинавских странах, где ношение черной одежды в знак покаяния и глубокой религиозности стало практически обязательным.

Так и в романе одежда героев часто оказывается черной, серой, а также коричневой. Относительно последнего заметим, что в силу уровня развития красильного мастерства в этот период истории, черный цвет фактически часто оказывался коричневым. Монохромному же минимализму колорита соответствует при этом порой даже еда: например, музыкантам в одной из сцен подавали молоко и ржаной хлеб, также называемый черным [23, с. 24].

Говоря о семантике цвета в художественном творчестве, С.А. Ан и М.Г. Костерина упоминают о возможностях, которые открывает черно-белый колорит: являясь контрастными, эти цвета позволяют показать наибольшее визуальное сопоставление, а также изображения в этой гамме отличаются простотой, акцентирующей внимание на главном и более привлекающей внимание к деталям в положении вещей [2, с. 281]. Р. Тремейн отмечает, что историческая проза для нее – это свобода вымысла, главным образом это касается человеческих чувств. И черно-белая гамма в романе дает возможность показать нюансированные проявления этих чувств. При этом буйство их в романе изображается на фоне относительной статичности сюжета.

Двойственная природа человеческой души – основной интерес писательницы. В главных ее персонажах постоянно борются темная и светлая их стороны<sup>5</sup>. Если рассуждать с точки зрения диалектики, то весь мир строится на взаимодействии противоположностей. Черное и белое представляют собой два диаметрально противоположных и взаимодополняющих начала, которые порождают и предполагают друг друга. И с помощью синтеза этих начал происходит развитие личности персонажа.

Центральным героем романа «Музыка и тишина» является король Дании Кристиан IV. Король Кристиан считается одним из самых любимых датчанами королей, несмотря

<sup>5</sup> Дедюхина Е. Интервью с Роуз Тремейн: «Хочу успеть сделать еще многое, до того как ускорение выйдет из-под моего контроля». URL: <https://web.archive.org/web/20071111052315/http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7775> (дата обращения: 30.01.2023).

на то что не принес победы ни в одной войне и не вышел победителем ни в одном сражении. Однако славу свою он заслужил как король-строитель. Именно благодаря Кристиану столица Дании Копенгаген приобрела вид крупного европейского города. Кроме того, король основал и столицу Норвегии, которая в то время была также частью Дании<sup>4</sup>.

Действие романа приходится не на самый благополучный период его жизни. Участие в войнах истощило государственную казну, не хватало средств для противостояния Швеции, главному сопернику страны. Поражение в этой борьбе грозило потерей стратегически важных территорий. К этому прибавились неудачи в личной жизни: морганатическая жена короля Кирстен Мунк утратила всякие чувства к мужу и завела любовника, от которого родила ребенка. Вместе с тем приближался год 53-летия короля, который, по предсказанию Тихо Браге, мог стать для монарха роковым. Все это часто погружало Кристиана в темные размышления.

Это, например, выражалось в воспоминаниях о мистических легендах, связанных с рождением короля, и здесь чернота традиционно ассоциируется с дьяволом и ночью. Кристиан IV вспоминает поверье, согласно которому дьявол стал странствовать по Дании в поисках некрещеных новорожденных детей и по ночам пробираться в детские комнаты, чтобы проникнуть в мозг младенца и таким образом обрести жилище и пропитание [23, с. 21]. При этом в романе подчеркивается, что такие верования распространились именно

вместе с протестантизмом. По логике повествования представляется, что в католических церквях, кроме Бога, жил и дьявол. Однако изгнание его из церкви оказалось также неоднозначным: с одной стороны, лютеране изгнали его из святого места, но с другой – дьявол, лишенный постоянного пристанища, мог теперь поселиться где угодно. И самыми незащищенными «оказались» души новорожденных детей.

Описанная легенда может быть связана с древними верованиями о том, что душа некрещеного одержима дьяволом с момента рождения. Предполагалось, что дьявол выходит из уст ребенка во время крещения, поэтому и крещение должно быть совершено по всем правилам. Иначе ребенок так и останется одержимым. Подобные представления имели место и в XVII в., что, например, выразилось в истории о Соломонии Бесноватой [1, с. 131].

Притом процесс спасения младенца Кристиана от лукавого также предполагал темноту: «София, несмотря на то, что было яркое апрельское утро, приказала закрыть окно, запереть ставни и не открывать их ни днем, ни ночью» [23, с. 22]. В таком мраке и духоте ребенок пребывал до самого своего крещения.

Таким образом, взгляд вспоминающего этот эпизод жизни уже взрослого короля на черное ночное небо представляется амбивалентным: это и опасность проникновения в душу дьявола, и спасение, а также благодарность Богу за то, что это первое в жизни испытание закончилось благополучно: «И вот теперь Король время от времени приходит в комнату, где он лежал в свою бытность младенцем, смотрит на окно, на черное

<sup>4</sup> Обухова О.О. Дания. Исторический путеводитель. М., 2009. С. 87–88.

ночное небо и, зная, что его душа сохранена, благодарит Бога за то, что дьявол так и не пришел, чтобы ее украсть» [23, с. 22].

Светом надежды для Кристиана в темноте, окружающей его в романе, мог стать блеск серебра, т.е. деньги, которые позволили бы продолжить борьбу со Швецией. И большую надежду король возлагал на серебряные копи в Норвегии. Для разработки этих копей в подвластную Дании страну была отправлена экспедиция. И Кристиан уже представлял, что принесут ему эти копии: «Но когда Короля Кристиана сопровождают в трюм для осмотра всего этого снаряжения, то не кирки и лопаты видит он в свете факелов; в его воображении их уже заменили слитки серебра» [Там же, с. 88]. Однако начавшаяся было разработка шахт окончилась плачевно. Крупный взрыв на шахте убил инженеров-руководителей и множество простых работников. Добыча серебра была приостановлена на неопределенный срок.

Цвет серебра в геральдике является парным, а иногда и взаимозаменяемым белому. И если геральдическая эмблема приводится не в подлиннике, место серебра может занять белый [19, с. 470–471]. Вместе с тем сама Норвегия в романе показана в белом цвете, цвете снега. И согласно системе скандинавских кеннингов, серебро часто описывалось идиомой «снег руки» [6, с. 31].

Белый цвет в европейской культуре в основном предстает символом святости. Но также он может символизировать и приближающуюся смерть. Призраки также часто изображаются в белых одеяниях [4, с. 26], и мотив сверхъестественного, ирреальности бытия – один

из частотных в романе «Музыка и тишина». Белый цвет норвежского пейзажа в произведении становится сигналом опасности, прежде всего, означая сильный холод. Этот холод рождает отчаяние, а также ассоциируется с холодом могилы: «Когда снова придет зима, снег покроет то место, куда люди вошли и откуда уже не вышли живыми. Снег превратится в ледник, и ни один из тех немногих путников, которые бывают здесь, никогда не узнает, какое богатство скрывается за этим белым покровом» [23, с. 288–289].

Также снег символизирует и тяжелые испытания, которые нужно преодолеть, чтобы добраться до серебра. Причем здесь речь идет не о подобию золотой лихорадки. Добыча серебра для всех людей, в данном случае связанных с копиями, скорее, вопрос выживания. Это касается короля, чья казна сильно нуждалась в пополнении. Это касается норвежцев, для которых серебро представляло собой надежду на благополучие: «Блеск воображаемого серебра освещал мрак их убогих жилищ. За едой они говорили только о серебре. Когда мужчины приходили с работы, они осматривали их руки, ища следы серебряной пыли» [Там же, с. 288]. Некоторые же испытания, вызванные норвежским снегом, оказывались для людей фатальными. Это касается русской экспедиции, посланной к копиям, почти весь состав которой умер от обморожения [Там же, с. 560].

Другой светлой надеждой короля Кристиана был музыкант Питер Клэр, приехавший из Англии и ставший частью королевского многонационального оркестра. Показательна фамилия музыканта, Claire. С французского языка “clair” переводится

как «чистый», «ясный», «светлый». Об этих впечатлениях упоминается в романе устами короля Англии Карла I: «так, думает он, и слово “Клэр” (своими ассоциациями с чистотой, яркостью и лунным светом) прекрасно подходит для лютиста» [23, с. 515]. Светлой представляется и внешность музыканта: это голубоглазый блондин, черты лица которого отличаются невероятной, ангельской красотой. Поэтому король награждает его титулом своего персонального ангела. С Питером король постоянно ведет рефлексивные беседы, и толчком к размышлениям часто служит музыка.

Но музыка, исполняемая Клэром, связана и с тьмой, холодом винного погреба, основного места расположения оркестра в замке. Согласно изобретению короля-строителя, в полу зала для приемов был оборудован люк, соединяющий зал с винным погребом. С помощью такого устройства король и его гости могли слышать звуки музыки, хотя сами музыканты оказывались вне поля их зрения. Таким образом король мог удивить посетителей, а также создать подобие магии, т.к. музыка возникала будто из воздуха.

Однако музыка, льющаяся на свет, выходила из темноты подвала, и такое расположение оркестра один из музыкантов охарактеризовал фразой “*de profundis*” («из бездны»). Этими словами начинается Псалом 129 из книги Псалтирь. Псалом представляет собой молитву угнетенных, возлагающих на Бога свою надежду на спасение. И под бездной, согласно толкованиям, подразумевается, во-первых, расстояние, на которое отдаляет себя человек от Бога своими грехами. Во-вторых, это может говорить

о силе раскаяния: тогда здесь имеется в виду молитва, которая идет из глубины души. Кроме того, важным моментом молитвы является взывание к тому, чтобы Бог услышал молящегося и внял его просьбам [20]. Таким образом, положение оркестра также оказывается многозначным. Музыка, которая в романе часто становится поводом для философских размышлений, выходит на свет из тьмы подвала. Из глубин душ музыкантов для того, чтобы ее услышали. Однако сам Питер Клэр, которого король иногда посвящает и в свои жизненные перипетии, так и не решился рассказать королю о личных переживаниях и озвучить просьбу, которая долгое время тяготила его душу.

Белый цвет дает начало истории графини О’Фингал, связанной с основной сюжетной линией посредством фигуры Питера Клэра. История введена в текст романа с помощью дневниковых записей героини, по происхождению итальянки, озаглавленных “*La dolorosa*”. Слово “*dolorosa*” переводится как «скорбящая» и ассоциируется со средневековой католической секвенцией “*Stabat mater dolorosa*”. И подобная ассоциация представляется неслучайной: музыка становится основой сюжетной линии, оказывается истоком конфликта между религиозной гармонией и исступленными эстетическими поисками.

Начинается история в Италии, где ирландский граф Джонни О’Фингал встречает прекрасную дочь производителя бумаги Франческо Понти, Франческу, женится на ней и увозит к себе на родину. По словам героини, граф влюбился в нее с первого взгляда, и эффектность момента, в который было сделано предложение, подчеркивалась тем, что девушка



была одета в белое [23, с. 48]. Таким образом, в начале истории будущая графиня оказывается связана с белым цветом дважды: бумага, которую производил ее отец, славилась высоким качеством, т.е. в том числе белизной; белым был и наряд героини. И цвет одежды в знаковый момент биографии графа вкупе с тем, что действие происходит в Италии, дает повод вспомнить книгу Данте Алигьери «Новая жизнь».

Творчество Данте суммирует интеллектуальный процесс Средневековья, принося в него и новые, предренессансные ноты. Поэтому для него, с одной стороны, остается важной устоявшаяся на тот момент средневековая символика цвета, согласно которой белый означал невинность, небесную чистоту. Этим цветом окрашен в «Божественной комедии», поэме-видении Данте, девятый круг рая, Эмпирей. Белый цвет, сливаясь с божественным светом, символизирует высшее озарение. Кроме того, белый ассоциируется у Данте со звучанием гимна «Ave Maria, gratia plena!», под звуки которого появляется Богоматерь [7, с. 457]. Для нас важна эта ассоциация поэта, а также жанр видения, который Данте также почерпнул в средневековой традиции, т.к. речь в данной сюжетной линии «Музыки и тишины» идет о прекрасной духовной музыке, которую герой, по его мнению, сочинил во сне. Подчеркивается эта важность тем, что в период первой влюбленности граф О'Фингал характеризовал Франческу как «ангела в белом» и «видение».

Принципиальным же нововведением Данте в «Новой жизни» была идея возвышенной любви, отраженная в «новом сладостном стиле» поэзии. Возлюбленная превращалась

в доступное чувственному восприятию воплощение и откровение божества. Беатриче в «Новой жизни» поэт называл благороднейшей, т.е. той женщиной, благодаря любви к которой, одновременно чувственной и возвышенной, он обретет божественную гармонию, приобщится к Софии, небесной мудрости [14, с. 287]. Стоит отметить, что знакомство и обручение Франчески и Джонни О'Фингал происходит в Болонье – городе, в котором, по мнению исследователей, были написаны первые стихотворения «нового сладостного стиля». В Болонье располагается старейший университет Европы, поэтому многие столетия в городе бьет ключом интеллектуальная, в том числе культурная и богословская жизнь [8, с. 26–27]. Известна Болонья и женщинами-учеными: Болонский университет уже в Средневековье отличался тем, что в нем могли учиться и преподавать люди различных социальных слоев и обоих полов<sup>5</sup>. Таким образом, дочь купца Понти (фамилия созвучна с предполагаемой фамилией Беатриче – Портинари) Франческа (в переводе с латыни «свободная») предстает благородной, рациональной женщиной, развитой интеллектуально и духовно. Любовь к ней должна была привести к гармонии и графа Джонни О'Фингала.

Фамилия самого графа связана с ирландской мифологией. Фингал (Финн Маккул) в Ирландии почитается как герой, мудрец и провидец. С древнеирландского первая половина его имени – “finn” – переводится как «белый, яркий, блестящий». Это несет в себе различные смысловые

<sup>5</sup> Мортон Г.В. Прогулки по Италии. М., 2005. С. 285–288.

коннотации: как с точки зрения внешности – блондин, так и с точки зрения чистоты души – «справедливый, благословенный, честный, верный»<sup>6</sup>. Вторая часть фамилии – “*gall*” – означала «чужестранец». Исторически этот корень ирландских фамилий относился к викингам и их потомкам, расположившимся на территории Ирландии. Притом подобные пришельцы делились на «темных чужестранцев», т.е. датчан по происхождению, более жестоких и неуступчивых, и светлых чужаков – норвежцев<sup>7</sup>. Согласно трактовке имени, Джонни О’Фингал имеет норвежские корни. Таким образом, имя графа также окрывается окрашенным в белый цвет. И поначалу герой в дневнике итальянки предстает благородным уже по-рыцарски: с утонченными манерами, заботливым в отношении как семьи, так и подчиненных.

Помогая адаптироваться жене-иностранке, граф читал ей сонеты Шекспира. Отрывок одного из них, сорок третьего, женщина приводит в начале истории: “When most I wink, then do mine eyes best see, / For all the day they view things unrespected; / But when I sleep, in dreams they look on thee, / And darkly bright, are bright in dark directed”<sup>8</sup>. Этот отрывок становится эпиграфом, а также поэтическим резюме трагичной истории, положившей конец благополучию в жизни О’Фингалов. Ключевым здесь становится мотив сна, характеризую-

щийся амбивалентным сосуществованием света и тьмы в глазах лирического героя. Дело в том, что, возможно, из Италии граф привез не только молодую жену – видение визуальное и полнокровное, но и видение звуковое, которое, осев в подсознании, обрекло ирландца на существование между сном и явью.

В одну из зимних ночей, т.е. время, сочетающее в себе белизну снега, покрывающего землю, и черноту неба, графиня разбудила своего мужа. После чего он признался, что во сне сочинил музыку и исполнил ее на верджинеле (английской разновидности клавишного щипкового инструмента; по одной из версий, название его происходит от слова “*virgin*” – «девственный, непорочный» [11, с. 220]). Получившаяся элегия была такой прекрасной, какой герой в жизни еще никогда не слышал. Графиня предложила попробовать наиграть приснившуюся музыку, на что О’Фингал ответил: «То, чего мы можем достигнуть во сне, редко совпадает с тем, на что мы способны в действительности». Однако затем он все же внял уговорам жены – и попытки перенести музыку из сна в реальность полностью подорвали гармонию в доме О’Фингалов [23, с. 51–52].

Записав начало мелодии «странной, завораживающей красоты», герой не мог вспомнить ее продолжения. То, что пытался воспроизвести или сочинить граф, оказывалось «посредственным и портило предыдущие такты». Мужчина потерял покой, стал кричать и бить детей, чуть не задушил жену, перестал обращать внимание на реальный мир, отчего хозяйственные дела пришли в упадок. Попытки привлечь к работе над мелодией профессионального

<sup>6</sup> Electronic Dictionary of the Irish Language. URL: <https://web.archive.org/web/20220806083540/https://dil.ie/22134> (accessed: 30.01.2023).

<sup>7</sup> Андрейчук Ю. Ирландские фамилии. URL: <http://www.irish.ru/index.php?show=history/surnames&print=1> (дата обращения: 30.01.2023).

<sup>8</sup> Цит. по: Шекспир У. Сонеты. На англ. яз. с параллельным русским текстом / сост. А.Н. Горбунов. М., 1984. С. 84.



музыканта, Питера Клэра, ненамного улучшили ситуацию, а также послужили причиной тому, что благородная, разумная и верная жена, графиня в отчаянии нашла утешение в любовной связи с ангелоподобным лютнистом.

Между тем музыкой, которая приснилась графу О'Фингал, оказался один из церковных гимнов Альфонсо Феррабоско. Феррабоско – итальянский музыкант, как и графиня, родом из Болоньи. Его вклад в английскую музыку – это прежде всего модификация и популяризация инструментального жанра мадригал, хотя в Англии была известна и его хоровая духовная музыка [22, с. 25–26]. На одном из духовных концертов в Дублине и услышал так давно искомую мелодию граф. Однако ассоциации с музыкой Феррабоско записанные героем такты у графини вызвали еще при первом знакомстве с музыкой из сна. В связи с чем конкретно мог подсознательно запомнить мелодию Джонни О'Фингал, в книге не уточняется, но таким образом итальянский музыкант оказывается связующим звеном между странами графа и графини, а также создателем мелодии, которая разъединила их самих навсегда.

В первой части «Новой жизни» Данте пишет о том, как после явления перед ним видения с Беатриче он был настолько погружен в мысли о благороднейшей, что тело его начало приходить в упадок. Нечто похожее произошло и с графом. Но если для Данте такая метаморфоза была начальным этапом восхождения к божественной мудрости, то в случае графа поиски носили скорее эгоистичный эстетический характер и оттого оказались тщетными. Личность же его, наоборот, деградировала: забота о ближних

превратилась в презрение к людям, которые, по мнению О'Фингала, занимались малозначимыми мирскими делами и не знали ничего про «музыку сфер», услышанную им. Чистый, невинный, божественный цвет мудрости, окружавший итало-ирландскую пару вначале, обернулся смертельной бледностью лица.

Сочетание черного с белым как конструктор для создания нового или вариативного копирования уже имеющегося предстает в процессе нанесения текста на бумагу. Как отмечает М. Пастуро, появление книгопечатания в эпоху Северного Возрождения надолго сделало европейский мир черно-белым [18, с. 84]. С чернотой текста связан один из ключевых эпизодов романа. Лучшим другом короля – с детства и до смерти товарища – был дворянин Брор Брорсон. Как и Питер Клэр, он был светловолос, красив и добр, но имел проблемы с написанием текста [23, с. 71].

Для будущего же короля Кристиана текст представляется чем-то священным, элементом ритуала. Таким ритуалом в школьные годы для него было написание фразы «Его Величество Кристиан IV Король Дании» в течение короткого перерыва в плотном графике учебного распорядка дня. Священность имени собственного присуща многим культурам мира и особенную важность она имела в Средневековье. В романе речь идет о Дании XVII в., а для скандинавской культуры культ текста принципиален. Название письменности скандинавов, бытовавшей до синхронизации с основанным на латыни европейским обществом, – «руны», по наблюдениям исследователей, переводится как «тайна, произнесенная шепотом». Пользовались рунами скандинавы

до XVI в. [15, с. 155], вера же в силу текста была сильна в их сознании вплоть до XIX в. И эта письменность часто подразумевала коммуникацию между говорящим или пишущим и высшими силами [13, с. 133]. Такая тенденция нашла отражение в поэзии скальдов: предполагалось, что слово – оружие скальда. Словом поэт мог как убить, так и вылечить.

При этом обретение рун есть обретение истины [12, с. 129], великой тайны бытия. В связи с этим сила скандинавской письменности заключается в постоянном поиске, духе исследования [21, с. 231–232]. Это свойственно и королю Кристиану, который, минуя разочарования и боль, но не оставляя мечтательности и изобретательности, шел к мудрости.

Скандинавы верили, что неправильная запись магических знаков могла оказаться губительной [Там же, с. 131]. Именно такой и оказывалась проблема Брорсона: он пытался написать свое имя, но постоянно переставлял в нем буквы местами. Это, согласно представлениям, могло сказаться на его здоровье. Однако в тексте романа мы видим, что проблемы с написанием текста Брора Брорсона вызвали вполне прозаические последствия: Брора за «отсутствием прилежания» стали часто отправлять в подвал, которому сопутствовали мрак и холод. Мальчик сильно простудился и оказался близок к смерти. Но детскому сознанию свойственно мистическое толкование непонятных вещей: Брор признавался другу Кристиану, что боится подвала, потому что думает, что там обитает смерть. Черноту подступающей к другу смерти Кристиан видел

и на лице друга: под глазами Брора появились серые круги, которые становились все темнее [23, с. 72–73].

И в тот день, когда умер отец Кристиана, т.е. когда мальчик стал новым королем, он пришел к Брорсону, чтобы спасти его. Спасти своим умением правильно и четко написать имя Брорсона, а также тем, что его собственное имя теперь стало проводником между миром людей и божественным миром. И орудием борьбы стала чернота текста, записанного на белой бумаге: «Он сказал смерти и наступающей ночи: “Я темнее вас. Я чернила. Я чистая и безупречная каллиграфия, и нет такой черноты, какая была бы мне неведома!”» [Там же, с. 76]. Так прошла ночь, а с наступлением утра Брорсону стало лучше.

Как и в случае со спасением грудного Кристиана, здесь проявляется тезис, имеющий место в «книгах эмблем»: подобное лечится подобным. Черноту дьявола, ночи, смерти побеждает также чернота – мрак наглухо закрытых окон и чернила.

Подводя итог сказанному, отметим, что колорит романа Р. Тремейн «Музыка и тишина» непосредственно связан с историческими и территориальными реалиями, в которых разворачивается его действие. Также он несет эмоционально-выразительную функцию, связывающую цвет с определенными образами, что усиливает эффект от прочтения и приводит к рефлексии. При этом значение цвета уже в отдельно взятых случаях представляется амбивалентным. Так Р. Тремейн показывает многоаспектность жизни, то, что нет истины в последней инстанции, на каждое утверждение или даже мысль всегда можно посмотреть с разных сторон.

Такой подход к цвету указыва-ет и на мировоззрение европейцев XVII в., для которых мир вещей – это средство общения Бога, но т.к. вещи многозначны и обладают различными свойствами, то и толкование их может быть разным. В связи с этим европейцы считали, что дух скеп-тического исследования не должен оставлять личность ни в один момент его существования. Мир представлял-ся нестабильным – в такой ситуации «мыслящий тростник» всегда должен быть начеку.

### Библиографический список

1. *Амфитеатров А.В.* Дьявол в быту, легенде и в литературе Средних веков. СПб., 2010.
2. *Ан С.А., Костерина М.Г.* Семантика цвета в художественном творчестве // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 4 (47). С. 278–282.
3. *Барашковская Ю.А.* История и вымысел в английском романе 1980-х – 1990-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
4. *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996.
5. *Борzych О.В.* Междисциплинарные аспекты изучения цвета в поэтическом тексте // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журна- листика. 2012. № 2. С. 28–31.
6. *Гуревич Е.А., Матюшина И.Г.* Поэзия скальдов. М., 1999.
7. *Данте Алигьери.* Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М., 1967.
8. *Елина Н.Г.* Данте. М., 1965.
9. *Звездина Ю.Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. М., 1997.
10. История Дании / Палудан Х., Ульсиг Э., Расмуссен К.П. и др.; под ред. С. Буска, Х. Поульсена; пер. с дат. Н.М. Антюшина и др. М., 2007.
11. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века: Искус- тво 17 в.: Голландия. Франция. Англия. Германия / Ротенберг Е.И., Ошис В.В., Яки- мович А.К. и др.; отв. ред. Е.И. Ротенберг, М.И. Свиристая. М., 1995.
12. *Князева Е.* Руны. Шепот тайны // Вестник культурологи. 2015. № 4 (75). С. 129–133.
13. *Королева М.А.* Тайны рунических писем: определение и распространение // Ака- демическая наука на службе обществу: сб. статей по материалам Международного научно-исследовательского конкурса. Петрозаводск, 2022. С. 127–134.
14. *Коскова А.С.* Софийная символика в «Божественной комедии»: образ Беатриче // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2018. № 1–2 (21–22). С. 26–318.
15. *Маркова Ю.Б.* Возникновение письменности у древних германцев // Вестник Мос- ковского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. Вып. 11 (784). С. 153–156.
16. *Махов А.Е.* Эмблематика. Макрокосм. М., 2014.
17. *Панова О.Ю.* Пути современной прозы в Великобритании и США // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX–XXI вв.): сб. научных трудов. Серия: Теория и история литературоведения. М., 2006. С. 138–172.
18. *Пастуро М.* Черный: история цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. 2-е изд. М., 2018.
19. *Похлебкин В.В.* Словарь международной символики и эмблематики. М., 2004.
20. *Разумовский Г.И.* Объяснение священной книги псалмов. М., 2002.
21. *Садовская И.Г.* Мифология. Миф, религия, культура. СПб., 2000.
22. *Смирнова Т.В.* Династиа итальянских музыкантов при дворе Тюдоров // Музы- ка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2022. № 30. С. 19–29.
23. *Тремейн Р.* Музыка и тишина / пер. с англ. Н. Тихонова. СПб., 2004.
24. *Чернова А.Д.* Все краски мира, кроме желтой (опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира). М., 1987.
25. *Sorensen S.* Rose Tremain. URL: [https://www.academia.edu/6603615/Rose\\_Tremain](https://www.academia.edu/6603615/Rose_Tremain) (access date: 30.01.2023).

## References

1. Amfiteatrov A.V. Dyavol v bytu, legende i v literature Srednikh vekov [The devil in everyday life, in legend and in the Middle Ages literature]. St. Petersburg, 2010.
2. An S.A., Kosterina M.G. The semantics of color in art creativity. *Mir nauki, kultury, obrazovaniya*. 2014. No. 4 (47). Pp. 278–282. (In Rus.)
3. Barashkovskaya Yu.A. Istoriya i vymysel v angliyskom romane 1980-kh – 1990-kh gg. [History and fiction in the English novel of the 1980s – 1990s]. PhD theses. Moscow, 2006.
4. Bidermann G. Ehntsiklopediya simvolov [Encyclopedia of symbols]. Moscow, 1996.
5. Borzykh O.V. Interdisciplinary aspects of the study of color in poetic text. *Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism*. 2012. No. 2. Pp. 28–31. (In Rus.)
6. Gurevich E.A., Matyushina I.G. Poehziya skaldov [Poetry of skalds]. Moscow, 1999.
7. Dante Alighieri. Bozhestvennaya komediya [La Divine Commedia]. M. Lozinsky (transl.). Moscow, 1967.
8. Yelina N.G. Dante [Dante]. Moscow, 1965.
9. Zvezdina. Yu.N. Ehblematika v mire starinnogo natyurmorta [Emblematics in the world of ancient still life]. Moscow, 1997.
10. Poludan H., Ulsig E., Rasmussen C.P. et al. Istoriya Danii [History of the Denmark]. Brusk S., Poulsen Kh. (eds.); N.M. Antyushina et. al. (transl.). Moscow, 2007.
11. Rotenberg E.I., Oshis V.V., Yakimovich A.K. et al. Istoriya iskusstv stran Zapadnoy Evropy ot Vozrozhdeniya do nachala 20 veka: Iskusstvo 17 v.: Gollandiya. Frantsiya. Angliya. Germaniya [History of the arts of Western Europe from the Renaissance to the beginning of the 20th century: Art of the 17th century: Holland. France. England. Germany]. E.I. Rotenberg, M.I. Svirskaya (eds.). Moscow, 1995.
12. Knyazeva E. Runes. Whispers of secrets. *Herald of Culturologu*. 2015. No. 4 (75). Pp. 129–133. (In Rus.)
13. Koroleva M.A. Secrets of Runic Letters: Definition and Distribution. *Akademicheskaya nauka na sluzhbe obshchestvu. Sb. Statey po materialam Mezhdunarodnogo nauchno-issledovatel'skogo konkursa*. Petrozavodsk, 2022. Pp. 127–134. (In Rus.)
14. Koskova A.S. Interpretation of the Symbolic Meaning of the Image of Beatrice as Sofia in the Light of the Synthesis of “Terrestrial” and “Divine”. *Mirovaya literatura na perekreste kultur i tsivilizatsii*. 2018. No. 1–2 (21–22). Pp. 26–318. (In Rus.)
15. Markova Yu.B. Evolution of old germanic writing. *Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities*. 2017. Issue 11 (784). Pp. 153–156. (In Rus.)
16. Makhov A.E. Ehblematika. Makrokosm [Emblematics. Macrocasm]. Moscow, 2014.
17. Panova O.Yu. Modern prose paths in the Great Britain and in the United States. *Postmodernizm: chto zhe dalshe? (Khudozhestvennaya literatura na rubezhe XX–XXI vv.)*. Seriya: Teoriya i istoriya literaturovedeniya. Moscow, 2006. Pp. 138–172. (In Rus.)
18. Pasturo M. Chernyi. Istoriya tsveta [Black. The history of a color]. N. Kulish (transl. from French). 2 ed. Moscow, 2017.
19. Pokhlebkina V.V. Slovar mezhdunarodnoi simboliki i ehblematiki [Dictionary of international symbols and emblems]. Moscow, 2004.
20. Razumovsky G.A. Obyasnenie svyashchennoy knigi psalmov [Explanation of the Holy Book of Psalms]. Moscow, 2002.
21. Sadovskaya I.G. Mifologiya. Mif, religiya, kultura [Mythology. Myth, religion, culture]. St. Petersburg, 2000.
22. Smirnova T.V. Dynasties of Italian musicians at the Tudor court. *Muzyka v sisteme kultury: Nauchnyi vestnik Uralskoi konservatorii*. 2022. No. 30. Pp. 19–29. (In Rus.)
23. Tremain R. Muzyka i tishina [Music and silence]. N. Tikhonov (transl.). St. Petersburg, 2004.
24. Chernova A.D. Vse kraski mira, krome zheltoy (opyt plasticheskoy kharakteristiki personazha u Shekspira). [All colors of the world except yellow (Shakespeare's experience of plastic characterization)]. Moscow, 1987.
25. Sorensen S. Rose Tremain. URL: [https://www.academia.edu/6603615/Rose\\_Tremain](https://www.academia.edu/6603615/Rose_Tremain)

Статья поступила в редакцию 10.08.2023, принята к публикации 25.09.2023  
The article was received on 10.08.2023, accepted for publication 25.09.2023

Сведения об авторе / About the author

**Тихомирова Ксения Павловна** – аспирант кафедры всемирной литературы  
Института филологии, Московский педагогический государственный университет

**Kseniya P. Tikhomirova** – PhD postgraduate student at the Department of World Literature,  
Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University

E-mail: Xenia16-68@yandex.ru

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-52-65

УДК 821.161.1

**Э.С. Афанасьев**Независимый исследователь,  
108811 г. Москва, Российская Федерация

## Парадоксы личного бытия человека в пьесах А.П. Чехова «Чайка» и «Дядя Ваня»

**Аннотация.** По нашему мнению, адекватная интерпретация пьес Чехова возможна только в контексте его реализма – постклассического. Дело в том, что новаторство чеховской драматургии обусловлено эстетической концепцией мира и человека, семантического центра его художественного мира, референтного миру действительному на его *первичном* уровне, на котором бытие человека обусловлено объективными, естественными факторами, релевантными по отношению как к природе, так и к человеку. Эти факторы определяют границы и содержание художественного мира Чехова с присущими ему закономерностями. Такова сущность чеховского объективизма. Соответственно, человек в художественном мире Чехова референтен реальному единичному человеку, индивиду, субъекту личного бытия, содержание и границы которого конституируются его онтологическим статусом, а также объективным временем и пространством. Личное бытие – это процесс самоидентификации персонажа и становление его социально-профессионального статуса («футляра»). Коллизия между этими процессами имеет тенденцию перерастать в конфликт. Модус личного бытия чеховского персонажа – *экзистенция*, эмоциональное восприятие и переживание импульсов внешнего и внутреннего миров, и по этой причине высказывания персонажей чеховских пьес – это способ эмоционального самовыражения. Так план эпический отражается в драматическом плане. Столь подробное описание признаков художественного мира чеховских пьес необходимо по причине подмены исследователями чеховских художественных текстов реализма постклассического классическим, что приводит к их энтропии. Существенное значение при интерпретации чеховских пьес имеет не только учет специфики чеховского реализма, но и редуцированная форма духовных ценностей в мире Чехова, в результате чего поведение чеховских персонажей представляется парадоксальным. Такова теоретическая платформа, опираясь на которую мы интерпретируем в настоящей статье пьесы «Чайка» и «Дядя Ваня». Такова наша методологическая позиция.

**Ключевые слова:** пьесы А.П. Чехова, постклассический реализм, классический реализм, мир художественный, мир действительный, онтологический статус, личное бытие, иронический модус, драматический конфликт, драматическая вина

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Афанасьев Э.С. Парадоксы личного бытия человека в пьесах А.П. Чехова «Чайка» и «Дядя Ваня» // Литература в школе. 2023. № 5. С. 52–65.  
DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-52-65

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-52-65

**E.S. Afanasyev**

Independent Researcher,  
Moscow, 108811, Russian Federation

## Paradoxes of personal being in Chekhov's plays “The Seagull” and “Uncle Vanya”

**Abstract.** In our opinion, an adequate interpretation of Chekhov's plays is possible only in the context of his post-classical realism. In fact, the novelty of Chekhov's plays is due to the esthetic concept of the world and the man, of the semantic center of his artistic world, referential to the real world at its primary level, at which human existence is conditioned by objective natural factors inherent in man and nature. These factors determine the boundaries and content of Chekhov's artistic world, its inherent regularities. These are the factors of Chekhov's objectivism. Therefore, the man in Chekhov's artistic world is referential to a real certain person, an individual, a subject of the personal being, the essence and boundaries of whom are constituted by their ontological status as well as the objective time and space. The self-being is the process of the character's self-identification and formation of their socio-occupational status (“case”). The collision between these processes tends to escalate into a conflict. The mode of Chekhov's characters personal being is existence – the emotional perception and experience of impulses from the extremal and internal worlds, and for this reason, the utterances of the Chekhov's characters are a way of emotional self-expression. So, the epic plan of the play is reflected in the dramatic plan. Such a detailed description of the features of the artistic world of Chekhov's plays is necessary because of the constant substitution by researchers of Chekhov's plays of postclassical realism with classical, which leads to the entropy of their text. When interpreting Chekhov's plays, it is vitally important to note not only the specifics of Chekhov's realism, but also the reduced



form of spiritual values in Chekhov's world, as a result of which the behavior of the characters seems paradoxical. This is a theoretical platform, based on which, we interpret the plays "The Seagull" and "Uncle Vanya". This is our methodological position.

**Key words:** A.P. Chekhov's plays, postclassical realism, classical realism, the artistic world, the real world, the ontological status, the personal being, the ironic mode, a dramatic conflict, a dramatic guilt

CITATION: Afanasyev E.S. Paradoxes of personal being in Chekhov's plays "The Seagull" and "Uncle Vanya". *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 52–65. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-52-65

Провал премьеры чеховской «Чайки» в Александринском драматическом театре был предопределен: зрителям был непонятен язык пьесы, существенно отличавшийся от привычного для них языка классической драмы. В драматургии протагонист – это лицо, обладающее значительной внутренней свободой, которая и является источником его конфликта с обществом, в то время как в пьесах Чехова персонаж является субъектом *личного* бытия, перипетии которого обусловлены его онтологическим статусом, совокупностью первичных, природных способностей, реализующихся во времени и в пространстве помимо его воли, а потому персонаж конфликтует только со своей судьбой и переживает *личную* драму, хотя ее причину ищет вовне себя.

Место традиционного романа – наиболее престижной формы в творчестве прозаиков – в художественном мире Чехова заняла пьеса. В пьесах Чехова предоставлено место целой группе персонажей – как в романах, при этом при общности их родовых признаков каждый из них является индивидом со своей уникальной судьбой. И композиция пьес Чехова схожа с композицией романа: персонажи отправляются в жизненный путь,

чтобы реализовать свой внутренний потенциал – физические, душевные и умственные способности. Большинство персонажей «Чайки» свой жизненный статус уже обрели; только отцы детям не указ. Молодежь вынашивает планы своего славного пути. Все, как в жизни. Так принято говорить. И только присутствие в пьесе знаменитостей – писателя и актрисы – выдает особый умысел автора.

Экзистенция – модус первичного уровня бытия человека – личного – означает эмоциональный подход к миру и предполагает в идеале – чувство внутренней свободы, которая, однако, ограничена у индивида его «футляром» – индивидуальным жизненным статусом, наличие которого, как это ни странно, стимулирует поиски, так сказать, нелегальных способов ослабления этого гнета за счет воображаемых, виртуальных жизненных ролей.

В «Чайке» драматург предоставил ее персонажам и легальные способы обретения внутренней свободы – в любви и в творчестве. Что же в этом особенного, без любви не обходится ни один роман. Однако в этих жизненных сферах много званых, да мало избранных. Любовное чувство при- сущее едва ли не каждому индивиду,

но именно здесь порядок вещей явлен особенно очевидно. Любовь предполагает взаимное притяжение, основанное на родстве душ. Однако каждый индивид – феномен. И где искать ему свою «половину»? А потому персонажи пьесы словно бы выстроены в цепочку: Медведенко – Маша Шамраева – Треплев – Нина Заречная – Тригорин – Аркадина. А где встречное движение? Или это пресловутые любовные треугольники – только все они с *разными* углами – вопреки правилам геометрии. Таковы парадоксы любви в пьесах Чехова. Любовь – это дар избранным. Впрочем, индивиду предоставлена возможность любить, пусть безответно, а это тоже дар. И творчество – дар в еще большей мере. Творчество одна из ведущих тем в «Чайке», и потому образ Треплева привлекает особое внимание исследователей. С.И. Гиндин полагает, что Чехов откликнулся этим образом на модную в то время тему декаданса: «Итак, “Чайка” в целом и образ Треплева в особенности предстали перед нами как отражение реальной ситуации в истории русской культуры середины 90-х гг. прошлого столетия» [2, с. 122]. По А.Г. Головачевой, «главной задачей автора “Чайки” было – рассмотреть своего героя (Треплева. – Э.А.) как некое объективное явление, феномен русской жизни того времени» [3, с. 189]. Разумеется, образ Треплева навеян Чехову историко-литературными реалиями его эпохи. Все дело, однако, в том, в каком контексте этот образ вписан в чеховскую пьесу. Вот как видит этот контекст С.И. Гиндин: «Обратим внимание на то, что “голое отрицание” права декадента на личностное своеобразие, глумление над “декадентским бредом” Тре-

плева доверено в “Чайке” в общепто близоруким людям, Аркадиной и Тригорину. Сам же автор – и это видно из всей пьесы – рисует своего декадента с вниманием и сочувствием» [2, с. 118]. Несколько иначе оценивает образ Треплева З.С. Паперный: «Это почти маньяк, одержимый страстью к Нине и любовью к искусству, ненавистью к рутине. <...> он стоит особняком среди других чеховских героев...» [5, с. 81].

Едва ли следует, однако, полагать, что в «Чайке» мы имеем дело с эстетическими манифестами. Для художественного мира Чехова нерелевантна метафизическая проблематика: в устах субъекта личного бытия, не специалиста в эстетике, его суждения об искусстве не имеют никакого веса. У Чехова иная мера условности, нежели в классическом реализме. М. Эсслин заметил, что в классической драме было принято, что «публике было необходимо явно и ясно сообщать о том, что происходит в уме и душе главных действующих лиц в любой момент пьесы» [12, с. 174]. Иначе в пьесах Чехова: «Состояние ума действующих лиц, эмоциональное напряжение между ними, скрытые токи притяжения и отталкивания, любви и ненависти – теперь это зачастую приходилось показывать косвенным образом, чтобы аудитория могла доходить до всего посредством умозаключений...» [Там же, с. 178]. Зритель чеховских пьес становится, как и реальный человек, «семиотиком, расшифровывающим знаки, подаваемые другими человеческими существами и средой» [Там же, с. 179]. Свообразие речевой партитуры персонажей чеховских пьес обусловлено их онтологическим статусом, который предусматривает и модус

личного бытия – экзистенцию, в пределах которого отношения между персонажами – симпатии и антипатии, а потому любые оценки носят *эмоциональный* характер. Здесь персонаж весь во власти эмоций. В суждениях метафизического плана компетентен только специалист, владеющий специальным языком, в противном случае такого рода суждения подвержены энтропии, что Чехов неоднократно продемонстрировал в своей художественной прозе и драматургии. Треплев такой же чеховский персонаж, как и все другие, поступки которых свидетельствуют только об их жизненном статусе, о месте среди других персонажей.

Поскольку в пьесе «Чайка» самое заметное событие – это треплевская премьера его творения, персонажи охотно вовлекаются в обсуждение этой вещи, заявляя о своих предпочтениях в художественной литературе – Медведенко, Сорин, Дорн, Нина Заречная, Шамраев... Но только суждения специалистов – Тригорина и Аркадиной – авторитетны. Тригорин отнюдь не осуждает дебют Треплева, его кредо вполне демократично: «Каждый пишет так, как хочет и как может» [11, с. 15]. И только косвенно можно понять его отношение к пьесе, в которой он «ничего не понял» [Там же, с. 16]. Точно так же, как зрители на премьере «Чайки». Что касается Аркадиной, то она увидела в произведении своего сына отражение его «дурного характера» [Там же, с. 15] и целый комплекс признаков, свидетельствующих об отсутствии у начинающего писателя подлинного таланта: в творчестве нельзя руководствоваться амбициями и использовать творчество как способ сведения личных счетов;

нельзя, не имея творческого опыта, отрицать литературные традиции, нельзя сваливать в одну кучу художественные образы и предметы реального мира, рассчитывая на вычурную оригинальность формы – явный признак дилетантизма, который Треплев по существу и провозглашает принципом художественного творчества: «Надо изображать жизнь <...> такую, как она представляется в мечтах» [Там же, с. 11].

Формализм в художественном творчестве есть следствие неспособности творческого потенциала писателя. В «Чайке» подвергается ревизии стереотипный в литературе конфликт консерваторов и новаторов. Выросший в окружении людей, причастных к культуре, Треплев по своему социальному статусу – «киевский мещанин», человек безвестный, малообеспеченный, но с амбициями творца. И чем тягостнее это чувство обделенности судьбой, тем безогляднее удаляется он от границ своего личного бытия, творя экзотический, мистический мир. По существу, это типичное эмоциональное высказывание персонажа чеховской пьесы, которое облечено в форму стихотворения в прозе в стиле экспрессионизма с присущей ему доминантой – гиперболизацией всего сущего – пространства и времени, материального и духовного. Оно насквозь условно. Вместе с тем, мироощущение субъекта, безнадежно затерявшегося в пустынном, безжизненном, мертвенном пространстве, чувство космического одиночества явились отражением демонической гордыни Треплева, идущего напролом в желании безграничной внутренней свободы. Провал премьеры пьесы Треплева потряс. Возбужденный, оглушенный творческой неудачей

Треплев блуждает в одиночестве, как король Лир (недостает только грозы), совершая бессмысленные поступки. Посвященное в первую очередь Нине Заречной его творение, как ни странно, чуждо любовной теме. Между тем известно, какое значение придавал Чехов этой теме в художественном произведении. Так, он недоумевал, почему высоко ценимый им Короленко чуждается любовной темы: «...во всей Вашей книге упрямо отсутствует женщина» [6, с. 303].

Миниатюра Треплева типологична многим чеховским историям блужданий персонажей в метафизических дебрях – с грустным финалом. И в этой пьесе есть своего рода параллель к гипертрофированному образу души из творения Треплева, в котором мировая душа дрожит от ужаса, – рассказ доктора Дорна о своем пребывании в Генуе: «Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в нашей пьесе играла Нина Заречная» [11, с. 49]. Только в этой мировой душе сливаются души живых людей, а не мертвых, как в воображении Треплева. Центростремительная сила в мире Чехова – залог позитивных человеческих отношений. Дорн – рудимент обязательного в просветительской драматургии XVIII в. резонера и в то же время общительный, удачливый человек, своего рода антагонист Треплева, индивидуалиста по своей натуре. Попытка самоубийства пока только способ привлечь к себе внимание возлюбленной. Треплеву следовало бы идти к людям, а не от людей – в безлюдные фантастические миры.

Он живет вымышленной жизнью, в этом состоит его драматическая вина – вина перед самим собой. Как видим, тема художественного творчества всецело связана с личными отношениями между персонажами пьесы, иначе все эти подробности характера Треплева и его поведения оказались бы излишними.

Однако и отношение к несчастному юноше близких ему людей вызывает вопросы. Тригорин и Аркадина – профессионалы, что признает и сам Треплев. Тригорин прошел типичный для писателя путь от сомнения в своем таланте до уверенности в своих силах, до сознания своего призвания быть писателем, поскольку он уже не принадлежит полностью сам себе и даже иногда желает хоть на время от этой власти над ним творческого труда освободиться, и вместе с тем испытывает чувство недовольства по поводу ограниченности своей творческой палитры. Его роман с Ниной Заречной обусловлен желанием восполнить то, чем он должен был пожертвовать в юности – любовью к юной девушке, сознавая при этом свою вину как перед юной возлюбленной, так и перед Аркадиной. И Аркадина живет театром. Даже с сыном она готова изъясняться на языке шекспировской пьесы, как бы признавая его одного с ней цеха. В ответ Треплев вступает с нею в конфронтацию, безосновательно предъявляя матери незаслуженные обвинения.

Появление соперницы в ее любовных отношениях с Тригориным мобилизует ее артистический дар. Теперь иначе относится она к пассажиру из рассказа Мопассана «На воде», в котором она поначалу не увидела актуального для себя содержания: «Итак,

после того, как хозяйка салона оставила свой взгляд на писателе, которым она хочет завладеть, она начинает вести регулярную осаду, осыпая его похвалами, знаками внимания и милостями... Чтобы крепче привязать его к своему салону, она подготавливает и обеспечивает ему успех, подает его в выгодном освещении, всячески превозносит перед старыми друзьями дома, оказывает ему почет и уважение, восхищается им без меры» [4, с. 350, 351]. Этот текст из рассказа французского писателя в критической ситуации Аркадину вдохновил: «Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности, простоты, свежести, здравого юмора <...> О, тебя нельзя читать без восторга!» [11, с. 42].

Отношение Аркадиной к сыну может нас смутить. Между тем здесь центральная коллизия пьесы. Свой отказ в материальной помощи сыну Аркадина мотивирует своим профессиональным статусом: «Да, у меня есть деньги, но ведь я артистка; одни туалеты разорили совсем» [Там же, с. 36]. Положение актрисы словно бы освобождает ее от забот о судьбе сына – так ценится профессиональный статус в мире действительном! И в то же время ничто не может освободить ее от материнского долга. В этом ее драматическая вина. Или – искусство требует жертв? Забота индивида о своем жизненном статусе делает его эгоистом поневоле. Это еще один чеховский парадокс.

В мире Чехова основополагающие духовные ценности – красота, добро, истина, конечно же, не утратили своего значения, однако статус индивида актуализировал для него

необходимость соблюдения границ личного бытия как нормы благополучного существования. По этой причине эти ценности в пьесах Чехова утратили абсолютное значение. Казалось бы, трудно ли человеку творить добро? [См. подробнее: 1]. Но Аркадина понимает, что благополучие ее сына зависит прежде всего от него самого, и если он опустил руки, никто ему не поможет. По-матерински пожалеть своего несчастного сына – вот все, на что она способна. Никому не кажется странным поведение Маши Шамраевой по отношению к ее мужу, учителю Медведенко, вынужденному проделывать долгий путь в усадьбу Сорина, чтобы упростить жену навестить их сына. Таковы негласные условия их брачного союза. И Дорн не сочувствует траурному настроению Маши Шамраевой с ее несчастной любовью. И по поводу жалоб Сорина на его старческие болезни Дорн иронизирует. Таков порядок вещей. У каждого персонажа пьесы есть все, что положено ему как индивиду согласно онтологическому статусу. Критерий оценки его состоятельности – в первую очередь его профессиональный статус и душевное здоровье. Романсы, которые распевает Дорн, – свидетельство душевного его благополучия – успешного врача, удачливого любовника.

В личном бытии персонажей чеховских пьес превалируют факторы, ему не вполне подвластные. Процесс самоидентификации – это поиск границ личного бытия, их «нащупывание», их разведка. И потому результаты чаще всего неожиданны для самого персонажа. В этом отношении фигура Сорина особенно показательна. «В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сде-

лался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно... хотел жениться – и не женился, хотел жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне...» [11, с. 48]. «Хотел стать действительным статским советником – и стал», – вставил реплику Дорн. «К этому я не стремился», – отвечает, смеясь, Сорин. Сорин с юмором относится к обманутым ожиданиям. Маша Шамраева играет роль трагической героини, жертвующей своей жизнью. Играть роль, внеположную индивиду, свойственно всем чеховским персонажам, и это известно им самим. Поэтому те коллизии пьесы, которые зрителю представляются драмами, сами персонажи воспринимают как обыкновенные перипетии их бытия, если эти коллизии непосредственно их не касаются. А события, которые персонажи переживают как драмы, на поверку оказываются фантомами. «За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование, я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства собою, от сознания своих несовершенств, но зато бы уж я потребовала бы славы... настоящей, шумной славы...» [Там же, с. 31], – исповедуется Нина Заречная перед Тригориним. Жизненные невзгоды не заставили себя ждать, в отличие от шумной славы – юношеской мечты. Нина Заречная выдержала жизненный экзамен, потому что у нее был талант, потому что она была не готова стать чьей-то жертвой: «Я – чайка... Не то. Я – актриса» [Там же, с. 58].

Терпеть жизнь, какой бы трудной она ни была – удел человека и его долг, залог внутреннего равновесия, путь его самостояния. Нина Заречная и Треплев, несомненно, самые важ-

ные персонажи пьесы для понимания ее содержания. Их судьбы складываются во взаимосвязи. Оба существуют на положении сирот, оба честолюбивы и не представляют своего будущего без творческих успехов и без большой любви. Внутренний мир Нины Заречной солнечный, поэтический: «Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните?» [Там же, с. 59]. Внутренний мир Треплева сумрачный. Он даже «колдовское озеро» превратил в смрадное болото. Треплев «надорвался» на первых же шагах. Застреленная им чайка – бессмысленно погубленное живое существо – знак его «демонизма» и предсказание собственной судьбы, как это присуще началам пьес Чехова<sup>1</sup>. И Тригорин пытается предсказать судьбу Нины Заречной, сравнивая ее с чайкой: «счастливая и свободная, как чайка» [Там же, с. 31]. Но предсказателем писатель оказался никудышным: Нина Заречная не отреклась от своей любви к Тригорину – в отличие от маститого писателя, и вошла в искусство тем же трудным путем, которым прошел сам писатель.

И финал «Чайки» напоминает финал романа: подведение итогов. Осень, природа тоже готова подвести итоги. Продолжительный интервал между действиями необходим, потому что эпическое время – главное «действующее лицо» в пьесах Чехова. Игра в лото – занятие «скучное», как считает Аркадина. Персонажи, устав от жизненных тревожных, испытывают себя в игре. Жизнь

<sup>1</sup> Об этом см.: Карасев Л.В. Чехов: начало и конец текста // Вопросы литературы. 2014. № 3. С. 240–257.



ведь тоже своего рода игра, если судьба человека в немалой мере зависит от везения. И в жизни выигрывает тот, кому везет. В игре в лото выигрывает Тригорин. «Этому человеку всегда и во всем везет» [11, с. 55], – комментирует это событие Аркадина, нисколько не лстя своему любовнику. И наступил мир. Вот Треплеву ни в чем не везет. Кто виноват? И Треплев хлопнул дверью. «Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло» [Там же, с. 60], – прокомментировал это событие умный Дорн. В самом деле, какой смысл разжигать в эту минуту страсти?

Игра в лото в финале «Чайки» означает и своего рода душевную терапию. Когда чеховские персонажи запутываются в своей внутренней жизни, они устремляются к простому и очевидному по своей значимости в личном бытии. Так Андрей Рагин («Палата № 6»), устав от поиска загадочной истины жизни, вдруг чувствует душевную ясность, внутреннее равновесие, помогая хозяйке квартиры очищать гречневую крупу от сора. Архиерей Петр завидует, казалось бы, бессодержательной беседе его матери с отцом Сысом, сам лишенный благодаря своему чину возможности простого, доверительного общения с людьми. Это ли не парадокс? Человек или встраивается в поток бытия или капризно стремится от него освободиться, придумывая свой собственный мир, не предназначенный, однако, для бытия человека.

Эффект парадоксальных ситуаций и поступков персонажей чеховских пьес – стилевая доминанта его драматургических текстов. Таков результат переориентации Чехова на новую художественную парадигму реализма.

В пьесах Чехова подверглись испытанию на актуальность для субъекта личного бытия, индивида, такие духовные ценности, как добро («Чайка»), красота («Дядя Ваня»), истина («Три сестры»).

В пьесе «Дядя Ваня» красота, сошедшая к обитателям имения Войничких в образе красавицы Елены Андреевны, оказалась незваной гостьей [См. подробнее: 1].

Повседневная деятельность человека, в особенности интеллигентного, даже самая необходимая, его утомляет, и он утрачивает чувство внутренней свободы, полагая при этом, что его физическое и душевное старение – результат воздействия на него прозаичной окружающей среды в самых различных ее проявлениях. Или в этом виноват кто-то посторонний. Вероятно, с этим настроением, с сознанием несбывшихся надежд на жизнь осмысленную, деятельную, возвышенную интеллигентные персонажи в пьесе «Дядя Ваня» – сельский хозяин Иван Войничкий и доктор Астров – и прожили бы свою жизнь, если бы не визит в имение Войничких профессора Серебрякова и жены его, красавицы Елены Андреевны. Этот композиционный прием, присущий романам Тургенева, вводит читателя в систему ценностей в мире Чехова, в котором философская проблематика тургеневской эпохи не то чтобы утратила свое значение, – она для чеховских персонажей, что называется, «не в коня корм».

В мире Чехова индивид, согласно его онтологическому статусу, существо эмоциональное: жить и переживать – слова однокоренные. Вот почему время философских штудий, не осчастлививших его, Войничкий считает напрасно потерянным



и скептически относится к философиствующей Марии Васильевне; вероятно, свое недоверие к познанию он распространил и на профессора Серебрякова. Появление в имении красивой женщины заронило в нем надежду и на собственное возрождение – вопреки рассудку. Красота, явленная человеку в любой форме, пробуждает его душу, вероятно, гармонизирует его сознание и даже иногда его «выпрямляет», как это случилось с персонажем рассказа Глеба Успенского, а иногда даже порождает войны. Ивану Войницкому красота явилась в образе женщины. Виноват ли он в том, что это явление не настроило его на романтическое, рыцарское к ней отношение? Красота природы или вещей, или произведений искусства принадлежит всем и никому. Отношение к красивой женщине обусловлено обстоятельствами. Ну почему Елена Андреевна принадлежит не ему, одинокому мужчине в расцвете сил, а болезненному старцу? Где справедливость? Ах, как бы он был счастлив сейчас с этой женщиной! Ну почему он не сделал ей предложения, когда встретил ее свободной много лет назад? Ну почему не стал он Достоевским или Шопенгауэром? Не найдя в философских штудиях отклика в своей душе, он посчитал, что его скромный труд сельского хозяина станет своеобразным служением науке. И сотворил себе кумира. Между тем этому старику и тем не менее обладателю молодой красавицы жены почему-то всю жизнь безумно везло. И в сознании Войницкого отчетливо восстал весь ужас его бездарно прожитой жизни. Вероятно, за всю свою жизнь он не испытал такого мощного внутреннего подъема и такого чувства отчаяния. Исчезло сознание границ

личного своего бытия, представление о своем «я» растворилось в эмоциональном подъеме. Мысли заметались в хаотической пляске. И это был путь к сумасшествию или к самоубийству. Жребий страдальца получил Войницкий из рук судьбы.

Доктор Астров не столь чувствителен к житейской прозе, к чему приучила его беспокойная жизнь уездного врача и сознание своей нужности людям. Он любит порядок – как в человеческих отношениях, так и в отношении человека к природе, его жизненный статус заслуживает уважения. Также будучи рудиментом старинного резонера, Астров готов поучить окружающих жить достойно. Только и на него находит порой сомнение в его деятельности, потому что не видит он в жизни того «огонька», в отсутствии которого Астров сознает себя «чужаком».

Красота Елены Андреевны его озадачила. Как Базарова озадачила красота Анны Сергеевны. Г.М. Ребель считает Астрова «прямым наследником Базарова – и по системе ценностей, и по скепсису относительно общих мест, и по принципиальному отсутствию пафоса, и по реальному делу, по профессии» [8, с. 242]. Базаров и Астров – литературные герои из разных эпохальных художественных парадигм. Базаров – идеолог, материалист, нигилист по отношению к духовным ценностям, и в этом качестве испытывается он в романе на его жизнеспособность. Астров – практик и рационалист, устроитель жизни как доктор и защитник природы, которая для него отнюдь не только мастерская: «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью...» [11, с. 73]. Как

видим, Астров способен подняться до пафоса, что совершенно чуждо Базарову. И разве сподобился бы Базаров нарисовать портрет идеального человека, каким его рисует Астров: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли»? [11, с. 83]. И в профессиональном плане они далеки: Астров – уездный доктор с немалым стажем, судя по его высказываниям, Базаров – лекарь-любитель, склонный к науке в большей мере, чем к практике. Л. Полякевич видит в Астрове «врача-идеалиста», находя в нем немало положительных качеств, во всяком случае усматривая в нем «правдоподобного положительно-го героя» [7, с. 185]. Тем не менее, по его мнению, Астров «терпит поражение не только в личном, но и в какой-то мере в профессиональном плане» [Там же], хотя «гуманный труд врача и любовь к лесам спасут его от полной несостоятельности» [Там же, с. 193]. Какой же смысл вкладывает ученый в понятие «несостоятельности» персонажей «Дяди Вани»? Трудно доказательно судить о персонажах чеховских пьес вне того контекста, в который их поместил драматург. Как и в «Чайке» и в других чеховских пьесах, состоятельность личного бытия индивида предполагает его достойный профессиональный статус, сформировавшееся, зрелое его «я», по возможности, существование в мире и в согласии с окружающими. И потому сетовать на житейскую прозу, на несовершенство окружающих людей или на свое собственное несовершенство значит проявить малодушие.

Драматическая вина чеховских персонажей в том и состоит, что они оплакивают свой жизненный ста-

тус, в котором реализовались данные им способности.

А порядок вещей действует неукоснительно. Стоило обитателям имения устранить от привычного для них образа жизни, как они устроили небольшой ночной дебош, а поведение Войницкого и вовсе приняло опасную форму. Больше того, с приездом горожан в сельскую местность все словно почувствовали неполноценность личного своего бытия при полном отсутствии перспектив, и всем захотелось начать жизнь сначала или заново осмыслить свое «я». Однако эта самая жизнь оказала упорное сопротивление желаниям персонажей пьесы, лишила их даже тех слабых надежд на счастье, которые свойственно человеку питать, породила чувство отчуждения и неприязни; стало понятно, что жизнь по разуму внеположна обитателям имения Войницких. Вот и наступила кара интеллигентных чеховских персонажей, «мыслящих, порядочных людей», за внеположный им образ жизни. Таков порядок вещей.

Рационалист доктор Астров, наименее других склонный к иллюзиям, трезво сознает, что удел человека – полезная деятельность, что главная ценность для него – сама жизнь, за которую человек платит старостью. Индивид ограничен в своих возможностях. Когда Астров пьет вино, он чувствует подъем сил – физических и душевных, так что ему представляется, что он способен на большие дела. Вечное «чуть-чуть», которого недостает индивиду! И он восполняет это «чуть-чуть» разными способами. В том числе самоощущением. Но перед красотой Астров останавливается в недоумении. Как Базаров. Базаров молод, он материалист

по убеждению. Ему недостает жизненного опыта. Придет, однако, время, и душа его проснется, и он почувствует духоподъемную силу красоты... когда собственное его тело станет развалиной. Астров озадачен: почему Елена Андреевна имеет такую власть над людьми, словно заколдовал обитателей имения? И сам он забросил свои дела и загостился в имении Войницких. Ведь Елена Андреевна – не мадонна, не волшебница, а обыкновенный, притом праздный человек. «Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своей красотой – и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистой» [11, с. 83].

Способность чаровать людей красотой, по-видимому, не входит в число ценимых Астровым добродетелей. Не видит он перспектив и в своих личных отношениях с замужней женщиной, хотя здесь он успешнее Войницкого. Адюльтер, однако, его не устраивает: «...если бы вы остались, то опустошение произошло бы громадное. И я бы погиб. Да и вам бы... несдобровать» [Там же, с. 110]. И Астров выносит гостям суровый приговор: «куда бы ни вступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение...» [Там же]. Так самолюбивый Астров, уязвленный властью над ним красоты, не находит лучшего исхода из этой ситуации, чем ее изгнание – без всякой с ее стороны вины. Впрочем, и сама красавица не придает никакого значения своей красоте, сознавая себя заурядным человеком. Красота не пришлась ко двору чеховским персонажам: некому ценить ее бескорыстно. А собственническое к ней отношение способно

породить вражду и отчаяние. А потому красоту изгоняют... чтобы тут же, по обыкновению, взывать к красоте: «...и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную...» [Там же, с. 115]. Красота дана людям для ее созерцания.

С неохотой уезжает Астров из имения (иначе зачем бы он разглядывал карту Африки?), не очень радостна его жизнь холостяка и одиночки. Не по этой ли причине недостает ему в жизни и такого отношения к людям, которое присуще няне Марине, – душевного, примиряющего людей, жизнь которых полна неудовлетворенных желаний? И это пример для бунтующей интеллигенции. Оба интеллигента, и Михаил Львович Астров, и Иван Петрович Войницкий, сыграли роли, внешнеположные им по их онтологическому статусу – роли бунтарей, которым кто-то мешает жить. Им не дано судьбой испытывать ту благодарность судьбе за пребывание в этом мире, какое испытывает Телегин: «Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство. Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии, – чего еще нам?» [Там же, с. 66–67]. Присутствие в пьесе «бессребреника» Телегина, отказавшегося от имущества в пользу неверной жены, показательное в отношении принципа расстановки персонажей в чеховских пьесах. Телегин обладает тем, что недоступно Астрову и Войницкому – жить в согласии с миром и с людьми. Причина – свойство *натуры* Телегина. Художественный мир Чехова референт мира действительного, *натурального*. *Натура* человека – основа его индивидуальности. Действительность,

беспреданно созидающая непохожие друг на друга натуры людей, изобретательней писателей, которые создают в своих произведениях только эстетически значимые типы и характеры. Уже в раннем творчестве Чехов создал множество оригинальных натур, которые не получили должной оценки.

Гости уехали, жизнь в имении Войничких вошла в колею. И что же это

было? Когда ровное течение личного бытия индивидов начинает их утомлять, достаточно простого обстоятельства, способного этот ритм жизни нарушить, чтобы произошел эмоциональный взрыв. Затем страсти улягутся, но люди, пережив душевную грозу, вернутся к своей привычной жизни. Не таков ли алгоритм бытия природы («Степь»)?

### Библиографический список

1. Афанасьев Э.С. Переводы с художественного. Ярославль, 2015.
2. Гиндин С.И. Константин Треплев, Владимир Финдесъеклев и Генрих Шульц (Об исторической почве и литературном окружении чеховского образа писателя-декадента) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 116–127.
3. Головачева А.Г. «Декадент» Треплев и бледная луна // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 186–194.
4. Мопассан Г. Сочинения: В 5 т. Т. 4 / Пер. с фр. М., 1993.
5. Паперный З.С. Спор с Ибсеном // Ибсен, Стриндберг, Чехов: сборник статей. М., 2007. С. 43–98.
6. Переписка А.П. Чехова: В 2 т. Т. 1. М., 1984.
7. Полякевич Л. Чеховский идеалист доктор Астров // Чеховиана. М., 2011. С. 185–194.
8. Ребель Г.М. Чехов как Базаров. Мировоззренческий и художественный аспекты тургеневской традиции // Вопросы литературы. 2018. № 3. С. 218–258.
9. Сендерович В.С. Последняя шутка Чехова // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 290–317.
10. Теория литературы: учебное пособие / под ред. Н.Д. Тамарченко: В 2 т. Т. 1. М., 2014.
11. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. М., 1986.
12. Эслин М. Чехов и современная драма // Чеховиана. М., 2005. С. 173–189.

### References

1. Afanasyev E.S. *Perevody s chudozestvennogo* [Translations from literary works]. Yaroslavl, 2015.
2. Gindin S.I. Konstantin Treplev, Vladimir Findesyeklev and Heinrich Schultz (On the historical background and literary environment of Chekhov's image of the decadent writer). *Chekhoviana. Chekhov i «serebryanyy vek»*. Moscow, 1996. Pp. 116–127. (In Rus.)
3. Golovachjova A.G. «Decadent» Treplev and the pale moon. *Chekhoviana. Chekhov i «serebryanyy vek»*. Moscow, 1996. Pp. 186–194. (In Rus.)
4. Maupassant G. *Sochineniya: V 5 t.* [Works in 5 vols.]. Vol. 4. Moscow, 1993. (Transl. from French).
5. Paperniy Z.S. Dispute with Ibsen. *Ibsen, Strindberg, Chekhov. Sbornik statej*. Moscow, 2007. Pp. 43–98. (In Rus.)
6. Perepiska A.P. Chekhova: V 2 t. [Correspondence of A.P. Chekhov: in 2 vols.]. Vol. 1. Moscow, 1984.
7. Polakevich L. Chekhov's idealist Doctor Astrov. *Chekhoviana*. Moscow, 2011. Pp. 185–194. (In Rus.)
8. Rebel G.M. Chekhov as Bazarov. Worldview and artistic aspects of the Turgenev tradition. *Voprosy literatury*. 2018. No. 3. Pp. 218–258. (In Rus.)
9. Senderovich V.S. Chekhov's last joke. *Voprosy literatury*. 2007. No. 1. Pp. 290–317. (In Rus.)

10. Teorija literatury [Literary theory]. Study guide. N.D. Tamarchenko (ed.). In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2004.
11. Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 30 t. [Complete collection of works and letters: in 30 vols.]. Works in 18 vols. Vol. 13. Moscow, 1986.
12. Esslin M. Chekhov and modern drama. *Chekhoviana*. Moscow, 2005. Pp. 173–189. (In Rus.)

Статья поступила в редакцию 31.08.2023, принята к публикации 30.09.2023

The article was received on 31.08.2023, accepted for publication 30.09.2023

Сведения об авторе / About the author

**Афанасьев Эдгард Сергеевич** – доктор филологический наук, профессор; независимый исследователь, г. Москва

**Edgard S. Afanasyev** – ShD in Philology, Full Professor; Independent Researcher, Moscow

E-mail: edg\_afanasyev@mail.ru

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-66-83

УДК 372.882

**А.В. Петров<sup>1</sup>, С.В. Харитонов<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Средняя общеобразовательная школа № 38 имени В.И. Машковцева,  
455045 г. Магнитогорск, Российская Федерация

<sup>2</sup> Магнитогорский государственный технический университет  
имени Г.И. Носова,  
455000 г. Магнитогорск, Российская Федерация

## **Анализ фрагмента эпического произведения на уроке литературы (на материале «эпилога» романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»)**

**Аннотация.** В статье предлагается методика анализа фрагмента эпического произведения на уроке литературы в школе. Материалом для анализа послужил «эпилог» (последний абзац) романа И.С. Тургенева «Отцы и дети». Констатируется, что теоретико-методологические подходы к анализу фрагмента как текстовой единицы представлены в ряде учебных пособий по анализу текста, а в немногих статьях на эту тему их авторы либо предлагают частные методики анализа конкретных фрагментов, либо преследуют единичные учебные задачи по развитию компетенций учащихся. На основе анализа научной литературы и собственной научно-педагогической практики авторы статьи предлагают четыре принципа анализа фрагмента эпического произведения: обоснованное выделение фрагмента из художественного целого на основе мировоззренческого и эстетического критериев; «пошаговая» структура подачи материала на уроке; необходимость системы заданий и вопросов разного типа; акцентирование внимания на сюжете, образной системе и авторской позиции. На этой основе и с опорой на философскую (логическую) категорию «целого и части» была выработана пятичленная структура – план учебного анализа фрагмента: текст фрагмента; краткие методические указания к нему; материал для сравнения и ассоциаций; система вопросов и заданий; образец целостного анализа фрагмента. При составлении системы вопросов и заданий учитывались такие школьные методические подходы, как «медленное чтение» и различные виды анализа (пообразный, проблемно-

тематический, мотивный, стилистический, сравнительный, интерпретационный). Образец анализа «эпилога» выполнен с опорой на диалектический принцип «целого и части», использованы различные научные методы (сравнительный, стилистический, лингвопоэтический, биографический, «герменевтический круг», «медленное чтение»). Обнаруживается, что в сознании Тургенева присутствовали романтические константы и концепты: обо-жествленные Любовь и Природа, соположенные со Смертью как феноменом.

**Ключевые слова:** методика анализа фрагмента художественного произведения, диалектика целого и части, «школьное литературоведение», «Отцы и дети», И.С. Тургенев, лирическая проза

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Петров А.В., Харитонова С.В. Анализ фрагмента эпического произведения на уроке литературы (на материале «эпилога» романа И.С. Тургенева «Отцы и дети») // Литература в школе. 2023. № 5. С. 66–83. DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-66-83

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-66-83

A.V. Petrov<sup>1</sup>, S.V. Kharitonova<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Secondary Educational School № 38 named after V.I. Mashkovtsev, Magnitogorsk, 455045, Russian Federation

<sup>2</sup> Nosov Magnitogorsk State Technical University, Magnitogorsk, 455000, Russian Federation

## Analyzing a fragment of an epic work in the literature lesson (based on the material of the “epilogue” of “Fathers and sons” by I.S. Turgenev)

**Abstract.** The article proposes a methodology for analyzing a fragment of an epic work in a literature lesson at school. The “epilogue” (the last paragraph) of I.S. Turgenev’s novel “Fathers and Sons” served as the material for the analysis. It is stated that theoretical and methodological approaches to the analysis of a fragment as a textual unit are presented in a number of textbooks on text analysis, and in a few articles on this topic, their authors either offer private methods for analyzing specific fragments, or pursue single educational tasks for the development of students’ competencies. Based on the analysis of scientific literature and their own scientific and pedagogical practice, the authors of the article propose four principles for analyzing a fragment of an epic work: reasonable abstraction of a fragment from an artistic whole based on ideological and aesthetic criteria; the incremental structure



of the presentation of material at the lesson; the need for a system of tasks and questions of various types; focusing on the plot, the figurative system and the author's position. On this basis and based on the philosophical (logical) category of «whole and part», a five-part structure was developed – a plan for the educational analysis of a fragment: the text of the fragment; brief guidelines for it; material for comparison and associations; a system of questions and tasks; an example of a holistic analysis of the fragment. When drawing up the system of questions and tasks, such school methodological approaches as “close reading” and different types of the analysis (imagery analysis, problem-thematic, motivic, stylistic, comparative, interpretation) were considered. The sample analysis of the “epilogue” is carried out basing on the dialectic principle of the “whole and part”, and various scientific methods were used (comparative, stylistic, linguo-poetic, biographical, “hermeneutic circle”, “close reading”). It is discovered that romantic constants and concepts were present in Turgenev's consciousness: deified Love and Nature, juxtaposed with Death as a phenomenon.

**Key words:** methods of analyzing a fragment of a work of art, dialectics of the whole and part, «school literary studies», «Fathers and Sons», I.S. Turgenev, lyrical prose

CITATION: Petrov A.V., Kharitonova S.V. Analyzing a fragment of an epic work in the literature lesson (based on the material of the “epilogue” of “Fathers and sons” by I.S. Turgenev). *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 66–83. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-66-83

С анализом фрагмента художественного произведения учитель и ученики имеют дело на уроке литературы постоянно. По сути, это рутинная, а зачастую основная исследовательская операция, к которой прибегают всякий раз, когда нужно истолковать или охарактеризовать какую-либо сторону художественной формы и содержания, их «рельефы», по выражению В.Г. Маранцмана [3, с. 145]. Под фрагментом здесь по умолчанию понимается любая относительно завершенная по смыслу часть произведения (монолог, сцена, глава и пр.).

На анализ фрагмента ориентируют ряд заданий ЕГЭ по литературе. Таковы, например, задания 5.1/5.2, требующие от ученика краткого ответа на материале приведенного фрагмента. Таково и задание 12.5 в формате сочинения из части 2, предполагаю-

щее, что одиннадцатиклассник умеет не только выделять ключевые сцены и эпизоды произведения, но и анализировать их в контексте художественного целого («режиссура»), а также детализировать сам эпизод («иллюстрирование») (ср. [Там же, с. 127]).

Таким образом, анализ фрагмента художественного произведения укоренен как в практике обучения на уроках литературы в школе, так и в КИМах. Актуальность его исследования обусловлена и тем, что работ, посвященных методике изучения фрагмента, мало (ср., например, отсутствие терминов «фрагмент» и «отрывок» и соответствующих статей в глоссарии [3] и словаре [14]).

Для начала следует отделить то огромное количество исследований, где текстовый фрагмент является для ученого не объектом изучения, а материалом, от тех немногих

исследований, где фрагмент рассматривается в его сущностной специфике и при этом как самостоятельный предмет научного анализа. Работы второй группы представлены в формате либо научной статьи, либо учебного пособия (его части). Общая их цель – выявление смыслов фрагмента методами «медленного чтения» и комментирования.

Задачи авторов статей локальны: формирование лингвистических и культурологических компетенций учащихся [2; 7; 10], рассмотрение сквозных мотивов, символов, стилистических приемов [4; 8], частные методики анализа конкретного фрагмента [7].

Задачи авторов пособий чаще имеют методологическую направленность, т.е. связаны с описанием сущностной специфики *фрагмента как текстовой единицы* и с выработкой универсальной схемы его анализа. В учебниках по методике обучения/преподавания литературы соответствующие разделы практически не встречаются, поскольку по сложившейся традиции и в соответствии со школьной программой методисты ориентированы на целостное изучение художественного произведения и полного его текста. К методике анализа фрагмента частично имеют отношение схемы, планы и памятки по работе с *эпизодом* эпического произведения [См.: 11, с. 151–152].

Интересующий нас материал находим только в некоторых учебниках по анализу художественного текста. Наиболее репрезентативными, на наш взгляд, являются: «Анализ художественного текста» В.И. Тюпы [16, с. 129–156]; «Фрагмент литературного произведения: анализ и интерпретация» – кол-

лективное пособие преподавателей НГПУ (г. Новосибирск) [18]; «Филологический анализ художественного текста» Н.А. Купиной и Н.А. Николиной [5]. Все они адресованы студентам-филологам и в «школьном литературоведении», или «школьном анализе» [См.: 3, с. 145, 221, 288–294; 20], использованы могут быть в разной степени.

В.И. Тюпа предлагает «органический» подход к эстетическому объекту, уподобляя фрагмент произведения живой «клеточке», сохраняющей «все свойства целого». Задачей своего семиозстетического анализа ученый ставит обнаружение «глобального архитектурного принципа художественного целого» на «относительно самостоятельном, обоснованно выделенном участке текста» [16, с. 129]. Методологически это означает, что аналитическим операциям с текстом предшествует некое аксиоматическое знание об этом тексте и что все эти операции направлены, по сути, на поиск этого «принципа» во фрагменте. Полагаем, что в школьном литературоведении подобный подход к анализу фрагмента нецелесообразен, ибо зачем анализировать, если ответ известен заранее и другие ответы не предполагаются?

Из четырех фрагментов, рассмотренных В.И. Тюпой (из произведений Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого и А.С. Пушкина), кратко прокомментируем, в целях экономии места, только разбор 3-й главы «Мертвых душ». Принципом отбора этой главы на роль «внутренне цельного и завершенного фрагмента» является ее сюжетно-композиционная роль: именно не запланированное Чичиковым посещение имения Коробочки и губит его «негоцию» [Там же, с. 131].

По мнению исследователя, тем «глобальным эстетическим принципом», который организует художественное целое гоголевской поэмы, оказывается ее сатирическая природа. Суть последней заключается в том, что «в каждом “кванте” сатирической художественной реальности низменная ее данность совмещена с озаряющей ее высокой заданностью» [Там же, с. 131]. Речь идет о том, что осмеяние всегда соседствует у Гоголя с его идеальными представлениями – о человеке, его предназначении, о жизни и т.д., даже если этот идеал прямо в тексте не проявлен. Следовательно, помимо эстетического, важным критерием для выделения фрагмента в качестве единицы анализа является и мировоззренческий.

Развивая идеи В.И. Тюты и опираясь на теорию «эстетического дискурса», специальное учебное пособие посвятили анализу и интерпретации фрагмента литературного произведения новосибирские ученые Г.А. Жиличева, А.Е. Москалева, Н.А. Муратова, С.А. Ромашенко. Свои методологические и методические позиции они определяют следующим образом: во фрагменте как «эстетически и рецептивно значимой единице» наглядно реализуют себя «принципы разделения и связности» художественной информации; важнейший критерий отбора фрагмента – наиболее полное проявление в нем «информации о принципах строения целого»; фрагмент необходимо рассматривать с учетом родо-жанровой специфики произведения, при этом эпические фрагменты должны позволять «выявить принципы организации сюжета»; анализ фрагмента развивает навык «медленного чтения» [18, с. 4–5].

Весьма продуктивной видится нам логика авторов пособия – то, как они выстраивают методику анализа фрагмента. В целом ее инвариант представляет собой ряд познавательных операций, приемов и шагов (последовательность их может варьироваться):

- 1) приводится текст самого фрагмента;
- 2) дается рубрика «Предварительные замечания» – монографический анализ фрагмента посредством избранной методологии (так, в качестве фрагмента эпического произведения Г.А. Жиличевой были взяты эпизоды из главы «Княжна Мери» романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, связанные с выступлением фокусника Апфельбаума; с помощью нарративного анализа исследовательница пришла к выводам о том, в частности, что фокусник Апфельбаум – один из двойников Печорина и что «символика фокусника», иллюзиониста-манипулятора значима как для понимания жизненных стратегий главного героя, так и писательских стратегий Лермонтова);
- 3) предлагается ряд вопросов, на которые должны ответить учащиеся и которые призваны связать фрагмент и весь текст;
- 4) даются задания для самостоятельной работы: отрывки из разных произведений и вопросы к ним.

Третье пособие – Н.А. Купиной и Н.А. Николиной – не содержит специального раздела, посвященного фрагменту. Однако фрагмент (= «извлечения (из)»), наряду с завершёнными текстами, является здесь основной единицей анализа, ориентированного на школу. Иными словами,

в данном пособии и по умолчанию и эксплицитно содержится методика анализа фрагмента. Посмотрим на «Филологический анализ художественного текста» под этим углом зрения.

1. Из раздела «Комментирование художественного текста» [5, с. 74–227] можно извлечь простую, но важную для школьного литературоведения логическую посылку – анализ фрагмента требует разного рода комментариев (исторического, биографического, лингвистического, стилистического, культурологического и др.), которые выражают себя в вопросах и заданиях.

2. Из раздела «Декодирование художественного текста» извлечем еще один методический урок: анализ фрагмента эпического произведения должен представлять из себя *систему* вопросов и заданий. Последние ориентированы на смыслы и словесно-образные их воплощения, содержащиеся в данном отрывке, а также отсылают к целому художественному произведению и творчеству автора (см. задания к извлечениям из произведений Ф.М. Достоевского, А.П. Платонова, А.И. Солженицына [5, с. 241, 246, 247]).

Дополним: в силу многоуровневости структуры художественного текста и множественности его смыслов задания и вопросы к фрагменту могут составлять *несколько систем*.

3. Выводом из раздела «Целостный анализ художественного текста» будет тот, что, разбирая фрагмент эпического произведения, целесообразно делать акцент на сюжете, образной системе и авторской позиции [Ср.: 5, с. 262, 264, 269, 320].

Подытоживая и обобщая вышесказанное, определим основные прин-

ципы и пути анализа фрагмента (эпического) произведения:

- 1) обоснованное выделение фрагмента из художественного целого; ключевыми критериями здесь являются мировоззренческий и эстетический;
- 2) особая, «пошаговая» структура подачи материала на уроке;
- 3) система (иногда: системы) вопросов и заданий – комментирующих, описательных, проблемных, аналитических, обобщающих; многочисленные их формулировки типизированы и хорошо известны: «найдите», «подумайте», «объясните», «сравните», «проанализируйте», «что означает», «как выражено», «с какой целью» и т.д.;
- 4) акцентирование внимания на сюжете, образной системе и авторской позиции.

В основе общего подхода к изучению фрагмента лежит известная исследовательская схема: наблюдение – анализ – интерпретация – вывод [См., например: 20].

Данные постулаты и принципы, найденные во многом эмпирически, имеют общее философское основание. Таковым является логическая категория, без учета которой корректный анализ фрагмента невозможен, а именно парная диалектическая категория «целого и части». Она предполагает, что «свойства целого зависят от свойства частей» и что «часть имеет смысл только в рамках целого, свойства частей зависят от включенности в целое; вне целого части предмета демонстрируют принципиально иные, зачастую противоположные свойства» [17, с. 298].

Для нашей темы это означает, что восприятие и анализ фрагмента,

система вопросов и заданий к нему ориентируют учащихся на диалектическое рассмотрение фрагмента в контексте всего художественного произведения.

Отчасти, а скорее внешне, методика анализа фрагмента напоминает так называемый «герменевтический круг» [См.: 17, с. 153–154; 19], однако отличается от него тем, что, во-первых, изучается лишь один фрагмент произведения, а не все его части, и целью анализа фрагмента не является все же познание и истолкование всего произведения, как в случае с целостным его изучением; во-вторых, в зависимости от конкретных задач урока акцент можно сделать как на «части» (фрагмент и его «медленное чтение»), так и на «целом» (произведение и его общие смыслы).

Познавательная ситуация этого аспекта мышления приводит, далее, «к классической дилемме: “Целое равно сумме частей” и “Целое больше суммы своих частей”» [17, с. 297]. Применительно к анализу произведения искусства, каковым является литературное произведение, очевидно верным оказывается второе утверждение.

Диалектика части и целого нацеливает, наконец, на избегание двух крайностей: 1) «стремления объяснить свойства целого через свойства частей» и 2) «стремления представить свойства целого в отрыве от свойств частей» [17, с. 297–298]. В нашем случае это значит, что:

- 1) выводы, полученные в ходе анализа фрагмента, нельзя экстраполировать в полном объеме на все произведение;
- 2) аксиоматическое, устоявшееся знание о произведении нельзя целиком переносить на фрагмент.

### Схема анализа фрагмента на уроке литературы

Итак, учитывая накопленное в науке знание и наш собственный исследовательский и преподавательский опыт [9], предложим следующий план – структуру учебного (школьного) анализа фрагмента художественного (эпического) произведения:

- 1) текст фрагмента;
- 2) краткие методические указания к нему;
- 3) факультативно – материал для сравнения и ассоциаций: короткие отрывки из того же текста либо подходящие цитаты из литературно-критических, философских, исторических и прочих работ или стихотворений на те же темы;
- 4) рекомендуемая программа анализа фрагмента как части художественного целого, т.е. система вопросов и заданий;
- 5) образец целостного анализа приводимого фрагмента.

### Анализ фрагмента (отрывка) из романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» (гл. XXVIII)

В качестве произведения, из которого мы взяли фрагмент для анализа, был выбран роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». Неоднократно исследованный, образцово прокомментированный для школьников и учителей, разобранный методистами поурочно [1; 6; 12; 13], являющийся, наконец, классическим «школьным» текстом, тургеневский роман не теряет своей актуальности. Как правило, комментаторы подробно рассматривают идейно насыщенные сцены, связанные с Базаровым: его споры с Кирсановыми и отношения с Одинцовой. Отобранный нами фрагмент также посвящен главному герою «Отцов

и детей», однако мы решили акцентировать внимание не на «временном», а на «вечном» в идейном содержании и проблематике этого шедевра русской литературы.

### 1. Текст фрагмента

«Есть небольшое сельское кладбище в одном из отдаленных уголков России. Как почти все наши кладбища, оно являет вид печальный: окружающие его канавы давно заросли; серые деревянные кресты поникли и гниют под своими когда-то крашеными крышами; каменные плиты все сдвинуты, словно кто их подталкивает снизу; два-три ошипанных деревца едва дают скудную тень; овцы безвозбранно бродят по могилам... Но между ними есть одна, до которой не касается человек, которую не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре. Железная ограда ее окружает; две молодые елки посажены по обоим ее концам: Евгений Базаров похоронен в этой могиле. К ней, из недалекой деревушки, часто приходят два уже дряхлые старичка – муж с женою. Поддерживая друг друга, идут они отяжелевшею походкой; приблизятся к ограде, припадут и станут на колени, и долго и горько плачут, и долго и внимательно смотрят на немой камень, под которым лежит их сын; поменяются коротким словом, пыль смахнут с камня да ветку елки поправят, и снова молятся, и не могут покинуть это место, откуда им как будто ближе до их сына, до воспоминаний о нем... Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней,

безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...” [15, с. 401–402].

### 2. Методические указания

*Персонажи:* Василий Иванович и Арина Власьевна Базаровы; автор-повествователь.

*Сюжетная ситуация:* заключительная сцена романа (последний абзац). В самой XXVIII главе (выполняющей функцию эпилога), непосредственно перед данным отрывком, автор досказывает судьбы своих героев.

*Исследовательская установка:* на материале данного отрывка целесообразно рассмотреть следующие вопросы: проблематика романа «Отцы и дети»; образ Евгения Базарова; романтическое в стиле Тургенева-прозаика.

### 3. Материал для ассоциаций

1. Из гл. XXI: (Базаров – Аркадию): «А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразия! Что за пустяки!» [Там же, с. 323].
2. Из гл. XXVII: (последняя встреча Базарова и Одинцовой): «Эх, Анна Сергеевна, станемте говорить правду. Со мной кончено. Попал



под колесо. И выходит, что нечего было думать о будущем. Старая штука смерть, а каждому внове. До сих пор не трушу... а там придет беспамятство, и *фюить!* (Он слабо махнул рукой.) Ну, что ж мне вам сказать... я любил вас! Это и прежде не имело никакого смысла, а теперь подавно. Любовь – форма, а моя собственная форма уже разлагается. <...>

<...> Прощайте... Послушайте... ведь я вас не поцеловал тогда... Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...» [15, с. 395–396].

#### 4. Рекомендуемая программа анализа

##### 1. **Проблематика и идейное содержание**

- а) Как бы вы определили, какие грани окружающего мира и общества (природа, общество, человеческие отношения, сверхъестественное и пр.) явились здесь объектом созерцания и размышлений автора? Как они связаны с тематикой и проблематикой всего романа?
- б) Какой из конфликтов романа акцентируется Тургеневым в финале и какие способы его разрешения намечает писатель?
- в) Какой идейный ракурс придает роману, повествующему о столкновении разночинца-демократа с дворянами, завершающий его абзац – едва ли не «стихотворение в прозе»?
- г) Что позволило А.И. Герцену увидеть в финале романа «реквием» и идею «бессмертия души»?

##### 2. **Стиль. Образ автора**

- а) Для Тургенева-романиста не характерно вмешательство в ход повествования, мысли и эмо-

ции «от автора». Почему же писатель выходит за рамки собственных художественных установок?

- б) Какие мысли и чувства выражает автор в финале романа?
- в) Какова основная интонация отрывка? Насколько она характерна для всего романа?
- г) Можно ли говорить о ритме тургеневской прозы? (Вспомните, что такое «ритм».) В каких местах отрывка ритм ощущается особенно явно? Что этим хочет подчеркнуть автор? Какими языковыми средствами создается ритм и с какой художественной целью? См., в частности, предложения «*Но между ними есть одна...*» и «*Железная ограда ее окружает...*».

##### 3. **Образ природы**

- а) Можно ли утверждать, что одним из персонажей отрывка является Природа? Мотивируйте ответ. Присутствует ли Природа как образ или персонаж на протяжении сюжета всего романа?
- б) Какими изобразительно-выразительными средствами создается образ-пейзаж?
- в) На каких мотивах построена картина сельского кладбища?
- г) Можно ли назвать рисуемый в отрывке пейзаж красивым? Если да, то в чем его красота, обаяние? Если нет, мотивируйте ответ.
- д) Можно ли назвать этот образ-пейзаж символическим? Ответ мотивируйте.

##### 4. **Образ Евгения Базарова. Тема смерти**

- а) Вспомните, каковы взгляды Базарова на природу, любовь,

искусство, т.е. на прекрасное, «романтическое» в мире. Как соответствующие темы проявляются в отрывке?

- б) Почему Тургенев завершает жизненный путь своего героя смертью? Что позволило Д.И. Писареву назвать сцену смерти Базарова «апофеозом» героя? Согласны ли вы с критиком?
- в) Раскройте смысл тех определений и метонимии, которые автор использует по отношению к своему герою: *страстное, грешное, бунтующее сердце*. Какие черты в характере и судьбе Базарова акцентированы автором в этой фразе? Можно ли назвать эти слова «эпитафией» Евгению Базарову? Как в таком случае можно определить итоговое отношение автора к своему герою?
- г) В чем может заключаться смысл соположения образов Базарова (образ сердца, скрытого в могиле) и Природы (образ цветов, растущих на могиле)?
- д) Докажите, что могила Базарова оказывается «выделена» из картины всеобщего запустения. В чем может заключаться здесь замысел Тургенева?
- е) Что может подразумевать Тургенев под *вечным примирением и жизнью бесконечной*?
- ж) Чем завершаются судьбы основных героев романа – Кирсановых, Одинцовой? Соотнесите эти факты с финалом жизни Базарова и с авторским замыслом.

##### 5. Образ стариков Базаровых

- а) вспомните, каково отношение Базарова к родителям и родителей к нему. Какое завершение находит тема родительской

любви (а также семейных отношений) в романе и в данном отрывке?

- б) Из чего складывается характеристика Василия Ивановича и Арины Власьевны Базаровых (портрет, действия, детали и др.)?
- в) Как «расшифровывается» в отрывке название романа Тургенева?

Возможно, в конце отрывка (т.е. всего романа) возникает реминисценция (скрытая цитата) последней строфы стихотворения А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829):

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.

В чем может заключаться «ответ» Тургенева Пушкину?

##### 5. Пример анализа отрывка

Есть, наверное, странная жизненная закономерность в том, что рассказ о человеке со «страстным, грешным, бунтующим сердцем» завершается смертью этого персонажа. Самоуверенный рационалист Базаров, знающий ответы, казалось бы, на все жизненные вопросы; трезво оценивающий социально-историческую значимость и возможности современных ему сословий; уверенный в будущей своей великой роли в судьбах страны; пренебрежительно-свысока смотрящий на «отсталых» дворян и снисходящий до разъяснений в разговорах с «аристократами» Кирсановыми; весьма цинично относящийся к женщинам и отрицающий существование «романтического» в жизни, – вдруг получает от Судьбы удар за ударом,

и от последнего – случайного медицинского заражения – оправиться не может. Материалист до мозга костей, Евгений Базаров сам ставит себе диагноз, холодно следит за «разложением» собственного тела, находит силы иронизировать над своим положением, но перед смертью произносит фразу, немислимую до того в его устах, однако вполне уместную для... «романтиков» Кирсановых (имеем в виду просьбу к Одинцовой: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...»).

Почему же Тургенев «убивает» своего героя? Известное объяснение Д.И. Писарева, состоящее в том, что смерть Базарова сюжетно не мотивирована и что, воссоздав в романе еще только складывающийся тип, писатель не имел возможности показать его деятельности, косвенно ставит под сомнение художественный талант автора «Отцов и детей». Однако своим великолепным разбором сцены смерти Базарова критик опровергает самого себя и доказывает безошибочность художественного чутья Тургенева. Испытание смертью – последнее из «испытаний» Евгения Базарова в сюжете книги, кульминация («апофеоз», если использовать слово Писарева) его характера, и выдерживает он этот «экзамен» с честью – оставшись бунтарем и отрицателем до конца, хотя и уходит со страниц романа, так и не разгадав загадок, заданных ему жизнью.

Далек от гармонии и жизненный финал главного антагониста Базарова – Павла Петровича Кирсанова. Рядом деталей писатель подчеркивает, что его герой, в сущности, «мертв» и лишь доживает жизнь в Дрездене. Сведя судьбы столь несхожих между собой людей в одной точке, Турге-

нев выявил то единое для двух «противников» устремление, которое во многом и обусловило трагический для обоих итог, – желание отгородиться от живой жизни и ее противоречий: *правилами* – неизменными, благородными, но оказавшимися смешными «принципами» Павла Петровича; принципиальным *отрицанием* каких бы то ни было *правил* – однозначными в своей примитивности «ощущениями» Базарова.

Почему же оба героя оказались «лишними» в жизни? чего в ней они не поняли или не увидели? Парадокс, но камнем преткновения, «сфинксом» стала для них *любовь* – и для блестящего аристократа, жившего страстями и вложившего себя без остатка в чувство к женщине; и для нигилиста, все в жизни оценивающего судом разума и отождествляющего любовь с животным инстинктом.

В финальной сцене романа происходит последняя «встреча» этих двух вечных начал человеческого бытия – жизнь утверждающего и жизнь отрицающего: *Любви и Смерти*. Казалось бы, ничего необыкновенного здесь не описано: неухоженное сельское кладбище, старики-родители, пришедшие на могилу сына. Все банально... и вместе трагично. Но уже со слов «Но между ними есть одна <могила>, до которой *не касается человек*, которую *не топчет животное*: *одни птицы садятся* на нее и поют на заре» чуткий читатель (каким оказался, например, А.И. Герцен, увидевший в финале нечто мистическое) испытывает странное ощущение. Герой, при жизни стоявший по масштабу своей личности выше всех остальных персонажей, и по смерти оказывается «избран», избежав общего всем мертвым удела – забвения.

Могила Базарова словно охраняется, и охраняется силой таинственной, которая незримо входит в число действующих лиц отрывка в разных обликах: птиц, встречающих пением каждый новый день; двух молодых елок; цветов, глядящих на нас... Великое таинство неприметно совершается на глазах читателя: сама Природа принимает в свое лоно грешника и бунтаря – того, кто считал Ее не «храмом», а «мастерской», кто все тайны Ее хотел разрешить при помощи скальпеля и микроскопа, кто противостоял вечным Ее основам – закону Смерти и закону Любви.

Так о чем же говорит Тургенев в конце своей книги, показав печальный жизненный итог самых достойных представителей и «отцов», и «детей»? О неосуществимости гармоничных отношений между поколениями? О трагических случайностях, определяющих судьбы людей и разрушающих все их планы? О жизни и смерти – тех вечных загадках, разгадать которые человек бессилён? О любви – таинстве, которым только и держится наша жизнь? О бунтующем человеческом сердце, которым эта жизнь движется?

Однозначно определить смысл «эпилога» сложно. Можно утверждать лишь, что столь значимая для первой половины романа злободневная социальная проблематика постепенно начинает уступать место проблемам «вечным», чтобы разрешиться наконец в чистом лиризме авторских вопросов, восклицаний и размышлений, ничего в сюжете романа не проясняющих, но выводящих читателя в сферу упований и чаяний Автора.

Завершается роман (как минимум судьбы главных его героев) трагично. Базаров выхода из противоречий

не находит, как и его антагонист – Павел Петрович Кирсанов. Жизнь родителей Базарова лишается смысла. Да, А.И. Герцен имел основания увидеть в финале «Отцов и детей» рекевием... Но посмотрите, как описаны автором Арина Власьевна и Василий Иванович: «поддерживая друг друга, идут они...». В их характеристике Тургенев пользуется исключительно местоимением «они»: им не нужно много слов, чтобы понимать друг друга; у них одна душа, одно чувство, которым только и живут старики Базаровы, – любовь к сыну.

Вот она – Любовь, которую сам автор называет «святой» и торжества которой (над Смертью?) так страстно желает! По-видимому, перед нами – воплощенная *идеальная любовь*, какой ее представлял себе Тургенев: неоцененная и обреченная на непонимание при жизни; беззаветная до слепоты, до обожествления дорогого сердцу «предмета» и не требующая ничего взамен; не утрачивающая своей силы и после смерти любимого, точнее, только и раскрывающая свою суть *после смерти*. В контексте романа любовь оказывается тем вечным началом, уйти от которого не может ни один человек; которое *объединяет* всех героев, независимо от их возраста и сословной принадлежности; которое *связывает* «отцов» и «детей» и после смерти. Тургенев хочет верить в это. И потому в финале книги мы начинаем слышать не только рекевием, но и гимн. Гимн простым, т.е. «вечным», человеческим чувствам и отношениям, которые и торжествуют в «эпилоге».

Как художник, верный правде жизни, Тургенев показывает и счастливые судьбы – отца и сына Кирсановых. «Разделенные» в начале

романа, они неуклонно сближаются к его концу. Очень мягко, отдельными неприметными деталями Тургенев выявляет, как все более крепнет связь между поколениями, связь, которая держится – любовью: свадьбы Николая Петровича и Аркадия состоялись в один день; сын Кати и Аркадия назван по имени деда – Колей; Фенечка обожает свою невестку и т.д. Но светлое и темное в жизни идут рука об руку (основная идейно-эмоциональная доминанта фрагмента): Павел Петрович уезжает в этот же, счастливый для других, день – навсегда. Тост в честь Базарова, возникший по странной, казалось бы, но вполне естественной ассоциации у Кати, еще раз уравнивает судьбы двух антагонистов и вновь объединяет *Трагическое* (расставание, смерть, разрыв связей, одиночество) и *Прекрасное* (любовь, рождение, память, благодарность) в мире.

Таков не зависящий от человека закон жизни. Его можно постичь, но как смириться с ним (ср. реакцию Василия Ивановича на смерть сына – «ропот», заканчивающийся покорностью Судьбе)? Как преодолеть трагическое противоречие человеческого существования – его конечность? Мысль о собственном бессилии и ничтожности особенно гнетет Базарова тогда, когда он, лежа на «земле» и глядя в «небо» (глава XXI), т.е. *лицом к лицу с Природой*, думает о «вечности» (ср.: оба мотива возникают в «эпиллоге»). *Рационально* разрешить данное противоречие Базаров не может, это и невозможно, ибо все равно придешь к безотрадной формуле героя-скептика: «Что за безобразие! Что за пустяки!». *Художественно*, т.е. в рамках сюжета о жизни, любви и смерти, это сделать тоже нельзя – и Тургенев

не вводит собственный, авторский голос, переводит развитие сюжета в лирический план (со слов: «Неужели их молитвы...»).

Последние три предложения отрывка – чистая поэзия – выводят на поверхность ту стихию лиризма, которой пронизана вся книга. Писатель создает целое стихотворение в прозе – со своим ритмическим рисунком, сменой эмоций и интонаций, повторами и антитезами, многозначным поэтическим словом.

В открывающей отрывок пейзажной зарисовке, до натурализма обыденной, заданы первичные мотивы – умирания, запустения, забвения и элегическая эмоция – светлая печаль. Авторская речь нарочито бесстрастна. Но есть в общем потоке монотонно звучащих однородных предложений-описаний неприметная деталь, странный диссонанс – сравнение, вводящее в картину заброшенного сельского кладбища (будто сошедшую с картин русских художников-передвижников) нечто мистическое: каменные плиты могил сдвинуты, «словно кто их подталкивает снизу». Многоточие (т.е. интонационная пауза, эмоцией пока не заполненная) и противительный союз «но» следующего предложения предваряют появление новых интонаций и мотивов.

С этого момента текст начинает строиться по законам лирического рода литературы – в него входят авторский голос, ритм и эмфаза (повышенная эмоциональность). Ритм возникает уже в словах «*Но между ними есть одна*», содержащих четыре ямбические стопы. (В отрывке «скрывается» традиционный для русской поэзии стихотворный размер – 4-стопный ямб. Ср. «всплывающие» ямбические строки во втором предложении:



«оно являет вид печальный», «кресты поникли и гниют», «когда-то крашеными крышами».) Однако ритм, присутствующий в этой, центральной части отрывка, создается не столько чередованием стоп, сколько возможностями синтаксиса.

Особенно интересно предложение *«Но между ними есть одна, до которой не касается человек, которую не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре»*. Первая его половина (до двоеточия) отличается инверсивным построением, во второй находим прямой порядок слов, в итоге они связываются отношениями «обратного» параллелизма (стилистика фигура «хиазм»). Кроме того, внутри предложения находим две конструкции, связанные отрицательным параллелизмом (*«который не...»*).

Структура следующего предложения очень строга: бессоюзие дополняется жестко выдержанным синтаксическим параллелизмом: *«Железная ограда ее окружает; две молодые елки посажены по обоим ее концам: Евгений Базаров похоронен в этой могиле»*. Данная конструкция делает равно значимыми по смыслу каждую из трех ее частей. Первая развивает мотив предыдущего предложения – мотив замкнутости, обособленности. Вторая вводит антитезу «жизни vs смерти»: хвойное дерево – традиционный символ смерти, но «елки» определены словом «молодые». Эта «молодая пара» явно соотносится с образом «двух дряхлых старичков». Третья часть называет имя того, кто *огражден* от враждебного и слишком прозаического мира (с заросшими канавами и гниющими крестами); того, на чью могилу садятся *одни птицы*, приветствующие *зарю*, т.е. каждый новый день, Солнце, Жизнь.

Таким образом, перед читателем возникает некое сакральное место, как бы исключенное из законов тления (далее о Базарове будет сказано, что он *лежит* под камнем), отмеченное и освященное самой Природой и сильнейшим человеческим чувством. Чувством, по мнению автора, преображающим (преображено и одухотворено же – силой родительской любви! – место, кругом которого всё «умирает») и, как это явствует из последней, собственно «лирической» части отрывка, животворящим.

Обратим внимание на одну деталь. По-видимому, над могилой Базарова нет креста – многозначного христианского символа, о котором автор не забывает, описывая другие могилы: там кресты «поникли и гниют». Крест заменяют камень, деревья и птицы. Мало интересовавшийся вопросами веры, религии (известный факт духовной жизни Тургенева), писатель и здесь пытается найти разрешение мучающих его вопросов вне собственно религиозной сферы.

Что же остается после смерти, после ухода из жизни неповторимой личности со «страстным» сердцем? Заключительным эпизодом романа автор отвечает: не только вечная и прекрасная Природа, но – вечная и прекрасная Любовь. Возможно, в этом заключается одна из тургеневских «поправок» к пушкинскому стихотворению «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Любовь и Природа схожи у Тургенева не только тем, что обе несут в себе жизнеутверждающее начало, но и тем, что обе в равной степени реальны для автора.

Первой из этих «реальностей» посвящено самое длинное в отрывке предложение: *«Поддерживая дру*



друга...». Тургенев насыщает его глаголами, причем обращается не к градации, предполагающей расположение выразительных средств в гармонической последовательности, а к амплификации – нагнетанию их. Эмоциональности описания способствуют многочисленные лексические повторы и синтаксический параллелизм, объединяющие разнородные действия в единое чувство Арины Власевны и Василия Ивановича – любовь-память. Даже обыкновенное, машинальное действие – «пыль смахнут да ветку елки поправят» – одухотворяется этим чувством.

Сюжет романа исчерпан, но автор ставит многозначный, поскольку не разрешен главный для него вопрос: «Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всеильна?» Вопрос этот – о смысле человеческой жизни: неужели все страсти и чувства людей проходят бесследно? неужели любовь – основа жизни и самое святое чувство (вот что занимает место Божества в сознании Тургенева!) – не властна над смертью? Это своего рода кульминация отрывка, в которой скрытый дотоле лиризм прорывается в чистой авторской эмоции – слитых воедино недоумении, скорби, надежде, страхе и обиде.

На этот вопрос и на сильнейшее человеческое чувство – «преданную любовь» – откликается Природа. Цветы о чем-то говорят нам, но смысл их «слов» романтически размыт. Чтобы подчеркнуть значимость «ответа», Тургенев обращается к редкой даже для лирики стилистической фигуре – апофазии (опровержению ранее высказанного суждения): «О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле,

цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» [15, с. 402]. К смыслу этой весьма сложной синтаксической конструкции можно приблизиться, например, с помощью тех формальных логических и грамматических связей, которые устанавливаются между ее частями.

Во-первых, восклицание «О нет!» предполагает, что в следующем за ним предложении утверждается мысль, что любовь – всеильна. Во-вторых, уступительная конструкция («какое бы (сердце) ни... (скрылось в могиле)» = «любое») в сочетании с метонимией («сердце») выводят смысл фразы на новый уровень общения. Антитезу «страстного, грешного, бунтующего сердца» vs «могила» с растущими на ней «цветами» можно понимать как метафорическое обозначение человеческой природы и сущности ее конфликта с Миром/Природой. Каждому определению «сердца» (Человека) соответствует антоним, характеризующий «цветы» (Природу): страстное vs безмятежно; грешное vs невинные; бунтующее vs спокойствие, равнодушная. В итоге выделенные родовые атрибуты Человека (и, конечно, героя романа) оказываются чужеродны Природе, и в этом – трагедия личностного существования. Да, Природе неизвестны человеческие страсти, она – вечная, прекрасная и... равнодушная, но именно в этом – залог успокоения страдающих сердец: Природа равно дарует покой и мертвым и живым. Для «мертвых» происходит окончательное разрешение всех конфликтов

и прощаются все грехи («вечное примирение!»); «живым» Жизнь еще раз являет себя в многообразии своих прекрасных ликов: в поющих птицах, в заре, в растущих цветах, в самом человеческом чувстве («жизнь бесконечная!»).

В этом, возможно, и заключается утверждаемое автором «всесилие» Любви, не только противостоящей

«равнодушию» Природы, но и одухотворяющей Ее самое. Противоречие снято – в сознании автора, но в самой жизни – оно остается. С двойственным чувством закрывает книгу читатель, нота просветленной грусти (отзвук пушкинской элегии 1829 г.) заполняет создавшуюся «паузу», и символичным кажется последний знак на странице – многоточие...

### Библиографический список

1. Браже Т.Г. Целостное изучение эпического произведения: пособие для учителя. М., 1964.
2. Буданова Н.В. Выборочный лингвостилистический анализ прозаического фрагмента (IX класс) // Русский язык в школе. 2008. № 6. С. 31–35.
3. Глоссарий методических терминов и понятий (русский язык, литература): Опыт построения терминосистемы / под общ. ред. Е.Р. Ядровской, А.И. Дунева. СПб., 2015.
4. Дарвина Д.В., Петров А.В. Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина» в интермедийном пространстве кинематографа (анализ эпизода: ч. 1, гл. XXIX) // Мировая литература глазами современной молодежи: сборник материалов IV международной молодежной научно-практической конференции. Магнитогорск, 2018. С. 276–283.
5. Купина Н.А., Николкина Н.А. Филологический анализ художественного текста: практикум. М., 2011.
6. Лебедев Ю.В. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»: пособие для учителя. М., 1982.
7. Левина И.В., Новикова Е.В. Фрагмент романа Льва Толстого «Война и мир» в иностранной аудитории (попытка комплексного анализа) // Язык, культура, образование эпохи, классика мировой литературы: материалы IV Межвузовской научно-практической конференции: к 190-летию со дня рождения Л.Н. Толстого. СПб., 2018. С. 142–146.
8. Мельников (Давыдов) П.И. Опыт филологического (лингвостилистического) анализа фрагмента из романа Л.Н. Толстого «Воскресение» // Педагогическое регионоведение. 2018. № 4 (16). С. 44–47.
9. Петров А.В. Филологический комментарий художественного текста. Русская литература XIX века: учебное пособие. Магнитогорск, 2003.
10. Поваляева Л.Н. Языковедческий анализ фрагмента из рассказа И.А. Бунина «Антоновские яблоки» на уроке русского языка // Творческое наследие И.А. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований: сборник научных трудов. Елец, 2015. С. 239–244.
11. Пранцова Г.В., Романичева Е.С. Методика обучения литературе: практикум. М., 2012.
12. Пустовойт П.Г. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»: комментарий: книга для учителя. М., 2002.
13. Сергейчева А.Ф. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в школе. Тула, 1973.
14. Ситченко А.Л., Гладышев В.В. Методика преподавания литературы: терминологический словарь-справочник. М., 2014.
15. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Т. 8. М.; Л., 1964.
16. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учебное пособие. М., 2009.
17. Философия: учебник / под ред. В.П. Горюнова. М., 2005.
18. Фрагмент литературного произведения: анализ и интерпретация: учебное пособие / Г.А. Жиличева, Е.А. Москалева, Н.А. Муратова, С.А. Ромашенко; под ред. Г.А. Жиличевой. Новосибирск, 2016.

19. Шутан М.И. О целостном изучении литературного произведения в школе // Непрерывное образование. 2021. № 2 (36). С. 28–33.
20. Шутан М.И. Школьная и литературоведческая интерпретация художественного произведения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2006. № 1. С. 136–139.

## References

1. Brazhe T.G. Celostnoe izuchenie epicheskogo proizvedeniya [Holistic study of an epic work]. Moscow, 1964.
2. Budanova N.V. Selective linguistic-stylistic analysis of a prose fragment (Class IX). *Russkij yazyk v shkole*. 2008. No. 6. Pp. 31–33. (In Rus.)
3. Glossarij metodicheskikh terminov i ponyatij (russkij yazyk, literatura): Opyt postroeniya terminosistemy [Glossary of methodological terms and concepts (Russian language, literature): The experience of building a term system]. E.R. Yadrovskaya, A.I. Dunev (eds.). St. Petersburg, 2015.
4. Darvina D.V., Petrov A.V. Leo Tolstoy's novel "Anna Karenina" in the intermediate space of cinema (episode analysis: Part 1, Chapter XXIX). *Mirovaya literatura glazami sovremennoj molodezhi: sbornik materialov IV mezhdunarodnoj molodezhnoj nauchno-prakticheskoy konferenzii*. Magnitogorsk, 2018. Pp. 276–283. (In Rus.)
5. Kupina N.A., Nikolina N.A. Filologicheskij analiz hudozhestvennogo teksta [Philological analysis of a literary text]. Practical course. Moscow, 2011.
6. Lebedev Yu.V. Roman I.S. Turgeneva «Otsy i deti» [I.S. Turgenev's novel "Fathers and Sons"]. Moscow, 1982.
7. Levina I.V., Novikova E.V. A fragment of Leo Tolstoy's novel "War and Peace" in a foreign auditory (an attempt at a comprehensive analysis). *Yazyk, kultura, obrazovanie epochi, klassika mirovoj illiteratury: materialy IV Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferenzii: k 190-letiyu so dnya rozhdeniya L.N. Tolstogo*. St. Petersburg, 2018. Pp. 142–146. (In Rus.)
8. Melnikov (Davydov) P.I. The experience of philological (linguo-stylistic) analysis of a fragment from L.N. Tolstoy's novel "Resurrection". *Pedagogicheskoe regionovedenie*. 2018. No. 4 (16). Pp. 44–47. (In Rus.)
9. Petrov A.V. Filologicheskij kommentarij hudozhestvennogo teksta: Russkaya literatura XIX veka [Philological commentary of a literary text: Russian Literature of the XIX century]. Textbook. Magnitogorsk, 2003.
10. Povalyaeva L.N. Linguistic analysis of a fragment from the story of I.A. Bunin "Antonov apples" in the Russian language lesson. *Tvorcheskoe nasledie I.A. Bunina v kontekste sovremennykh gumanitarnykh issledovanij: sbornik nauchnykh trudov*. Elets, 2015. Pp. 239–244. (In Rus.)
11. Prantsova G.V., Romanicheva E.S. Metodika obucheniya literature [Methods of teaching literature]. Practical course. Moscow, 2012.
12. Pustovoit P.G. Roman I.S. Turgeneva «Otsy i deti»: kommentarij [I.S. Turgenev's novel "Fathers and Sons": commentary]. Moscow, 2002.
13. Sergejcheva A.F. Roman I.S. Turgeneva «Otsy i deti» v shkole [I.S. Turgenev's novel "Fathers and Sons" at school]. Tula, 1973.
14. Sitchenko A.L., Gladyshev V.V. Metodika prepodavaniya literature [Methods of teaching literature]. Terminological dictionary-reference. Moscow, 2014.
15. Turgenev I.S. Polnoye sobraniye sochinenij i pisem: v 28 t. [Complete of collected works and letters in 28 vols.]. Vol. 8. Moscow; Leningrad, 1964.
16. Tyupa V.I. Analiz hudozhestvennogo teksta [Analysis of a literary text]. Moscow, 2009.
17. Filosofiya [Philosophy]. Textbook. V.P. Goryunov (ed.). Moscow, 2005.
18. Zhilicheva G.A., Moskaleva A.E., Muratova N.A., Romashchenko S.A. Fragment literaturnogo proizvedeniya: analiz i interpretaciya [A fragment of a literary work: Analysis and interpretation]. G.A. Zhilicheva (ed.). Novosibirsk, 2016. (In Rus.)
19. Shutan M.I. About the holistic study of a literary work at school. *Nepreryvnoe obrazovanie*. 2021. No. 2 (36). Pp. 28–33. (In Rus.)
20. Shutan M.I. Schooling and literary interpretation of a work of art. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod. Seriya: Filologiya*. 2006. No. 1. Pp. 136–139. (In Rus.)

Статья поступила в редакцию 25.07.2023, принята к публикации 15.09.2023  
The article was received on 25.07.2023, accepted for publication 15.09.2023

Сведения об авторах / About the authors

**Петров Алексей Владимирович** – доктор филологических наук, доцент; педагог дополнительного образования, средняя общеобразовательная школа № 38 имени В.И. Машковцева, г. Магнитогорск

**Aleksey V. Petrov** – ScD in Philology, Associate Professor; teacher of Additional Education, Secondary Educational School № 38 named after V.I. Mashkovtsev, Magnitogorsk

E-mail: alexpetrov72@mail.ru

**Харитоновна Светлана Викторовна** – кандидат педагогических наук; доцент кафедры языкознания и литературоведения Института гуманитарного образования, Магнитогорский государственный технический университет имени Г.И. Носова

**Svetlana V. Kharitonova** – PhD in Education; assistant professor at the Department of Linguistics and Literature, Institute for the Humanities, Nosov Magnitogorsk State Technical University

E-mail: kirhel73@yandex.ru

**М.И. Шутан****Нижегородский институт развития образования,  
603122 г. Нижний Новгород, Российская Федерация**

## **Антропоним как художественная доминанта литературного произведения (об изучении рассказа М.А. Шолохова «Чужая кровь» в 7 классе)**

**Аннотация.** В статье утверждается, что художественная доминанта, обуславливающая ракурс школьного изучения литературного произведения в рамках одного или целого комплекса уроков, неизбежно становится и категорией методики, т.к. оказывает влияние на содержание и структуру аналитической и интерпретационной деятельности юных читателей. В статье на фоне произведений Л.Н. Толстого «Война и мир» и А.П. Чехова «Человек в футляре» показываются специфические черты художественной доминанты-антропонима в рассказе М.А. Шолохова «Чужая кровь», способствующей выражению гуманистической позиции автора. Вопросы и задания, определяющие содержание и структуру первого урока, подготавливают школьников к исследовательской деятельности на втором уроке, на котором в центре внимания – антропоним «Петр» с целым комплексом словообразовательных вариаций. При этом на втором учебном занятии прослеживается последовательность следующих тем: варианты имени «Петр» > имя собственное «Петр» и сюжет > нарицательные существительные-заместители имени собственного > слово «отец», звучащее из уст «нового сына» > художественные детали, имеющие отношение к родному и названному сыну > смысл названия рассказа. Сам антропоним с его вариациями рассматривается в связи с различными уровнями художественной структуры произведения (имеются в виду особенности сюжета, композиции, словоупотребления). Вопросы и задания, предлагаемые семиклассникам, отличаются разнообразием. Это и дидактический материал репродуктивного характера, и материал, нацеливающий на сопоставление сегментов художественного текста изучаемого произведения, и сопоставление тематически близких фрагментов из разных произведений. Кроме того, в дидактический материал входят задания, предполагающие элементы лингвостилистического подхода к тексту, оценку поступка персонажа, словесное иллюстрирование двух контрастных эпизодов, а также выявление авторской позиции как результат аналитико-интерпретационной деятельности.

**Ключевые слова:** художественная доминанта, антропонимическая парадигма, слова-заместители, сюжет, художественная деталь, исследовательская деятельность в школе, сопоставление на уроках литературы

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Шутан М.И. Антропоним как художественная доминанта литературного произведения (об изучении рассказа М.А. Шолохова «Чужая кровь» в 7 классе) // Литература в школе. 2023. № 5. С. 84–95. DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-84-95

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-84-95

**M.I. Shutan**

Nizhny Novgorod Institute of the Education Development,  
Nizhny Novgorod, 603122, Russian Federation

## **Anthroponym as an artistic dominant in a literary work (on studying the story “Stranger’s blood” by M.A. Sholokhov in the 7th grade)**

**Abstract.** The article argues that the artistic dominant, which determines the perspective of the school study of a literary work within the framework of one or the whole set of lessons, inevitably becomes a category of methodology, as it influences the content and structure of the analytical and interpretative activities of young readers. In the article, against the background of the works by L.N. Tolstoy and A.P. Chekhov “War and Peace” and “Man in a case”, the specific features of the artistic dominant – the anthroponym in the story “Stranger’s Blood” by M.A. Sholokhov which contributes to the expression of the author’s humanitarian position. The questions and tasks that determine the content and structure of the first lesson prepare students for research activities in the second lesson, where the focus is on the anthroponym “Peter” with a whole complex of word variations. At the same time, the following topics are traced in the second lesson: variants of the name “Peter” > the proper name “Peter” and the plot > common nouns-substitutes for the proper name > the word “father”, sounding from the mouth of the “new son” > artistic details related to the born and named son > the meaning of the title of the story. The anthroponym itself with its variations is considered in connection with different levels of the artistic structure of the work (meaning the features of the plot, composition, word usage). The questions and tasks offered to seventh graders are diverse. This is didactic material of a reproductive nature, material aimed at comparing segments of the literary text of the work under study and comparing thematically similar fragments from different works. In addition, the didactic material includes tasks



involving elements of a linguo-stylistic approach to the text, an assessment of the character's acting, verbal illustration of two contrasting episodes, as well as identification of the author's position as the result of analytical and interpretative activity.

**Key words:** an artistic dominant, an anthroponymic paradigm, substitute words, the plot, an artistic detail, the research activity in school, comparison at literature lessons

CITATION: Shutan M.I. Anthroponym as an artistic dominant in a literary work (on studying the story "Stranger's blood" by M.A. Sholokhov in the 7th grade). *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 84–95. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-84-95

Доминанта – «господствующая идея, основной признак или важнейшая составная» [7, с. 170]. Именно самосознание героев Ф.М. Достоевского М.М. Бахтин называет художественной доминантой, фиксирующей дистанцию между голосом конкретного героя и голосом автора (отсюда идея объективации самого героя), доминантой, образующей своеобразное силовое поле, в которое попадают те или иные качества героев, подчиняясь его законам [1, с. 58, 59]. Как мы видим, М.М. Бахтин точно характеризует художественную доминанту как эстетическое понятие, как структурообразующий принцип (прием), хотя и не дает ее определение.

Вопрос о художественной доминанте непосредственно сопрягается с вопросом об интенции, т.е. намерении, замысле автора, выраженном в произведении и призванном «ставить "пределы интерпретации", служить критерием, позволяющим отделять приемлемые толкования текста от неприемлемых» [2, с. 103].

Художественная доминанта, обуславливающая ракурс школьного изучения литературного произведения в рамках одного или целого комплекса уроков, неизбежно становится

и категорией методики, т.к. оказывает влияние на содержание и структуру аналитической и интерпретационной деятельности юных читателей.

В рассказе М.А. Шолохова «Чужая кровь» в роли одной из художественных доминант выступает антропоним «Петр» с различными вариациями.

Совершенно очевидно, что на антропониме (имени собственном, называющем того или иного литературного персонажа), являющемся художественной доминантой, должна быть особая смысловая нагрузка. Причем сам антропоним в произведении нередко превращается в лейтмотив.

Например, в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» такую функцию выполняет слово «Наполеон». Историческая личность, которая стоит за этим именем собственным, становится предметом обсуждения в салоне Анны Павловны Шерер в связи с конкретным событием, взбудоражившим всю Европу (имеется в виду казнь герцога Энгиенского). При этом негативным оценкам французского императора резко противостоит Пьер Безухов, воспринимающий этого человека в романтической системе координат и идеализирующий его: «Наполеон велик, потому что он стал

выше революции, подавил ее злоупотребления, удержав все хорошее – и равенство граждан, и свободу слова и печати»; «Революция была великое дело»; «...а значение в правах человека, в эманципации от предрассудков, в равенстве граждан; и все эти идеи Наполеон удержал во всей их силе» [8, с. 28–29]. Но о Наполеоне упоминается и позднее – перед Аустерлицким сражением. Причем о нем вспоминает Андрей Болконский, который охвачен индивидуалистическими устремлениями, мечтами о славе, и заместителем антропонима выступает Тулон, символ первой победы Наполеона, впервые прославившей его имя: «И вот та счастливая минута, тот Тулон, которого так долго ждал он, наконец представляется ему» [Там же, с. 338]. Но ранение и романтическое восприятие аустерлицкого неба влияют радикальным образом на жизненные ориентиры Андрея и его отношение к Наполеону: «Он знал, что это был Наполеон – его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нему облаками» [Там же, с. 373]. То есть в произведении звучит тема Наполеона, вне которой трудно представить нравственно-философское содержание этого романа.

Интересен с этой точки зрения и рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»: сама фамилия «Беликов» в произведении приобретает нарицательный смысл (можно говорить о явлении «беликовщины», базирующейся на принципе «Как бы чего не вышло»), символизируя не только определенный тип психологии (обра-

зы и художественные детали, употребляемые автором, говорят сами за себя: рак-отшельник, улитка, скорлупа, зонтик и часы в чехле, древние языки как аналог калош и зонтиков; уши, заложенные ватой; мысль, запрятанная в футляр), но и образ жизни (Иван Иванович говорит: «А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр?» [9, с. 233]). Само название рассказа можно рассматривать как заместитель антропонима: футляр, т.е. защитная оболочка, которая отгораживает от реальности, раздражающей и пугающей.

Отметим, что в охарактеризованных произведениях человек, обозначаемый именем собственным, становится предметом обсуждения, осмысления, подчас жесткой оценки и он представляет определенную жизненную позицию, определенный тип психологии. т.е. сам антропоним, периодически повторяющийся в тексте, несет на себе особую смысловую нагрузку, которая приближает читателя к идейно-художественному ядру литературного произведения.

В рассказе М.А. Шолохова «Чужая кровь», посвященном периоду Гражданской войны, у антропонима «Петр» другие функции. Во-первых, постоянное упоминание этого имени собственного показывает безграничную любовь Гаврилы и его жены к погибшему на войне сыну. Во-вторых, присвоение этого имени названному сыну, у которого, естественно, есть свое имя – Николай,

свидетельствует не только о стремлении компенсировать потерю родного сына таким необычным способом, но и о преодолении границы, диктуемой самой исторической эпохой: девятнадцатилетнего парня, участвовавшего в продразверстке, главные герои рассказа спасли от смерти и полюбили, подарив при этом ему имя своего сына. А они должны были воспринимать этого парня как врага. Как мы видим, антропоним – один из способов выражения гуманистической позиции автора.

Рассказу М.А. Шолохова «Чужая кровь» следует посвятить два урока.

На **первом уроке**, создающем основу для исследовательской деятельности, семиклассники должны

войти в художественный мир произведения, разобраться в особенностях сюжета, понять логику поступков персонажей. Поэтому неизбежны, наряду с эвристическими вопросами и заданиями, вопросы и задания репродуктивного характера:

1. *Докажите, что каждую ночь Гаврилы думает о сыне, пропавшем в войну без вести. Какие чувства испытывает дед? Какие детали помогают нам лучше понять его душевное состояние?*
2. *Прочитайте фрагменты из двух произведений М.А. Шолохова (см. табл. 1). Можно ли утверждать, что у Гаврилы и Мирона Григорьевича одно и то же душевное состояние? Обоснуйте свое мнение.*

Таблица 1

«Чужая кровь»	«Тихий Дон»
<p>«Пропал сын – некому стало наживать. Рушились сараи, ломала скотина базы, гнили строила раскрытого бурей катуха. В конюшне, в пустых станках, по своему хозяйствовали мыши, под навесом ржавела косилка.</p> <p>Лошадей брали перед уходом казаки, остатки добирали красные, а последнюю, лохмоногую и ушастую, брошенную красноармейцами в обмен осенью за один огляд, купили махновцы. Взамен оставили деду пару английских обмоток.</p> <p>– Пушай уж наше переходит! – подмигивал махновский пулеметчик. – Богатей, дед, нашим добром!..</p> <p>Прахом дымилось все нажитое десятками лет. Руки падали в работе, но весной, – когда холостеющая степь ложилась под ногами покорная и истомная, – манила деда земля, звала по ночам властным неслышным зовом. Не мог противиться, запрягал быков в плуг, ехал, полосовал степь сталью, обсеменял ненасытную черноземную утробу ядреной пшеницей-гиркой...» [10, т. 7, с. 485-486]</p>	<p>«Да и в самом Мироне Григорьевиче свирепо боролись два этих начала: бунтовала рыжая кровь, гнала на работу, понуждала сеять, строить сараи, чинить инвентарь, богатеть; но все чаще навдывалась тоска – “Не к чему наживать. Пропадет!”, – красила все в белый мертвенный цвет равнодушия. Страшные в своем безобразии, кисти рук не хватались, как прежде, за молоток или ручную пилку, а празднично лежали на коленях, шевеля изуродованными работой, грязными пальцами. Старость привело безвременье. И стала постыла земля.</p> <p>По весне шел к ней, как к немилой жене, по привычке, по обязанности. И наживал без радости и лишался без прежней печали... Забрали красные лошадей, – он и виду не показал. А два года назад за пустяк, за копну, истоптанную быками, едва не заporол вилами жену. “Хапал Коршунов и наелся, обратно прет из него”, – говорили про него соседи» [10, т. 3, с. 133]</p>

По мнению В. Петелина, «Шолохов описывает одно и то же душевное состояние своих героев <...> Слова разные и характеры разные, но что-то важное и существенное роднит два эти отрывка: “Прахом дымилось все нажитое десятками лет”, “Пропал сын – некому стало наживать” и “Не к чему наживать. Пропадет!” Шолохов использует почти одни и те же слова для того, чтобы передать переживания человека, утратившего вкус к жизни, цель своего существования» [5].

3. Какой была реакция родителей на известие о гибели сына?
4. Что такое продрозверстка? Докажите, что Гаврила оказался в центре драматических событий, имеющих к ней отношение.
5. Когда Гаврила дрогнул от жалости?
6. Расскажите, как постепенно выздоравливал «белокурый». Проследите отношение к нему Гаврилы и его жены.
7. Покажите жизненную активность «нового сына».
8. Как отнесся Гаврила к письму? Как оно повлияло на судьбы героев рассказа?
9. Сопоставьте душевное состояние Гаврилы в конце и начале рассказа.
10. Согласны ли вы с поступком юного героя, покинувшего своих новых родителей? Приведите аргументы в пользу своей точки зрения.

Возможны разные мнения: одни ученики будут осуждать «нового сына» за то, что он покидает своих новых родителей, думая о собственных интересах, жизненных целях и проявляя неблагодарность к людям, спасшим его и так сильно полюбившим, что нарекли его именем погибшего на войне родного сына; дру-

гие же ученики будут склонны его оправдать, ведь он такой молодой, у него вся жизнь впереди, и ему необходимо думать о своем будущем, причем его «новый сын» связывает с судьбой завода, своими товарищами, столь дорогими ему, хотя покидать дом и стариков ему больно, но он делает такой, тяжелый для себя выбор.

Совершенно очевидно, что каждая из этих точек зрения имеет право на существование, т.к. в центре внимания – сложная, неоднозначная жизненная ситуация.

11. Опишите две возможные иллюстрации к контрастным эпизодам, вошедшим в рассказ. Обоснуйте выбор эпизодов и свои изобразительные решения.

На **втором уроке** семиклассники решают задачи исследовательского характера.

Сама повторяемость имени собственного не может быть основанием для того, чтобы оно получило статус художественной доминанты рассказа М.А. Шолохова. Необходимо большее: имя собственное, рассматриваемое в контексте произведения, должно выражать смыслы, приближающие его к идейно-художественному ядру «Чужой крови». Именно с этих позиций и рассматривается на втором уроке по произведению имя собственное «Петр».

В таблице 2 содержится фактический материал, на основе которого организуется тематически сфокусированная аналитико-интерпретационная деятельность школьников.

1. Какие варианты имени «Петр» встречаются в рассказе? Чем вы объясните наличие этих вариантов?

Прежде всего отметим, что имя это в тексте произведения варьируется:

во-первых, часто употребляется южнорусская форма этого имени «Петро», несомненно, отражающая место действия и этномир – мир донского казачества; во-вторых, в одной из ситуаций употребляется слово с уменьшительно-ласкательным суффиксом «Петька», передающее волнение матери, которая никак не хочет поверить в гибель своего

сына; в-третьих, употребляемое Гаврилой имя существительное с другим уменьшительно-ласкательным суффиксом «Петюшка» передает доброе отношение, симпатию главного героя рассказа к «новому» сыну, который, несмотря на физические трудности, все же передвигается по двору. Мало того, именно в этой ситуации Гаврила предлагает ему остаться у него в доме.

Таблица 2

Сын Гаврилы	Названный сын Гаврилы
<p>«Ну, <b>Петро</b>, справил я тебя, не стыдно и офицеру с такой справой идти...», «За столом сидел <b>Петро</b>, хмельной, иссиня бледный, последнюю рюмку, “стремленную”, выпил, устало зажмурил глаза, но на коня твердо сел» [10, т. 7, с. 484] (<i>проводы сына на войну</i>).</p> <p>«Был Петро по ту сторону фронта, возле Донца, усердием заслуживал урядничьи погоны», «Мы с тобой перебежмся, а <b>Петро</b> придет, что будет носить?», «Сшили полшубок на <b>Петров</b> рост и положили в сундук», «Войдет с надворья, глянет, и кажется, будто выйдет сейчас <b>Петро</b> из горницы, улыбнется, спросит: “Ну как, батя, холодно на базу?”», «...старуха на коленях возле лавки стоит, папаху <b>Петрову</b> ненюшеную к груди прижала, качает, как дитя баюкает» [Там же, с. 484–486] (<i>любовь родителей к своему сыну, постоянные мысли о его возвращении домой</i>).</p> <p>«...а однополчане-станичники <b>Петра</b> полком легли в бою со Жлобинским отрядом на Кубани где-то», «Прохор Лиховидов из Турции пришел.</p>	<p>«...лежал перед ним мальчишка лет девятнадцати, а не сердитый, с колючими глазами продкомиссар &lt;...&gt; сквозь леденящий холодок ладонь прощупала потухающее тепло...», «...почуял сердцем, что невыплаканная любовь ее к <b>Петру</b>, покойному сыну, пожаром перекинулась вот на этого недвижимого, смертью зацелованного, чьего-то чужого сына...», «Ну, а мы <b>Петром</b> кликать будем... сын у нас был... <b>Петро</b>», «С каждым днем с ужасом чувствовал Гаврила, что кровно привязывается к новому <b>Петру</b>, а образ первого, родного, меркнет, тускнеет, как отблеск заходящего солнца на слюдяном оконце хаты», «Старуха поила <b>Петра</b> сурчиным жиром, настоем целебных трав, снятых весной, в майском цвету», «Но все же на второй неделе поста в первый раз присел <b>Петро</b> на кровати сам, без посторонней помощи, и, удивленный собственной силой, долго и недоверчиво улыбался», «Ты завтра из сундука Петровы шаровары достань... Приготовь всю амуницию... Ему ить надеть нечего» [10, т. 7, с. 492–495] (<i>постепенное выздоровление юного продкомиссара, получившего имя сына Гаврилы</i>).</p> <p>«Сегодня встану, отец!», «Казалось ли ему так, или действительно <b>Петро</b> вложил в это слово сыновью ласку, но Гаврила густо побагровел, закашлялся и, скрывая смущенную радость, пробормотал: «Третий месяц лежишь... Пора уж, <b>Петя!</b>», «Каждый день ползал <b>Петро</b> по двору, прихрамывая и опираясь на костыль», «Коммунист», – ответил <b>Петро</b>, ясно улыбаясь», «А семья-то у тебя есть, <b>Петюшка?</b>», «Что ж, сынок, коли нет у тебя родни, оставайся при нас... был у нас сын, по нем и тебя <b>Петром</b> кличет...», «<b>Петро</b> упорно глядел под ноги в выщербленный пол, левой рукой сухо выстукивал по лавке», «Я, отец, останусь у вас с радостью, только работник из меня, сам видишь, плоховатый... Лето поживу, а там видно будет», «Гаврила с <b>Петром</b> жили в степи неделю. Пахали, бороили, ночевали под арбой, одеваясь</p>



Сын Гаврилы	Названный сын Гаврилы
<p>Он ить с вашим <b>Петром</b> в одном полку служил!..», «Говори: где <b>Петро?</b>», «...старуха, вытягивая руки, шла к кровати, крик распирал ее горло», «Срубили <b>Петра</b>... насмерть... &lt;...&gt; <b>Петро</b> черк за луку, а седло коню под пузо... Конь горячий... не сдержал, остался... Вот и все!», «Одного сына убить?! Кормильца?! <b>Петьку</b> мово?! Брешешь, сукин сын!.. Слышишь ты?! Брешешь! Не верю!..», «<b>Петро!</b> Сыночек!» [10, т. 7, с. 486–489] (<i>очень сильные переживания родителей, вызванные известием о гибели сына на войне</i>)</p>	<p>одним тулупом, но никогда не говорил Гаврила о том, как крепко, незримой путой, привязал к себе его новый сын. Белокурый, веселый, работающий, заслонил собой образ покойного <b>Петра</b>. О нем вспоминал Гаврила все реже. За работой некогда стало вспоминать», «Как-то с утра провозился <b>Петро</b> с косилкой. На диво Гавриле оправил в кузне ножи и сделал новые, замен поломанных, крылья» [10, т. 7, с. 496–498] (<i>выздоровление «нового» Петра, большее его сближение с Гаврилой, помощь названного сына отцу, активное участие в трудовых процессах</i>). «На мгновение пришла мысль – изорвать его, но, подумав, решил отдать. <b>Петра</b> у ворот встретил новостью...», «Зовут на завод... Собираются его пускать. С семнадцатого года стоял», «Не могу, отец, оставаться! Поеду на завод... тянет, душу мутит...», «А может, в самом деле взвернешься? А? Неужли не пожалеешь нашу старость, а?..», «<b>Петро</b> поправил на ремне сумку с харчами и слез с арбы. С усилием задушив рыдание, Гаврила кинул на землю кнут и протянул трясущиеся руки», «Прощай, родимый!.. Солнышко ясное смеркнется без тебя у нас &lt;...&gt; Прощай, сынушка!..», «“Не вернется!..” – рыдало в груди невыплаканное слово», «В последний раз мелькнула за поворотом родная белокурая голова, в последний раз махнул <b>Петро</b> картузом...» [Там же, с. 498–500] (<i>роковое письмо, разлучившее Гаврилу и его жену с названным сыном; прощание; отчаяние Гаврилы, потерявшего второго сына</i>)</p>

Слова «Петр» и «Петро» можно назвать взаимозаменяемыми – и в замене одного варианта имени другим нельзя обнаружить определенную закономерность, значимую для понимания произведения смысловую нагрузку.

## 2. Соотнесите употребление имени собственного с сюжетом рассказа.

Что же позволяет названную антропонимическую парадигму назвать художественной доминантой рассказа «Чужая кровь»? То, что имя родного сына получает названный сын. И сама эта переломная сюжетная ситуация, маркером которой и выступает слово

«Петр» с целым комплексом структурных вариантов, приобретает символический характер, т.к. выражает разные смыслы: становится очевидной и безграничная любовь Гаврилы и его жены к родному сыну, и сочувственное отношение к чужому человеку, которое перерастает в любовь, и доброта юного героя, готового ради этих несчастных людей пожертвовать своим именем, и трагическая сущность гражданской войны, допускающей подобного рода парадоксы, и контраст смерти и жизни (родной сын Петр погибает, но это имя приобретает, победив возможную смерть, названный сын).



Конечно, антропоним и сюжет взаимосвязаны: если сначала постоянно говорится о родном сыне (Петр отправляется на войну; сшитый полушубок на «Петров рост»; неношенная папаха Петра, которую баюкает, как дитя, жена Гаврилы; слова Прохора о гибели Петра и реакция на них отца и матери), то далее – в центре внимания оказывается названный сын («потухающее тепло» раненого продкомиссара; любовь к Петру, которая перекинулась на чужого сына; новое имя девятнадцатилетнего парня как знак этой любви; постепенное усиление этого чувства; спасение названного сына и постепенное пробуждение его к жизни; просьба Гаврилы остаться на хуторе, обращенная к «новому» Петру; названный сын как прекрасный работник; роковое письмо; трагическое прощание с названным сыном). Причем вторая часть рассказа занимает большее место, чем первая, т.к. она является наиболее значимой.

3. *Найдите нарицательные существительные, употребляемые вместо имени собственного. Какова роль в рассказе этих слов-заместителей?*

Отметим, что у антропонима есть заместители, к которым следует отнести нарицательные существительные в основном с уменьшительно-ласкательными суффиксами («сын», «сынок», «сыночек», «сынушка»), субстантивированные прилагательные («родимый», «родной») и словосочетание («новый сын»). Но если, например, суффикс в слове «сынушка» выражает ласкательное значение, то суффикс в слове «сынок» – уменьшительное, сопровождаемое экспрессией ласкательности [4, с. 32].

Совершенно очевидно, что такими способами прежде всего выражается

отношение Гаврилы к «новому» Петру: он обращается к нему по-отцовски, с подлинной любовью. По мнению Е.Н. Лоскутовой, в «Донских рассказах» М.А. Шолохова «безантропонимные (описательные) модели именования персонажей <...> выступают в роли заместителей антропонимов, выполняя не только характеризующую функцию персонажей, но и указывают на возраст, семейные отношения героев, их социальную роль, дают авторскую оценку» [3, с. 107].

4. *Докажите, что «новый сын» в отдельных ситуациях называет Гаврилу отцом. Как это характеризует юного героя?*

Чрезвычайно важно, что названный сын, обращаясь к Гавриле, называет его отцом: «Я, отец, останусь у вас с радостью...»; «Не могу, отец, оставаться!» Налицо контрастные ситуации, фиксирующие разные этапы движения сюжета, но главное заключается в другом: в этих ситуациях проявляется чуткость героя рассказа, адекватно реагирующего на психологическое состояние Гаврилы, на его душевные порывы и находящего для этого необходимое слово.

5. *О чем свидетельствуют такие художественные детали, как полушубок, сшитый на «Петров рост», и папаха?*

Одним из способов раскрытия внутреннего мира героев следует назвать художественные детали. Это и папаха родного сына, которую баюкает мать, – и мы видим, какие болезненные формы приобретает ее любовь к сыну, насколько тяжело ей дается разлука с ним. Это и шаровары, которые должны перейти от родного сына к сыну названному.

Конечно, эта ситуация, рассматриваемая в контексте всего рассказа, приобретает символический смысл: Гаврила любит этого девятнадцатилетнего парня как родного, предельно близкого человека. Как родного сына! Нельзя забыть и о том, что сделал бывший продкомиссар с косилкой, причем по собственной инициативе: «оправил в кузне ножи и сделал новые, замен поломанных, крылья». Но ведь это знак любви к человеку, знак доброго и благодарного к нему отношения.

6. *Найдите в рассказе главные фразы, которые помогают понять смысл названия шолоховского произведения. Обоснуйте свой выбор.*

Очень важно, чтобы семиклассники обратили внимание на фразы со словами, в состав которых входит корень «кровь»: «С каждым днем с ужасом чувствовал Гаврила, что кровно привязывается к новому Петру, а образ первого, родного, меркнет, тускнее, как отблеск заходящего солнца на слюдяном оконце хаты» [10, т. 7, с. 494–495]; «Хучь и чужая в тебе кровь, а душой за тебя болишь, как за родного» [Там же, с. 497]. В первой фразе показывается, как в сознании Гаврилы соотнесены раненый продкомиссар и родной сын Петр: если привязанность к «новому Петру» воспринимается как кровная (чужой человек становится родным), то образ родного сына меркнет, тускнеет, отходит на второй план. И это шолоховский герой тяжело переживает (слово «ужас» здесь вполне уместно), но ничего с собой сделать не может. Во второй же фразе, обращенной к юному герою рассказа, усиливается ранее звучавшая мысль, т.к. вновь говорится о смещении границы,

отделяющей родного по крови человека от чужого. Такова сила любви.

Об отношении Гаврилы к Николаю, ставшему Петром, очень точно написала С.Г. Семенова: «Казалось бы, какое непереходимое расстояние между таким рабочим пареньком и традиционным донским казаком, да любовь умеет сблизать любые дистанции, прививая друг к другу, породняя далекое, чуждое, даже враждебное, – такой коммунист в другой ситуации мог стать убийцей их сына и наоборот, а тут отдали ему всю Петрову амуницию с папахой и овчинным полушубком, столь трепетно, почти религиозно до того хранившимися.

Проникновенно, иногда чуть с ласковой иронией рисует писатель чувство Гаврилы к “белокурому, веселому, работающему” (хоть и при одной руке, другая так и не срослась), умелому парню, чувство сильное, затаенное, молчаливое, изредка прорывающееся наружу мечтаемыми планами <...> В этом рассказе Шолохова чувство отца к “новому сыну” <...> передано с особым сочувствием и истинным драматизмом» [6, с. 256–257].

Итак, на втором учебном занятии по рассказу прослеживается последовательность следующих тем: варианты имени «Петр» > имя собственное «Петр» и сюжет > нарицательные существительные-заместители имени собственного > слово «отец», звучащее из уст «нового сына» > художественные детали, имеющие отношение к родному и названному сыну > смысл названия рассказа.

Иначе говоря, антропоним с его вариациями рассматривается в связи с различными уровнями художественной структуры произведения (особенности сюжета, композиции,

словоупотребления), вследствие чего семиклассники утверждают в справедливости мысли о силе любви, которая способна преодолеть границы, заложенные самой природой (чужая кровь становится своей, родной) и исторической эпохой, диктующей вражду, жестокое противостояние полярных политических сил, которое отражается и на жизни простых людей – крестьян.

Отметим, что, наряду с вопросами и заданиями репродуктивного характера, в дидактический материал уроков входят вопросы и задания:

1) с элементами лингвостилистического подхода к тексту;

2) на сопоставление сегментов художественного текста изучаемого произведения и сопоставление тематически близких фрагментов из разных произведений;

3) на оценку поступка персонажа;

4) на выявление авторской позиции как результат аналитико-интерпретационной деятельности.

Методически обоснованным представляется нам и творческое задание по словесному иллюстрированию двух контрастных эпизодов, предполагающее глубокое вхождение в художественный текст и способствующее развитию связной речи учащихся.

#### Библиографический список

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979.
2. Зенкин С.Н. Теория литературы: Проблемы и результаты. М., 2018.
3. Лоскутова Е.Н. Роль безантропонимных (описательных) моделей именования в лингвокультурологической системе антропонимии «Донских рассказов» и романа «Поднятая целина» М.А. Шолохова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 5 (47). Ч. 2. С. 105–107.
4. Маслова И.Б., Рудыкина Е.С. Функциональная семантика обращений в «Донских рассказах» М.А. Шолохова // Вестник РУДН. Серия «Вопросы образования и языка: языки и специальность». 2007. № 1. С. 30–34.
5. Петелин В.В. Критики и литературоведы о «Донских рассказах». URL: <http://sholohov.lit-info.ru/sholohov/kritika/petelin-o-donskih-rasskazah.htm> (дата обращения: 15.09.2023).
6. Семенова С.Г. «Донские рассказы»: От поэтики к миропониманию // Новое о Михаиле Шолохове: Исследования и материалы. М., 2003. С. 207–281.
7. Современный толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 2006.
8. Толстой Л.Н. Война и мир: роман в 4 т. Т. I–II. М., 2008.
9. Чехов А.П. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 9. М., 1985.
10. Шолохов М.А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1985–1986.

#### References

1. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. 4 ed. Moscow, 1979.
2. Zenkin S.N. Teoriya literatury: Problemy i rezultaty [Theory of literature: Problems and results]. Moscow, 2018.
3. Loskutova E.N. The role of non-anthroponymic (descriptive) naming models in the linguoculturological system of anthroponymy of «Don stories» and the novel «Virgin soil» by M.A. Sholokhov. *Philology. Theory & Practice*. 2015. No. 5 (47). Part 2. Pp. 105–107. (In Rus.)
4. Maslova I.B., Rudykina E.S. Functional semantics of appeals in “Don stories” by M.A. Sholokhov. *RUDN Journal of Language Education and Translingual Practices*. 2007. No. 1. Pp. 30–34. (In Rus.)

5. Petelin V.V. Kritiki i literaturovedy o «Donskikh rasskazakh» [Critics and literary critics about the “Don stories”]. URL: <http://sholohov.lit-info.ru/sholohov/kritika/petelin-o-donskih-rasskazah.htm>
6. Semenova S.G. «Don stories»: From poetics to the understanding of the world. *Novoe o Mikhaile Sholokhove: Issledovaniya i materialy*. Moscow, 2003. Pp. 207–281. (In Rus.)
7. *Sovremennyy tolkovyy slovar russkogo yazyka* [Modern explanatory dictionary of the Russian language]. S.A. Kuznetsov (ed.). St. Petersburg, 2006.
8. Tolstoy L.N. *Vojna i mir: Roman v 4 t.* [War and peace: A novel in four vols.]. Vol. I–II. Moscow, 2008.
9. Chekhov A.P. *Sobranie sochineniy: v 12 t.* [Collection of works in 12 vols.]. Vol. 9. Moscow, 1985.
10. Sholokhov M.A. *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collection of works in 8 vols.]. Moscow, 1985–1986.

Статья поступила в редакцию 31.08.2023, принята к публикации 30.09.2023  
The article was received on 31.08.2023, accepted for publication 30.09.2023

#### Сведения об авторе / About the author

**Шутан Мстислав Исаакович** – доктор педагогических наук, кандидат филологических наук, доцент; заведующий кафедрой историко-филологических дисциплин, Нижегородский институт развития образования

**Mstislav I. Shutan** – ScD in Education, PhD in Philology (Literature); Associate Professor; Head of the Department of Historical and Philological Sciences, Nizhny Novgorod Institute of the Education Development

E-mail: [mshutan@mail.ru](mailto:mshutan@mail.ru)

**Т.Г. Прохорова**Гимназия № 122 имени Ж.А. Зайцевой,  
420039 г. Казань, Российская Федерация

## Первые шаги интертекстуального анализа (из опыта подготовки к Всероссийской олимпиаде школьников по литературе)

**Аннотация.** Цель данной работы – формирование первых навыков интертекстуального анализа, необходимых для более глубокого проникновения в суть авторского замысла произведений современной прозы, а также для расширения культурного кругозора школьников. Апробация методических приемов осуществлялась в ходе тренингов по подготовке к муниципальному, региональному и заключительному турам Всероссийской олимпиады. Методы анализа: сравнительно-типологический, контекстуальный и интертекстуальный. В статье представлены этапы предварительной теоретической подготовки школьников к интертекстуальному анализу; предлагаются задания и вопросы, позволяющие применить теоретические знания на практике в процессе анализа рассказа С. Махотина «Шестиклассник Серафим». Выявлены основные функции «чужого слова» в развитии сюжета, построении композиции и системы образов произведения современного писателя. Изучение диалогических связей рассказа С. Махотина «Шестиклассник Серафим» со стихотворением А.С. Пушкина «Пророк», а также выявление сказочных реминисценций в анализируемом произведении способствует более глубокой интерпретации сюжета, образов персонажей и самой его идеи. Интертекстуальный анализ дает возможность учителю показать, что рассказ современного детского писателя гораздо шире школьной тематики, вопросов, связанных с буллингом, взаимоотношениями в классе. Отношение к пушкинскому шедевру становится в произведении С. Махотина главным критерием оценки героев, двигателем в развитии нравственно-психологического сюжета, основой композиционного построения. Интертекстуальные связи со стихотворением «Пророк» и с пушкинскими сказками позволили современному автору проследить воздействие поэтического слова на душу подростка, осуществить художественное исследование этапов его духовного взросления.

**Ключевые слова:** диалогические связи литературных произведений, интертекстуальность, «чужое слово», цитата, аллюзия, реминисценция, А.С. Пушкин, современная проза, С. Махотин

© Прохорова Т.Г., 2023

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Прохорова Т.Г. Первые шаги интертекстуального анализа (из опыта подготовки к Всероссийской олимпиаде школьников по литературе) // Литература в школе. 2023. № 5. С. 96–105. DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-96-105

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-96-105

**T.G. Prokhorova**

Gymnasium No. 122 named after Zh.A. Zaitseva,  
Kazan, 420039, Russian Federation

## The first steps in intertextual analysis (case study of preparing schoolchildren for the All-Russian Olympiad in Literature)

**Abstract.** The purpose of this work is to form the primary skills of intertextual analysis necessary for a deeper insight into the essence of the author's idea in modern prose, as well as to expand the cultural horizons of schoolchildren. The testing of methodological techniques was carried out during the trainings on preparation for the municipal, regional and final rounds of the All-Russian Olympiad. Methods of the analysis: comparative-typological, contextual and intertextual. The article presents the stages of preliminary theoretical preparation of schoolchildren for intertextual analysis; it offers tasks and questions that allow applying theoretical knowledge in practice in the process of analyzing S. Makhotin's story "Seraphim, the Sixth Grader". The analysis reveals the main functions of the "someone else's word" in the development of the plot, the construction of the composition and the system of images of the work of the modern writer. The study of dialogical connections of Sergei Makhotin's story "Seraphim, the Sixth Grader" with A.S. Pushkin's poem "The Prophet", as well as the identification of fabulous reminiscences in the analyzed work, contributes to a deeper interpretation of the plot, the images of the characters and his idea itself. The intertextual analysis allows the teacher to show that the story of a modern children's writer is much broader than school topics, issues related to bullying, and relationships in the classroom. The attitude to Pushkin's masterpiece in the work of S. Makhotin's becomes the main criterion for evaluating the heroes, the engine in the development of the moral and psychological plot, the basis of the compositional construction. Intertextual connections with the poem "The Prophet" and with Pushkin's fairy tales allowed the modern author to trace the impact of the poetic word on the soul of a teenager, to carry out an artistic study of the stages of his spiritual maturation.

**Key words:** interlocutory links of literary works, intertextuality, "someone else's word", quotation, allusion, reminiscence, A.S. Pushkin, modern prose, S. Makhotin



CITATION: Prokhorova T.G. The first steps in intertextual analysis (case study of preparing schoolchildren for the All-Russian Olympiad in Literature). *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 96–105. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-96-105

Одна из важных задач Всероссийской олимпиады школьников по литературе, – пробуждение интереса к научно-исследовательской деятельности. Эта установка предполагает и овладение новыми навыками анализа произведений, которым в школе не уделяется достаточно внимания. Учитель может отрабатывать их в основном на факультативных занятиях.

Характерной особенностью целого ряда художественных текстов (современных – тем более) является присутствие в них скрытых и явных цитат, отсылок к другим произведениям. Важно, чтобы школьники понимали, что литературное произведение существует в обширном культурном пространстве, а потому может обнаруживать диалогические связи как с теми творениями, которые уже существовали до его появления, так и с текстами-современниками. Цель данной статьи – помощь в формировании у школьников начальных навыков интертекстуального анализа, опыт которого уже описан в методической литературе [См.: 7].

Приступая к работе, разумеется, следует овладеть необходимыми теоретическими знаниями и нужным инструментарием. При этом учащиеся должны не просто запомнить какие-то новые термины, но понимать, зачем и почему они им необходимы. Начнем с поиска ответа на вопрос: что может служить, помимо импульсов, полученных писателем из окружающей действительности, толчком

к созданию произведения? В виде подсказки учитель может напомнить, что автор – человек культуры, много читающий, обладающий широким (культурным) кругозором. Наверняка будет дан ответ, что писатель существует в мире книг, которые тоже подсказывают ему темы, идеи, сюжеты. Задача учителя – подхватить и развить эту мысль.

Можно предложить школьникам привести примеры, когда в литературных произведениях переосмысливается какой-либо сюжет, являющийся новой вариацией уже известного. Возможно, девятиклассники вспомнят, как В.А. Жуковский, создавая вольные переводы баллады немецкого романтика Г.А. Бюргера «Ленора», переосмыслил в своих «Светлане» и «Людмиле» сюжет встречи девушки с мертвым женихом. Школьникам старших классов известны примеры, когда писатель в своем творении продолжает полемику с другими авторами – предшественниками и современниками. Учитель может напомнить им о диалоге с романтизмом и с «шишковистами» в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина. Ученики десятых и одиннадцатых классов, возможно, знают о том, что роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» содержит полемику с романом Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Немало примеров диалогических связей и в литературе XX в.

Эта «разминка» позволит учителю перейти к следующему вопросу: как обнаруживает себя такой диалог?

Возможно, школьники сами скажут, что связь между текстами часто проявляется через упоминание имен писателей или известных героев, через включение в произведение «чужого слова» в виде прямых или завуалированных цитат, вечных образов, заимствованных сюжетов, характерных узнаваемых деталей, через сознательную имитацию стиля какого-либо автора или даже целого литературного направления. Поскольку многое из перечисленного выше мы встречаем в пушкинском «Евгении Онегине», учитель может давать подсказки ученикам с помощью соответствующих цитат.

Чтобы направить мысль школьников в нужное русло, можно также напомнить им произведения (или предложить, чтобы ученики сами их вспомнили), где уже заглавия содержат установку на диалог с другими текстами: «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова, «Степной король Лир» И.С. Тургенева и т.п. Особенно много подобных примеров в литературе XX–XXI вв. Это и стихи поэтов Серебряного века, отсылающие к античности, к библейским, евангельским сюжетам («Клеопатра» А.А. Блока; «Психея», «Орфей», «Сивилла» М.И. Цветаевой; «Иов» Вяч. Иванова; «Лотова жена» А.А. Ахматовой; «Гефсиманский сад» Б.Л. Пастернака и т.п.), к шекспировским трагедиям, особенно часто к «Гамлету» («Песня Офелии», «Я – Гамлет. Холодеет кровь...» А.А. Блока; «Читая Гамлета» А.А. Ахматовой, «Гамлет» Б.Л. Пастернака и др.); это и произведения более позднего времени, в том числе созданные на рубеже XX–XXI вв. («Ночевала тучка золотая» А. Приставкина; «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканина;

«Новые Робинзоны», «Новые приключения Елены Прекрасной», «Девушка Нос» Л. Петрушевской; «Затонувший ковчег» А. Варламова и др.).

От примеров, побуждающих школьников к размышлению на заданную тему, переходим к теории. Можно оформить этот материал в виде презентации, показать соответствующие слайды, сопроводив их кратким комментарием. Прежде всего, необходимо прояснить связь между двумя ключевыми терминами, которыми мы будем пользоваться в дальнейшем: «диалог» и «интертекстуальность». Первый принадлежит философу и литературоведу М.М. Бахтину<sup>1</sup>. Вторым термин был введен в научный оборот в 1967 г. французской писательницей, философом и исследовательницей литературы Ю. Кристевой, переосмыслившей идею М.М. Бахтина, сформулированную им в работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), где он пишет о том, что, помимо данной художнику действительности, он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой находится в постоянном «диалоге». По словам И.П. Ильина,

<sup>1</sup> М.М. Бахтин в своих трудах предельно расширил понятие «диалог». В его книге «Проблемы поэтики Достоевского» мы встречаем такую фразу: «...быть – значит общаться диалогически» [1, с. 338]. Участниками диалога являются «я», «другой», а также незримо присутствующий «третий», т.е. «слушатель–читатель». Исследователь С.М. Богуславская выделяет следующие характеристики участников диалога с точки зрения М.М. Бахтина: во-первых, «уникальность, неповторимость личностных позиций, их обусловленность конкретным социокультурным контекстом»; во-вторых, «это отсутствие границ у культурных явлений»; в-третьих, «в отношении культур... это позиция неустанного интереса, вопрошания друг друга» [2, с. 18].

Ю. Кристева ограничила бахтинскую идею диалога сферой литературы, диалогом между текстами, т.е. интертекстуальностью [4, с. 307].

Следует подчеркнуть, что само по себе явление диалога между текстами возникло очень давно, о чем свидетельствуют, в частности, «Божественная комедия» Данте Алигьери, трагедии и комедии У. Шекспира, «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и многие другие произведения, написанные в разное время и насыщенные различного рода диалогическими отсылками. Но то, что теоретическое осмысление этого явления началось именно в XX в., вполне закономерно, поскольку именно в искусстве модернизма и постмодернизма происходит активизация интертекстуальных связей, диалогичность (в том числе и пародийная) становится одним из принципов построения текста. Однако отсюда вовсе не следует, что любое произведение, в котором обнаруживаются подобные связи, автоматически надо причислять к модернизму или постмодернизму. Это могут быть тексты различной эстетической природы.

К этому следует добавить, что авторский текст может включать в себя реакцию не только на литературные, но и на религиозные, философские, живописные, музыкальные и другие произведения искусства. Возможно, школьники вспомнят, какую роль играет библейская притча о блудном сыне в пушкинском «Станционном смотрителе» или притча о воскрешении Лазаря в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», как выражены диалогические связи со сказкой и с музыкальными творениями в рассказах К.Г. Паустовского «Корзи-

на с еловыми шишками» и «Старый повар», или приведут какие-либо другие примеры.

Важно подчеркнуть, что читатель является непременно участником диалога, ведь если он не способен узнать «чужое слово», авторский текст не откроет ему свои скрытые смыслы, его замысел останется непонятым. Но, обнаружив заимствование, читателю необходимо идти дальше, искать ответы на новые вопросы: для чего автор включил в свой текст ту или иную цитату? Какую нагрузку она несет, как обогащает авторский текст, какие смыслы привносит в него? Обратимся к образному выражению О.Э. Мандельштама: «Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает» [5, с. 113]. При этом термин «цитата» (от лат. *cito* – привожу) следует понимать не только в прямом значении – как точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста, но и в широком смысле – как любое проявление «чужого слова», включенного в авторский («свой») текст. В этой связи необходимо ввести в наш теоретический арсенал еще два термина – «аллюзия» и «реминисценция». Оба предполагают отсылки к «чужому» тексту, которые чуткий читатель должен уловить, чтобы стать полноправным участником диалога с автором. Аллюзия (от лат. *allusion* – намек, шутка) – это отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, политической жизни либо к художественному произведению [4, с. 28], а реминисценция (лат. *reminiscentia* – воспоминание) – неявная отсылка, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни [Там же, с. 870].

А теперь попробуем применить теорию на практике. В 2022 г. в Татарстане на школьном туре Всероссийской олимпиады по литературе ученикам девятого класса был предложен рассказ известного детского писателя Сергея Махотина «Шестиклассник Серафим» [6], предполагающий применение некоторых навыков интертекстуального анализа.

Заглавие произведения не просто указывает на его главного героя – шестиклассника Серафима, но содержит искаженную цитату из пушкинского стихотворения «Пророк». Исходная сюжетная ситуация, которую можно рассматривать как экспозицию, подтверждает это и, казалось бы, настраивает читателя на комический лад:

«Неизвестно, о чем мечтала Таня Косарева, когда ее вызвали к доске читать наизусть Пушкина. Она, будто очнувшись, тряхнула головой и начала мягким певучим голосом:

Духовной жаждою томим  
В пустыне мрачной я влачился, –  
И шестиклассник Серафим  
На перепутье мне явился...

Девятый класс захохотал. Молодая учительница не выдержала и засмеялась тоже» [Там же].

В данном случае мы встречаем весьма распространенный прием комического – нелепую оговорку, вызвавшую всеобщий веселый смех. Но дальнейшее развитие сюжета идет уже в другом, отнюдь не комическом русле. В связи с этим следует обратить внимание на то, как изменяется характер смеха. Он становится злым, издевательским. Узнав, что «в шестых классах и правда есть Серафим», девятиклассники разыскали мальчика

на перемене, окружили его и, беспрестанно хохоча, стали выкрикивать: «Шестиклассник Серафим!» Одноклассникам Серафима Перецына понравилась эта забава. Так неожиданно возникло странное прозвище, которое тут же прилипло к несчастному школьнику. Насмешки над Серафимом превратили его в изгоя: «Впервые в жизни Перецын ощутил одиночество» [Там же].

Казалось бы, тема произведения проявилась. Многие участники олимпиады в своем анализе основное внимание сосредоточили именно на взаимоотношениях Серафима с классом, на теме травли. Они не заметили установки на диалог с пушкинским произведением, которая, пусть и в комической форме, все же задана самим заглавием, и ее нельзя не учитывать. Ключевой вопрос, который должен определить основное направление анализа, заключается, прежде всего, в выяснении роли стихотворения А.С. Пушкина «Пророк» в произведении современного писателя. Учитель может предложить ученикам рассмотреть с этой точки зрения особенности композиции, системы образов, характер развития сюжета, конфликта. Легко убедиться в том, что все основные события, определяющие экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку, так или иначе связаны с различиями в восприятии этого пушкинского стихотворения героями рассказа. По сути, «Пророк» выполняет здесь сюжетобразующую функцию.

Для того, чтобы понять, что привносит в произведение С. Махотина «чужой текст», необходимо, прежде всего, внимательно прочитать пушкинского «Пророка», подумать над его проблематикой и способами

ее воплощения. Разумеется, необходимо прояснить значение всех архаичных слов, понимать, почему они использованы в этом стихотворении, как его лексика связана с сюжетом перевоплощения человека, томимого «духовной жадой», в поэта-пророка. Задумаемся над вопросом: почему Пушкин изображает этот процесс как мучительную операцию, осуществленную шестикрылым серафимом и связанную с изменением всех органов чувств человека – его зрения, слуха, обоняния и осязания? Учителю необходимо подвести школьников к пониманию того, что рождается личность, способная воспринимать мир совершенно иначе, чем обычный человек. Этот дар дается не просто. Возможно, стоит напомнить знаменитые лермонтовские строки «Что без страданий жизнь поэта?» [3, с. 263] или цитату из стихотворения М.И. Цветаевой: «Птица Феникс я, только в огне пою!» [8, с. 425], в которых подчеркивается, какую цену поэт платит за Слово.

В стихотворении А.С. Пушкина «Пророк» воплощается романтическая версия образа поэта, подчеркивается его исключительность. Высокая книжная лексика, архаичные слова, церковнославянизмы способствуют выражению высокого смысла происходящего. Божий глас, обращенный к пророку, определяет его предназначение. Отныне он не принадлежит самому себе, а исполняет Божью волю. Его миссия – «глаголом жечь сердца людей», воспламенять их сердца.

Однако нам нужно не просто подумать над пушкинским стихотворением, осмыслить его тему, идею, но, прежде всего, выяснить роль диалогических связей с ним в произведении

нашего современника Сергея Махотина. Важно обратить внимание школьников на ключевой мотив внутреннего преобразования человека и на тему Слова, которые звучат в анализируемом рассказе. Следует заметить, что в произведении Махотина «Шестиклассник Серафим» выстраивается особый «пушкинский» сюжет, имеющий свою завязку, развитие действия, кульминацию, развязку. Он постепенно оттесняет на второй план сюжетную линию, связанную с взаимоотношениями Серафима с классом, с темой так называемого буллинга. Главная проблема, на которой необходимо сосредоточиться в ходе анализа: как воздействует на читателя пушкинское слово?

Следует обратить внимание на то, как по-разному воспринимают Серафим Перецын и виновница происшествия – Таня Косарева стихотворение А.С. Пушкина «Пророк». На этом фактически и строится психологический сюжет произведения. Учитель может предложить школьникам убедиться в этом.

Начнем с вопроса: почему оказалась возможна нелепая оговорка Тани? Совершенно очевидно, что для девятиклассницы чтение пушкинского «Пророка» – всего лишь повод заработать очередную оценку, она абсолютно равнодушна к его содержанию, а потому произносит слова автоматически, бездумно.

Завязкой «пушкинского» сюжета является случайная встреча Тани с Серафимом на перемене. Характерен совет, который она дает шестикласснику относительно «Пророка»: «Прочитай, развеселишься» [6]. Эта реплика вызвала у Серафима интерес. Но его восприятие пушкинского стихотворения было совершенно иным.



Оно «поразило» мальчика: «...строчки вспыхивали, как ожившие вулканы, непонятные и страшные» [6]. Учителю стоит предложить ученикам оценить эмоциональную силу этих сравнений, задуматься над тем, как они характеризуют героя. Хотя шестиклассник многое не понимал, стихотворение казалось ему странным, оно «волновало, беспокоило», вызывало множество вопросов.

Каковы же были последствия знакомства Серафима со стихотворением Пушкина? Вероятно, ученики отметят, что «Пророк» постепенно излечил главного героя от одиночества, как-то сами собой пришли успехи в школе («двойки он исправил, на географической олимпиаде заработал грамоту», получил досрочно годовую пятерку по этому предмету). Впрочем, все это «...не слишком обрадовало. Иная радость согревала его душу» [Там же].

Что же это за «иная радость», отодвинувшая все школьные заботы и успехи на второй план? Как можно ее объяснить? В тексте нет прямого ответа на этот вопрос, есть лишь простая констатация: «“Пророка” он давно знал наизусть. Знал, что означают вышедшие из употребления слова: виждь, внемли, десница» [Там же]. Есть и важное замечание, свидетельствующее о том, что благодаря Пушкину Перецын полюбил свое имя Серафим, доставившее ему столько неприятностей. И вновь возникает вопрос: почему? Ученикам необходимо разобраться в том, что же произошло с шестиклассником, что подразумевает эта переполняющая его душу «иная радость», как она связана с пушкинским «Пророком». Очевидно, произошло то самое чудо, которое заложено в этом стихотворе-

нии: божественный «глагол» воспламенил сердце Серафима, пробудил в нем чувство прекрасного. Развитие «пушкинского» сюжета в рассказе Сергея Махотина связано с воздействием Слова на душу юного читателя. Оно способствовало его духовному росту, научило различать истинные и мнимые ценности.

Кульминационным моментом в произведении является сюжетная ситуация, когда Серафим Перецын спасает Таню. Увидев, как брошенный рабочими огромный деревянный барабан, набирая скорость, катится по школьному двору, как он несется прямо к турнику, где ничего не подозревающая старшеклассница сидела, закрыв глаза и подставив лицо весеннему солнцу, Серафим крикнул: «Беги!». Он «бросился к ней через поребрик и ухнул с головой в ледяную воду...» [Там же]. В результате такого «купания» мальчик заболел воспалением легких. Произошедшее можно воспринять как своеобразную инициацию героя. В связи с этим можно говорить и о сказочных реминисценциях в рассказе Махотина. Напомним, что подобные ситуации часто встречаются в волшебных сказках и свидетельствуют о начале новой жизни, к которой ведут испытания, преодоление различных препятствий и даже самой смерти. Пушкин, как мы знаем, тоже обыгрывал в своих произведениях обряд инициации. Достаточно вспомнить, к примеру, его «Руслана и Людмилу», «Сказку о мертвой царевне...», «Сказку о царе Салтане...».

В рассказе С. Махотина эпизод встречи главного героя с Таней Косаревой, которая пришла навеситить больного и поблагодарить его за спасение, ее слова «Ты теперь мой



друг, мне тебя Бог послал» позволяют увидеть, как тесно переплетены в сюжете две основные линии: одна – связанная со взаимоотношениями Серафима со школьниками, другая – с пушкинским «Пророком». И та и другая разрешаются преодолением одиночества, обозначают новый этап становления личности. В эпизоде, когда красавица Таня наклонилась и поцеловала Серафима в горячий лоб, можно также обнаружить сказочную реминисценцию, с той лишь поправкой, что в роли «мертвой царевны», пробуждающейся к новой жизни, здесь выступает главный герой. В итоге жизнь торжествует над смертью. Об этом говорит и микросюжет сна, который видит Серафим Перецын во время болезни. Его диалог с ангелом из пушкинского «Пророка» полон иносказаний. В ответ на вопрос, будут ли у него такие же крылья, ведь он тоже Серафим, мальчик слышит ответ: «Будут, но не скоро. Не торопи время свое». И далее звучат слова: «Живи, мальчик» [6]. Вслед за этим кризис миновал, и Серафим пошел на поправку. Так завершается «пушкинский» сюжет, связанный с проблемой духовного преображения, взросления, который и определяет главное

содержание рассказа Сергея Махотина.

Заключительный абзац текста вновь возвращает нас к повседневному реалиям жизни главного героя: «Перецына перевели в седьмой класс вместе со всеми», за лето он все наверстал. «А когда наступил сентябрь, Серафима уже не дразнили. Потому что прозвище “семиклассник Серафим” даже Юрке Бурлакину казалось лишенным всякого смысла и юмора» [Там же]. Такой финал можно рассматривать как счастливую развязку «школьного» сюжета о взаимоотношениях в классе.

Если в заключение вновь задать ученикам вопрос, о чем повествует рассказ Сергея Махотина «Шестиклассник Серафим», хочется верить, что они уже не сочтут тему буллинга главной в нем. Анализ диалогических связей со стихотворением А.С. Пушкина «Пророк», выявление роли сказочных реминисценций позволит юным читателям понять, что это произведение современного детского писателя гораздо шире школьной тематики, что именно благодаря «пушкинскому» сюжету оно обретает смысловую объем, наполняется серьезным нравственным и философским содержанием.

#### Библиографический список

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
2. Богуславская С.М. Диалог в трудах М.М. Бахтина // Вестник Оренбургского государственного университета. 2011. № 7 (126). С. 17–23.
3. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1983.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М., 2003.
5. Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1967.
6. Махотин С. Шестиклассник Серафим. URL: [history.deti-knigi.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=726](http://history.deti-knigi.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=726) (дата обращения: 29.06.2023).
7. Самсонова Н.В. Феномен интертекстуальности в литературном образовании // Литература в школе. 2020. № 1. С. 79–88.
8. Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М., 1994.

## References

1. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoyevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, 1963.
2. Boguslavskaya S.M. Dialogue in the works of M.M. Bakhtin. *Vestnik of the Orenburg State University*. 2011. No. 7 (126). Pp. 17–23. (In Rus.)
3. Lermontov M.Yu. *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collection of works in 4 vols.]. Vol. 1. Moscow, 1983.
4. Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary encyclopedia of terms and concepts]. A.N. Nikolyukin (ed.). Moscow, 2003.
5. Mandelshtam O.E. Slovo i kultura [Word and culture]. Moscow, 1967.
6. Makhotin S. Shestiklassnik Serafim [Sixth grader Seraphim]. URL: [history.deti-knigi.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=726](http://history.deti-knigi.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=726)
7. Samsonova N.V. The phenomenon of intertextuality in literary education. *Literature at School*. 2020. No. 1. Pp. 79–88. (In Rus.)
8. Tsvetaeva M.I. *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collection of works in 7 vols.]. Vol. 1. Moscow, 1994.

Статья поступила в редакцию 20.07.2023, принята к публикации 31.08.2023  
The article was received on 20.07.2023, accepted for publication 31.08.2023

## Сведения об авторе / About the author

**Прохорова Татьяна Геннадьевна** – доктор филологических наук, профессор; преподаватель литературы, гимназия № 122 имени Ж.А. Зайцевой, г. Казань

**Tatiana G. Prokhorova** – ScD in Philology, Professor; Teacher of literature, gymnasium No. 122 named after Zh.A. Zaitseva, Kazan

E-mail: [tatprohorova@yandex.ru](mailto:tatprohorova@yandex.ru)

**А.А. Ткаченко**

Частная школа «Золотое сечение»,  
119071 г. Москва, Российская Федерация

## Сценическая история драмы А.Н. Островского «Гроза» на уроках литературы

**Аннотация.** Сценическая история пьес, входящих в школьную программу, обширна. В репертуаре современных российских театров, как правило, больше спектаклей, в основе которых русская классическая драматургия. Ведущие режиссеры сегодня чаще обращаются к классическим текстам, а их спектакли – театральные интерпретации, произведения искусства, которые могут быть интересны школьникам. Цифровая эпоха открывает перед учителем литературы большие возможности при изучении драматических текстов. Доступность видеозаписей спектаклей дает возможность использовать на уроке театральные интерпретации, которые могут стать связующим звеном между учеником и пьесой. Сегодня, живя в любом уголке нашей страны, можно увидеть спектакли разных театров. Все это дает возможность расширять границы присутствия театра на уроке литературы и формировать у обучающегося не только читательские, но и зрительские компетенции. А.Н. Островский занимает особое место в истории русской сцены. Сегодня это один из самых популярных драматургов, чьи пьесы идут с большим успехом. В 2023 г. отмечается юбилей А.Н. Островского. В последние десятилетия пьеса «Гроза», имеющая репутацию исключительно «школьного текста», находит отклик у разных режиссеров и ставится в крупных театрах страны (театр «Современник», Большой драматический театр имени Г. Товстоногова, Театр Наций, Театр имени Е. Вахтангова, Магнитогорский драматический театр имени А.С. Пушкина, театр «Сатириконт» и др.). Автор статьи рассматривает цифровые возможности изучения сценической истории пьесы А.Н. Островского «Гроза» на уроках литературы.

**Ключевые слова:** изучение драматургии в школе, А.Н. Островский, «Гроза», сценическая история, читатель-зритель, театральная интерпретация, цифровые ресурсы

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Ткаченко А.А. Сценическая история драмы А.Н. Островского «Гроза» на уроках литературы // Литература в школе. 2023. № 5. С. 106–116.  
DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-106-116

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-106-116

**A.A. Tkachenko**Private School "Golden Section",  
Moscow, 119071, Russian Federation

## Stage history of A.N. Ostrovsky's drama "Thunderstorm" in literature lessons

**Abstract.** The stage history of the plays included in the school curriculum is extensive. The repertoire of modern Russian theaters, as a rule, has more plays based on Russian classical drama. Leading directors today often turn to classical texts, and their performances are theatrical interpretations, works of art that may be of interest to schoolchildren. The digital age opens up great opportunities for the teacher of literature when studying dramatic texts. The availability of video recordings of performances makes it possible to use theatrical interpretations in the lesson, which can become a link between the student and the play. Today, living in any corner of our country, you can see the performances of any theaters. All this makes it possible to expand the boundaries of the presence of the theater in the literature lesson and to form the student's not only reading, but also spectator competencies. A.N. Ostrovsky occupies a special place in the history of the Russian stage. Today, he is one of the most popular playwrights, whose plays are a great success. 2023 marks the anniversary of the birth of A.N. Ostrovsky. In recent decades, the play "Thunderstorm", which has a reputation as an exclusively "school text", resonates with various directors and is staged in major theaters of the country (the Sovremennik Theater, the Bolshoi Drama Theater named after G. Tovstonogov, the Theater of Nations, the E. Vakhtangov Theater, the Magnitogorsk Drama Theater named after A.S. Pushkin, the theater "Satyricon", etc.). The author of the article considers the digital possibilities of studying the stage history of the play "Thunderstorm" by A.N. Ostrovsky at the lessons of literature.

**Key words:** studying drama at school, A.N. Ostrovsky, "Thunderstorm", stage history, a reader-spectator, theatrical interpretation, digital resources

CITATION: Tkachenko A.A. Stage history of A.N. Ostrovsky's drama "Thunderstorm" in literature lessons. *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 106–116. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-106-116

Изучать драматургию в школе довольно сложно. Пьеса имеет двойственную природу, будучи одновременно и литературным произведением, и театральным текстом,

предназначенным для постановки на сцене. Зачастую читающему школьнику сложно представить себе действие, разворачивающееся в тексте, трудно вообразить персонажей,

их речь и мимику, понять предназначение ремарок. Поэтому учителю необходимы инструменты, которые позволят активизировать драматический текст, способствовать развитию воссоздающего воображения, умения за драматическим действием увидеть авторский замысел и потенциал сценического воплощения.

Понятие сценической истории пьесы, рожденное вместе с режиссерским театром, становится одним из ключевых при изучении драмы, т.к. помогает актуализировать концентрирующиеся в пьесе смыслы, вопросы, которые возникают при чтении пьесы. Под сценической историей драматического произведения мы понимаем процесс его интерпретации, нашедший свою реализацию в сценических воплощениях [19, с. 120]. Как писал историк театра А.М. Смелянский, любая театральная интерпретация открывает «не только смысл старого текста, но и смысл современной жизни при помощи старого текста» [8, с. 29]. Можно сказать, что именно в этих разнообразных интерпретациях обнаруживается то, что М.М. Бахтин называл «растущим значением» классического текста [1, с. 344], а Смелянский определил как «растущий смысл».

Цифровые ресурсы предоставляют большие возможности для создания инструментов, заданий, приемов включения фрагментов спектаклей в урок литературы. В сценическую историю, помимо текста спектакля, входят критические отклики, интервью создателей спектакля, макеты сценографии и т.д. При этом важно отметить, что театр – искусство сиюминутное, и сценическая история произведения обогащается с каждой новой постановкой.

Широкая доступность видеозаписей постановок, их разнообразие, возможность вырезать и переставлять фрагменты местами, создавать свой контент для урока – это, с одной стороны, благо для учителя литературы, но с другой – необходимость долгой работы. Поэтому 78% учителей, отвечая на вопрос, что бы побудило их работать со сценической историей на уроке, ответили: подготовленный материал, профессионально отобранные фрагменты<sup>1</sup>. В данной статье мы продемонстрируем потенциал такой работы на примере «Грозы» А.Н. Островского.

«Гроза», как любая другая пьеса, изучаемая в школе, давно уже превратилась в миф о самой себе. Десятилетиями входя в школьную программу, пьеса имеет большой методический багаж, круг привычных вопросов, заданий, тем сочинений и т.д. [см. напр.: 4; 10]. При этом пьеса всегда оставалась популярной и в театре [7, с. 91], вызывая большой интерес как со стороны театральных режиссеров, так и со стороны театральной критики исследователей театра [см. напр.: 5; 11]. Н.А. Добролюбов на долгое время определил вектор классических постановок «Грозы» в отечественной традиции, в которой Катерина выступает как «луч света в темном царстве». Советское толкование пьесы, опирающееся на добролюбовскую формулу, акцентировало внимание школьников и зрителей на социальной проблематике произведения, представляя Катерину жертвой деспотического произвола свекрови и жестоких нравов города Калинова.

<sup>1</sup> Опрос проводился автором статьи в 2022 г. в онлайн-формате. В нем приняли участие 134 учителя-словесника.

Однако в одно время с Добролюбовым публицист А.А. Григорьев разглядел в «Грозе» «поэзию народной жизни, – смело, широко и вольно захваченной художником в одном из ее существеннейших моментов, не допускающих не только обличения, но даже критики и анализа» [3, с. 367]. Можно сказать, что позиция Григорьева определила путь многих режиссеров XXI в., которые обращаются к тексту Островского в поисках ответов на актуальные вопросы.

Анализируя современные постановки «Грозы», мы можем выделить две тенденции, которые отражают различное понимание взаимоотношений режиссера и текста пьесы. Первая – «прочтение драмы», когда режиссеры стремятся донести до зрителя дух пьесы, актуализировать смыслы, заложенные в ней автором. Так, новые смыслы, обогащающие текст Островского, нашли Генриетта Яновская (1997), Евгений Марчелли (2017), Андрей Могучий (2016), Уланбек Баялиев (2016). Вторая тенденция – «театральное исследование», когда текст пьесы в глазах режиссера вообще не имеет какого-либо независимого существования, а спектакль имеет первостепенное значение по отношению к тексту. В рамках такого подхода режиссеры авторски переосмысливают оригинал, отступая от текста, переставляя части местами и т.д. Примером таких работ могут служить спектакли Нины Чусовой (2004) и Льва Эренбурга (2007).

Для современного российского театра поворотным был спектакль Генриетты Яновской в московском ТЮЗе (1997). В спектакле не было привычной границы между добром и злом. Режиссер, выступая в телевизионной передаче, посвященной интерпрета-

циям «Грозы» в современном театре, рассказывала: «Это совершенно другая история. Это история о нормальных людях. Не злобных. Для меня очень близких, бесконечно ищущих себя, своего соответствия с миром, с “вертикалью” мира, а не с горизонталью, на которой мы живем»<sup>2</sup>. Здесь каждому персонажу уделено достаточно внимания, каждый вызывает сочувствие, у каждого свое место – и в пространстве сцены, и в смысловом поле. В этой постановке был, пожалуй, впервые радикально переосмыслен образ Марфы Игнатьевны Кабановой – не как злодейки, а как носительницы своего света и тепла.

Хранительница семейного порядка полностью оправдана Яновской; мир ее переживаний – самый сложный, замкнутый в самом себе и подкупающе цельный. Можно смело говорить, что это главная роль спектакля. Слова Островского все те же, только произносятся без властолюбивой злобы. Марфу Игнатьевну в ТЮЗе трудно назвать Кабанихой, она Кабанова – потомственная купчиха. Она русский король Лир, ужаснувшийся миром, который вдруг перестал подчиняться вековечным и справедливым законам, и втихомолку пытающийся своими силами вправить суставы вселенной<sup>3</sup>.

Эта сценическая находка Яновской может стать интересным приемом при обсуждении образа Марфы Игнатьевны Кабановой.

<sup>2</sup> Александр Островский. Гроза // «Игра в бисер» с Игорем Волгиным / Телеканал Культура. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EXayDTXPOV8&t=200s> (дата обращения: 18.11.2018).

<sup>3</sup> Руднев П. «Тьма-тьмушая» // Дом актера (ДА). 01.03.1997. URL: <https://moscowtyz.ru/pavel-rudnev-tma-tmushhaya> (дата обращения: 22.03.2023).



**Вопросы для обсуждения:**

- *Посмотрите небольшой отрывок из спектакля Генриетты Яновской (ссылка: <https://rutube.ru/video/0268c5ef0465eeba61bf70a9198d5845/>, интервал 5:39–5:50 + 6:09–6:25).*
- *Какие предпосылки к такому решению режиссера можно найти в тексте?*
- *Как такая трактовка образа дополняет ваше представление о Кабановой?*

После постановки в МТЮЗе к тексту «Грозы» режиссеры долго не прикасались. Однако в последнее десятилетие они находят новые смыслы в тексте, свежие формы, хотя ведущими темами остаются две вечные линии: свобода и любовь. Также важно отметить внимание к фольклору и смелое обращение с темой духовности и религиозности, ярко представленной в пьесе. Лев Эренбург (2008), Андрей Могучий (2016), Евгений Марчелли (2017), Константин Райкин (2022) и другие режиссеры обратили внимание на потенциал пьесы А.Н. Островского.

**Вопросы для обсуждения:**

- *Почему современным режисерам так важно обращаться к драматургической классике?*
- *Какие причины толкают режиссеров к постановке драмы «Гроза»? Что делает эту пьесу созвучной сегодняшнему времени?*

Рассмотрим спектакль Евгения Марчелли с вызывающим названием «ГрозаГроза» («Театр Наций», 2017). Трагедия Катерины в нем интерпретируется как история о тупиковой, обреченной любви. На сцене настоящее темное царство: мрачные, голые стены, холодные зеркальные поверхности и зеленоватая вода, в ней плещутся русалки-утопленницы, жертвы несчастной любви, которые не дают забыть об известном финале пьесы.

Правда, режиссер не дает этому холоду и мраку сковать внимание зрителя: в спектакле кипят страсти, и не только любовные. Кабаниха по режиссерской задумке – нервная, даже истеричная: постоянно кричит, учиняя скандал за скандалом, и в финале Катерина и Борис встречаются все в крови от побоев.

Катерина в исполнении Юлии Пересильд сначала покорна и кротка, но затем открывается ее истинное лицо: если она полюбит, то полюбит слишком весело, самоотверженно и пылко для того мира, в который она заключена. И слишком ярко – для мужчин, которых ей представила жизнь: ни Тихон, ни Борис не могут ей дать равносильный ответ. Недаром их играет один актер (Павел Чинарев). В сущности, не важно, кто перед ней. Важно только то, как сильно жаждет любви и свободы Катерина и как эта жажда ее губит.

Для создания полноценной картины ученикам можно предложить обсудить фрагменты критической статьи М.Г. Ваняшовой: «Юлия Пересильд достигает особой сердечной зоркости, потаенной доверительности, сопрягая “чудо” и “грех”, “недоброе” и “необыкновенное”. Побеждает в душе Катерины именно “чудо” и ощущение нового рождения, новой жизни. Когда она говорит, как хорошо было ей жить прежде, на воле, она бежит по кругу, и надо видеть, каким летучим и стремительным, прекрасным, от избытка жизни и страсти становится этот бег у Юлии Пересильд. Скорость бега такова, что когда она бежит по сцене, физически ощущаешь пульсацию и ритм сердца в диапазоне звездного неба. Это бег и взлеты – Катерина пытается взлететь и воспарить» [2, с. 64].

Работая уже с афишей пьесы, учитель может выйти на разговор о важности кастинга, о том, почему многие актрисы мечтают сыграть Катерину, что в этом персонаже их привлекает. Анализируя фотографии артистов из спектакля, школьникам может быть интересно обсудить и режиссерские решения:

- *Насколько оправдано режиссерское решение о том, что играть Бориса и Тихона будет один артист? Какие новые смыслы рождает эта находка? О чем может быть такой спектакль?*
- *Какой в таком спектакле может быть Катерина Кабанова?*
- *Попробуйте представить, какие комментарии дал режиссер своим артистам?*

Противостояние свободы и несвободы становится центральной проблематикой в постановке Уланбека Баялиева в театре имени Вахтангова (2016). Гроза в этом спектакле – знак и разрушения, и обновления мира, в котором поначалу не слишком и проявляются признаки «темного царства». Есть только живая боль и любовное томление всех в городе Калинове, похожем на разбитый корабль, обломки которого вынесла на берег Волга, – все это зритель видит на сцене в буквальном смысле. Но желание любви, которое владеет всеми женщинами (включая царственную, ледяную Кабаниху), сковано холодом мрачных, синеватых костюмов и декораций, заматано метрами ткани – тюрбаном, какой торжественно носит Кабаниха и каким она обматывает голову невестки в начале спектакля. Ритуальность, мертвенность опутывает сцену и не дает никому вырваться на свободу.

Используя фрагменты спектакля Театра имени Вахтангова, учителю стоит обратить внимание учеников на несколько сцен, которые могут быть прочитаны в классе, а потом обсудить, как сцена воплощена в театральной интерпретации.

#### **Вопросы для обсуждения:**

- *Посмотрите сцену из спектакля «Гроза» (Театр им. Е. Вахтангова, реж. У. Баялиев): «Кабанова и дети» (1 действие, явление 5, интервал на видео: 14:25–23:00). Доступ по ссылке: [https://vk.com/video-46598842\\_456240490](https://vk.com/video-46598842_456240490)*
- *С чего в спектакле начинается сцена Тихон? Как он ведет себя?*
- *Как каждый из актеров с помощью пластики и движений интерпретирует образ своего героя?*
- *Обратите внимание на интонации Кабановой. Что подчеркивается в образе особенностью ее речи? Слышит ли кого-то Кабанова?*
- *Какой тон задает происходящему долгая пауза после первой реплики Катерины? Что она подчеркивает?*
- *Почему Кабанова заплакала? Почему плачет Тихон?*
- *Какие полярные состояния Кабановой создает актриса внутри этой сцены?*
- *Посмотрите следующую сцену: «Разговор Катерины и Варвары» (интервал на видео: 24:47–31:30). Доступ по ссылке: [https://vk.com/video-46598842\\_456240490](https://vk.com/video-46598842_456240490)*
- *Каким своим действием в сцене Варвара подчеркивает протест? Как жестокость и любовь на протяжении всей сцены граничат в действиях героини?*
- *Обратите внимание, как Катерина в ответ окунает Варвару. Какие черты характера проявляются в ней?*

- С какими интонациями Катерина произносит фразу: «Отчего люди не летают так, как птицы»? Как сценическое решение монолога Катерины отражает суть ее речи? Что означают действия героев, сопровождающие рассказ Катерины?
- Посмотрите еще одну сцену из спектакля: «Последняя встреча Катерины и Бориса» (фрагмент на видео: 2:02:14–2:12:39:03). Доступ по ссылке: [https://vk.com/video-46598842\\_456240490](https://vk.com/video-46598842_456240490)
- На что похожа по интонации речь Катерины? Почему ее вопль звучит так медленно и плавно?
- Какими художественными средствами создается ощущение того, что у Катерины появляются силы и решимость?
- С какими чувствами на встречу приходит Борис? Слушает ли Борис Катерину? Хочет ли он с ней разговаривать?
- Какую ремарку явно пропустил и не учел режиссер? С какой целью он это сделал?
- Кто в этой сцене выносит смертный приговор Катерине?

Акцент на русскости, национальном характере пьесы делает Лев Эренбург в Магнитогорском драматическом театре им. А.С. Пушкина (2007). Открывает спектакль не песня Кулигина, а крестьянский, бабий заговор на половое здоровье Тихона и Катерины. Сельская жизнь с баней, застольями и всеобщим тесным телесным контактом – таков город Калинов в интерпретации режиссера. Любовь, конечно, здесь является основой, однако любовь плотская, материальная. Здесь много прикосновений, страсти, музыки, за которой долго не ощущается напряжение, приближающаяся гроза. Но вдруг – монолог

Кабанихи: отчаянный, пьяный богореческий вызов женщины, которая страдает от одиночества и нелюбви. А за ним финал: смерть Катерины и бунт Тихона, которого гибель жены освобождает от власти матери. Возможно, эротизма в спектакле слишком много, но русский психологический театр, в духе которого поставлен спектакль, дает физически ощутить боль, которой пронизана «Гроза». Поэтому на уроке можно обратиться к нескольким фрагментам, которые помогут расширить представления об интерпретационных возможностях пьесы.

#### **Вопросы для обсуждения:**

- Посмотрите фрагмент «Начало спектакля» (интервал на видео: 00:00–04:01). Ссылка на видео: [https://vk.com/video-3460822\\_164616731](https://vk.com/video-3460822_164616731)
- Какая атмосфера воссоздана в спектакле? Как эта атмосфера передает особенности текста драмы?
- Что подчеркивает режиссер в самом начале спектакля? О чем молится девушка?
- В какой момент мы застаем героев спектакля? Какой мы видим в этом отрывке Кабанову? Какое место в семье занимает Варвара?
- Посмотрите фрагмент «Разговор Кабановой с детьми» (интервал на видео: 08:16–12:07). Ссылка на видео: [https://vk.com/video-3460822\\_164616731](https://vk.com/video-3460822_164616731)
- Как показаны отношения матери и сына?
- Какой представлена Кабанова в интерпретации режиссера? Как подчеркиваются ее человеческие качества? Почему ей становится плохо? И почему в конце сцены она называет сына дураком?

По-настоящему темное царство увидел в пьесе Островского режиссер

Андрей Могучий (2016). Сцена Большого драматического театра имени Г. Товстоногова убрана черным – роскошными бархатными тканями. Среди этой черноты выделяется одно ярко-красное одеяние Катерины, носительницы любовного чувства. Можно сказать, что весь этот спектакль – о любви, которая должна пробиться сквозь строго ритмизованную, речитативную речь персонажей, будто вышедших из народного театра. Отчасти ей это удастся: Бориса в спектакле играет оперный певец, и их диалоги с Катериной превращаются в красивое пение. Но остальные персонажи подчинены другой гармонии, строгой и страшной. Режиссер воспользовался фольклорной оптикой, чтобы отразить своеобразную, старорусскую музыкальность «Грозы». Русский миф о Катерине, луче света, озаряется золотыми всполохами на фоне – это и гроза, и электрическое напряжение в воздухе [12]. Конечно, Катерина и Кабаниха – главные фигуры, вокруг которых вращается динамика спектакля. Их противостояние может быть битвой страстей, как в постановке Марчелли, или же отчужденным непониманием, как у Могучего или Баялиева.

На финальном уроке по изучению пьесы учащимся можно предложить сравнить два финала, в режиссерских версиях Андрея Могучего и Уланбека Баялиева:

- *Посмотрите сцену смерти Катерины в двух интерпретациях: Театр имени Е. Вахтангова* – интервал на видео: 2:12:40–2:16:54 (ссылка: [https://vk.com/video-46598842\\_456240490](https://vk.com/video-46598842_456240490)) и Большой драматический театр – интервал на видео: 34:50–37:16 (ссылка: [https://vk.com/video450886723\\_456239341](https://vk.com/video450886723_456239341)).

- *Как можно охарактеризовать настроения у этих сцен? Что вы заметили общего в интерпретациях разных режиссеров?*
- *Какое значение имеет в каждой из просмотренных вами сцен смерть главной героини?*
- *Как могла бы выглядеть финальная сцена в вашем спектакле?*

Совсем недавно сценическая история «Грозы» дополнилась двумя любопытными постановками, рассказ о которых или посещение которых могут стать поводом для создания новых интерпретаций. Для Константина Райкина основой тоже стала антитеза свободы и несвободы. Жанр поставленного им в 2022 г. спектакля «Сатирикона» определяется как «трагический балаган». Конфликт представлен пластической вольностью внутри канона хореографического станка, ведь сцена – это репетиционный зал, в котором репетируют, разминаются, сочиняют. И спектакль весь соткан из танцев, музыки, песен, от фольклора до джаза и рока.

Кабаниха и Дикой в версии Райкина не такие уж жестокие властители, и не они доводят Катерину до гибели. Просто слишком разрастается конфликт между чистой, самоотверженной верой в Бога и сильной, разрушительной любовью, которая невозможна в мире города Калинова. Яркая, страстная Катерина, которую играет молодая актриса Мария Золотухина, на глазах у зрителя перестает быть наивной, даже глуповатой девочкой, заглядывает внутрь себя и понимает, что освободиться от внутреннего противоречия можно лишь через смерть.

У режиссера Вероники Вигг в Тверском ТЮЗе проблема свободы и неволи представлена советскими

реалиями. Никакой любви в мире плакатов и лозунгов, зеленоватых стен и фаянсовых мисок нет, а Катерина – почти городская сумасшедшая. Маршевая музыка на фоне – то ли военный оркестр в городском парке, то ли оркестр цирковой, недаром посреди сцены – цирковая арена. Режиссер словно издевается над советско-добролюбовской критикой «Грозы», согласно которой Катерина почти революционерка, и, например, знаменитый монолог «Почему люди не летают» героиня произносит, размахивая авоськой на фоне красного знамени с лозунгом «К птицам». И признаваться в измене она будет так же отчаянно и зло. Обрывки советского мифа: Гагарин, меховые женские шапки, белые майки-борцовки – напоминают постапокалипсис, и вполне гармонируют с этим слова Феклуши «последние времена настали».

Итак, во всех постановках перед нами антитезы любви и нелюбви, свободы и несвободы. Свобода и любовь идут рука об руку и оказываются обреченными на трагический финал. Режиссеры почти не меняют текст Островского, однако не во всех интерпретациях смерть Катерины – поражение света перед тьмой, потому что сама Катерина свет обретает: так, именно в свет уносит ее загадочный персонаж – Кот – в постановке Уланбека Баялиева. Калиновцы остаются во мраке, и это их потеря, а не победа.

Отличительным свойством драматургического текста является его интерпретационный потенциал, поэтому интерпретационные задания в рамках изучения драматического текста – обязательное условие эффективного освоения материала. Если учитель посещает с учениками спек-

такль по изучаемой пьесе, то одним из вариантов финального задания может стать рецензия на спектакль. Если в нужные даты не оказалось в афише спектакля, можно предложить посмотреть спектакли в записи на выбор или написать критическую статью, взяв за основу рассуждения других авторов:

- *В разные годы в театральных изданиях выходили статьи, посвященные спектаклям по пьесе «Гроза». Прочитайте разные заголовки критических статей, выберите один из них и попробуйте написать свой текст, по-своему раскрывая идею заголовка: «Расплата сразу после счастья»; «Забудьте про “луч света в темном царстве”»; «Луч света в светлом царстве»; «Власть диких»; «Тучи над городом встали»; «Баллада о далеком берегу».*

Имея достаточно богатую сценическую историю, пьеса «Гроза» может раскрыться перед читателем-школьником во всем своем многообразии смыслов. Не каждому произведению из школьной программы повезло иметь такое количество качественных театральных интерпретаций. Каждое сценическое воплощение дает возможность и прочувствовать пьесу по-новому, и понять, как много прочтений может быть у одного и того же текста. «Гроза» – прекрасный тому пример. Социальная, психоаналитическая, феминистическая оптика, или антиутопия, или любовная драма – каждый режиссер выбирает свою интерпретацию. При этом цифровые ресурсы современного образования открывают большие возможности для изучения драматургии в средней школе. Любой школьник сегодня может увидеть работы именитых режиссеров, актеров,



сценографов, включить их в свой зрительский и читательский опыт, учесть при интерпретации произведения, постижении драматургического текста, что подразумевает анализ и самого текста, и его сценического воплощения, в том числе его современных интерпретаций.

#### Библиографический список

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Ваняшова М.Г. «Отчего люди не летают, как птицы...» «Гроза» А.Н. Островского на сценах театров России. Темы и вариации. (2012–2018) // Спектакль XXI века: материалы межвузовского научно-практического семинара. Ярославль, 2020. С. 59–76.
3. Григорьев А.А. Литературная критика. М., 1967.
4. Дмитриевская Л.Н. Кульминация драмы А.Н. Островского «Гроза» в декорациях театральных постановок XIX–XX веков // Литература в школе. 2019. № 6. С. 8–13.
5. Карпова Т.Н. Хрестоматийная драма глазами современных режиссеров (о постановках пьесы А.Н. Островского «Гроза» на отечественной сцене XXI века) // Спектакль XXI века: материалы межвузовского научно-практического семинара. Ярославль, 2020. С. 92–97.
6. Михайлова А.М. В.Г. Сахновский о театре А.Н. Островского. Постановка «Грозы» в Московском драматическом театре // Культура и искусство. 2016. № 1. С. 116–125.
7. Прощин Е.Е. Репертуарная политика современных российских театров в сезоне 2018–2019 годов // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2019. № 2. С. 89–100.
8. Смелянский А.М. Растущий смысл // Классика и современность: Проблемы советской режиссуры 60–70-х гг. М., 1987. С. 5–36.
9. Ткаченко А.А. Сценическая история как инструмент анализа драматического произведения на уроках литературы // Нижегородское образование. 2014. № 6. С. 120–125.
10. Эльмаа Ю.В., Федоров С.В. Информационные технологии на уроках литературы: пособие для учителей общеобразовательных учреждений. М., 2012.
11. Шалимова Н.А. Островский своими словами, штрихами и красками // Вопросы театра. 2018. № 3/4. С. 10–26.
12. Шатина Л.П. «Гроза» А. Островского и А. Могучего: пьеса «закрытой формы» в спектакле «Открытого театра» // Вестник Новосибирского государственного театрального института. 2020. № 9. С. 146–155.

#### References

1. Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, 1979.
2. Vanyashova M.G. “Why people can’t fly like birds...” “The Storm” by A.N. Ostrovsky on the Stages of Russian Theatres. Themes and Variations (2012–2018). *Spektakl XXI veka: materialy mezhvuzovskogo nauchno-prakticheskogo seminaru*. Yaroslavl, 2020. Pp. 59–76. (In Rus.)
3. Grigoryev A.A. Literaturnaya kritika [Literary critique]. Moscow, 1967.
4. Dmitrievskaya L.N. The culmination of A.N. Ostrovsky’s drama “The Storm” in the scenery of theatrical productions of the 19th–20th centuries. *Literature at School*. 2019. No. 6. Pp. 8–13. (In Rus.)
5. Karpova T.N. A textbook drama through the eyes of modern directors (about the production of A.N. Ostrovsky’s play “The Storm” on the domestic stage of the 21st century). *Spektakl XXI veka: materialy mezhvuzovskogo nauchno-prakticheskogo seminaru*. Yaroslavl, 2020. Pp. 92–97. (In Rus.)
6. Mikhailova A.M. V.G. Sakhnovsky about the theater A.N. Ostrovsky. Production of “The Storm” at the Moscow Drama Theater. *Culture and Art*. 2016. No. 1. Pp. 116–125. (In Rus.)



7. Proshchin E.E. Repertoire policy of modern Russian theaters during the 2018–2019 season. *Palimpsest. Literaturovedcheskii zhurnal*. 2019. No. 2. Pp. 89–100. (In Rus.)
8. Smelyansky A.M. Growing sense. *Klassika i sovremennost: Problemy sovetskoi rezhissury 60–70 godov*. Moscow, 1987. Pp. 5–36. (In Rus.)
9. Tkachenko A.A. Stage history as a tool for analyzing a dramatic work in literature lessons. *Nizhegorodskoe obrazovanie*. 2014. No. 6. Pp. 120–125. (In Rus.)
10. Eelmaa Yu.V., Fedorov S.V. Informatsionnye tekhnologii na urokakh literatury [Information technology in literature lessons]. Manual for teachers of general educational institutions. Moscow, 2012.
11. Shalimova N.A. Ostrovsky in his own words, strokes and colors. *Voprosy teatra*. 2018. No. 3/4. Pp. 10–26. (In Rus.)
12. Shatina L.P. “The Storm” by A. Ostrovsky and A. Moguchy: a “closed form” play in the performance of “Open Theater”. *Bulletin of the Novosibirsk State Theater Institute*. 2020. No. 9. Pp. 146–155. (In Rus.)

Статья поступила в редакцию 15.05.2023, принята к публикации 25.07.2023

The article was received on 15.05.2023, accepted for publication 25.07.2023

#### Сведения об авторе / About the author

**Ткаченко Антон Александрович** – кандидат педагогических наук; заместитель директора, частная школа «Золотое сечение», г. Москва

**Anton A. Tkachenko** – PhD in Education; Deputy Director of the private school “Golden Section”, Moscow

E-mail: antonfilfac@mail.ru

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-117-128

УДК 372.882

**Д.Д. Жирков**Северо-Восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова,  
677000 г. Якутск, Российская Федерация

## Литература и кино в контексте артизации: из опыта школьной экранизации

**Аннотация.** В статье представлен взгляд на феномен артизации как эффективный фактор современной художественной коммуникации, под которым понимается зрелищность творческого продукта – результата интерпретационной деятельности школьников, демонстрируемого общественности. Актуальность разработки подобного проекта обосновывается интересом молодежи к искусству, тяготением к представлению, карнавализации как форме жизнотворчества. По мнению автора, в результате такая деятельность может представлять как культурный фон, открывающий учащимся возможности для поиска личностных и художественных смыслов в искусстве, духовно-нравственного развития, ценностного самоопределения. В статье в выбранном аспекте интегрированного изучения литературы и смежных искусств описана внеклассная деятельность учащихся по созданию собственного фильма, призванная способствовать эффективному формированию читательской и зрительской культуры, более глубокому постижению художественных текстов. Короткометражный фильм по роману «Тыгын Дархан» якутского писателя В.С. Яковлева-Далана рассматривается как возможная модель решения актуального методического вопроса о создании фонда материалов регионального компонента, в том числе в ситуации отсутствия киноверсий и театральных постановок по значимым художественным произведениям на национально-региональную тематику. Аксиологические доминанты представленной киноленты составляют идеи мира, объединения народов, высокой роли личности в большом историческом времени, почитания национальных обычаев и сохранения традиционных духовно-нравственных ценностей. В представленной статье подробно описаны ход и результат работы учащихся над сценарием и процесса киносъемок, а также декодирования основных смыслов, зашифрованных в кинематографической трактовке литературного текста.

**Ключевые слова:** обучение литературе в школе, организация внеклассной работы, аксиологический подход, ценностное самоопределение, артизация, диалог литературы и кино, киноинтерпретация, В.С. Яковлев-Далан, «Тыгын Дархан»

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Жирков Д.Д. Литература и кино в контексте артизации: из опыта школьной экранизации // Литература в школе. 2023. № 5. С. 117–128. DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-117-128

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-117-128

**D.D. Zhirkov**

M.K. Ammosov North-Eastern Federal University,  
Yakutsk, 677000, Russian Federation

## Literature and cinema in the context of artization: The case study of a school film adaptation

**Abstract.** The article presents a view on the phenomenon of artization as an effective factor of modern artistic communication, which is understood as the spectacularity of a creative product – the result of the interpretive activity of schoolchildren, demonstrated to the public. The relevance of the development of such a project is put down to the interest of young people in art, the attraction to the performance, carnivalization as a form of life creation. According to the author, as a result, this activity can appear as a cultural background that opens up opportunities for students to search for personal and artistic meanings in art, for spiritual and moral development, and for value self-determination. In the article, in the selected aspect of the integrated study of literature and related arts, the extracurricular activities of students on creating their own film are described, designed to contribute to the effective formation of the reader's and viewer's culture, to a deeper understanding of literary texts. A short film based on the novel "Tygyn Darkhan" by the Yakut writer V.S. Yakovlev-Dalan is considered as a possible model for solving the topical methodological issue of creating a fund of regional component materials specifically when there are no film versions or theatrical productions of significant works of art on national and regional topics. The axiological dominants of the presented film are the ideas of peace, the unification of peoples, the high role of the individual in a great historical time, respect for national customs and the preservation of traditional spiritual and moral values. The presented article describes in detail the course and result of students' work on the script and the process of filming, as well as decoding the main meanings encrypted in the cinematic interpretation of a literary text.

**Key words:** teaching literature at school, organization of extracurricular activities, the axiological approach, the value self-determination, artization, the dialogue between literature and cinema, film interpretation, V.S. Yakovlev-Dalan, "Tygyn Darkhan"

CITATION: Zhirkov D.D. Literature and cinema in the context of artization: The case study of a school film adaptation. *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 117–128. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-117-128

«Сегодня адресат обучения – школьник-читатель – по-прежнему верно и преданно ждет писем от Поэта, но уже не на бумаге, а на электронную почту. Изменился его адрес, но неизменными остались созвучие сердец, учительская надежда...» – такими словами мы завершали нашу дебютную статью в журнале «Литература в школе» [5, с. 109]. По праву вопрос цифровизации образования стоит на повестке дня первым пунктом, обсуждается беспрестанно. Однако в деле открытия инноваций стоит, однако, помнить о сохранении традиций: методическая наука стремится достичь гармонии между двумя концами непрерывной цепи времен, и это трудно, как трудно все прекрасное. Диалогу литературы и кино, прочно занявшему первую позицию по распространенности среди прочих искусств, мы посвятим эту статью. Нам не могут не откликаться в памяти слова Л.С. Айзермана: «Уроки литературы, школа, кино, книги, телевидение – это вовсе не разные миры, они не могут быть отторгнуты друг от друга и способны дополнять друг друга» [1, с. 31]. Педагог призывает двигаться навстречу кинематографу, получать взамен сторий. Отличие видов лишь в целях и средствах, ибо «и звезда от звезды разнится в славе» (1 Кор.15:41).

Известны попытки изобретателей «оживить» рисунок через тауматроп

(1827), фенакистископ (1832), зоотроп (1833), кинеограф (1868), праксиноскоп (1877), в том числе на основе феномена персистенции, а также смелые желания писателей и художников запечатлеть жизнь «какая она есть»: Эмиль Золя проводил ночи на городском рынке, во «чреве Парижа», а Клод Моне часами наблюдал у стога сена за игрой света и тени. Но изображенная мастерами действительность всегда оставалась описанной, нарисованной, озвученной, всегда пропущенной через творца, схваченной в моменте фотовспышки, но никогда не первичной, не в полноте своего вечного движения и подлинности облика. Кинематограф, рожденный 28 декабря 1895 г. благодаря техническому достижению братьев Огюста и Луи Люмьеров, явил «иллюзию» второй реальности, с этого дня навсегда изменившую первую. Именно это свойство создавать параллельные «миры» молодого, тогда еще не признанного, компрометантного искусства, впервые продемонстрированного в России 16 мая 1896 г., привлекло к нему сначала болевших идеей двоемирия поэтов-символистов, а затем – выступавших за все новое футуристов.

Очевидно, что литература была и остается для кинематографа, который прошел стремительный путь от «немного» младенчества (когда уже экранизировал произведения классиков [13]) до современного цифрового

формата, важнейшим из видов искусств. Вопрос их взаимодействия исследовали писатели Л.Н. Андреев, В.В. Маяковский, К.И. Чуковский, а также литературоведы Ю.М. Лотман, Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Р.О. Якобсон и др. Следует отдельно сказать о М.М. Бахтине и его теории диалога культур и анализе визуального аспекта словесного образа [3].

Режиссер С.М. Эйзенштейн одним из первых выразил мысль о литературной природе кино: не в формальном плане его сценарного основания, а в смысле родства поэтик двух искусств. Он считал, что такие приемы кинематографа, как монтаж, план, ракурс, были задолго открыты Ч. Диккенсом, творчество которого «по методу, манере, особенностям видения и изложения», по пластичности и зрительности роднится с кино [14]. Другой режиссер М.И. Ромм назовет повесть «Пиковая дама» А.С. Пушкина «монтажным учебником» и укажет на принцип параллельного монтажа с одновременным ведением ряда линий в романах «Война и мир» и «Анна Каренина» Л.Н. Толстого (<https://chapaev.media/articles/5154>).

Педагоги также предпринимали попытки обратиться к кино практически с первых лет его появления, несмотря на общее отношение к «чуду техники» как зрелищу ярмарочному, балаганному. Уже к 1906 г. в России насчитывалось более 1500 кинотеатров, но запрет их посещения детьми создавал для развития кинообразования известные барьеры. В 1917 г. он был снят, и через два года в Москве открылась первая киношкола (ныне ВГИК – Всероссийский государственный институт кинематографии), объявившая набор

в единственную мастерскую киноактеров, т.е. актеров, как знаковое событие начала эпохи. В целом отечественная кинопедагогика представлена трудами Л.М. Баженовой, О.А. Баранова, И.С. Левшиной, С.М. Одинцовой, С.Н. Пензина, Л.П. Прессмана, Ю.М. Рабиновича, Г.А. Усова, А.В. Федорова и др. Она прошла свой вековой путь: от становления в условиях социалистической агитации и пропаганды, либерализации в период «оттепели» и развития эстетически ориентированного подхода в 1960–80-е гг. до трансформационных явлений в связи с появлением новых информационных и цифровых технологий [14]. Укажем на явную тенденцию сегодняшнего дня: медиапространство значительно расширяет зону влияния кинообразования (медиаобразования).

Для методики преподавания литературы идея содружества искусств, установление межпредметных связей, реализация принципа наглядности – исконные, вызванные самой природой искусства слова, диалогическим характером учебного предмета. В этом направлении нельзя не указать на разработки В.И. Водозова, В.В. Голубкова, Н.М. Соколова, М.А. Рыбниковой; труды Т.Г. Браже, Г.Н. Ионина, М.Г. Качурина, Е.Н. Колокольцева, В.Г. Маранцмана, Л.В. Шамрей; искания современных ученых. Согласимся с Г.Л. Ачкасовой: разрабатывая проблему изучения художественной специфики драмы, методика решала ее в отношении театра, кино [2]. В современной науке разработаны разнообразные методы и приемы, ориентированные на воспитание школьника, с одной стороны, как читателя, а с другой – как «грамотного зрителя». Богат практический опыт:

составление фильмографии по творчеству писателя; сопоставление литературного источника и его кинематографической трактовки; написание рецензии на кинофильм; разработка сценария; создание афиши и буктрейлера; съемки собственного фильма. Новые горизонты открываются в связи с эстетизацией и художественной практикой последней формы работы – создания фильма. В процессе такой деятельности учащиеся получают возможность «освоить разные языковые и культурные коды художественных произведений в их уникальности и диалогическом взаимодействии», «глубже понять искусство и обрести свой план выражения мыслей и чувств» [15, с. 168].

Вопрос диалога литературы и кино представлен, например, в диссертации Д.И. Субботина, как ни удивительно, на материале прозы, предполагающей приложение значительно больших творческих усилий в ее претворении в другом виде искусства, нежели произведений, изначально созданных для театральной или киноинтерпретации. Это особенно интересно, если речь об А.П. Чехове. Выбор его художественных текстов обосновывается в данной работе следующими чертами чеховской поэтики: «сценарность повествования, контрастная смена изображений различной крупности, сюжетный параллелизм, “съемка с движения”» [11], которые свидетельствуют о кинематографичности мышления писателя. Исследователь выявляет немаловажную проблему: авторы научно-методических руководств рекомендуют обращаться к сопоставительному анализу литературного произведения и его кинематографической трактовки, когда конкретных методиче-

ских рекомендаций по проведению такой работы на материале творчества того или иного писателя не так много. Проблема сохраняет актуальность, однако, на наш взгляд, в русле проводимых методических исканий на основе богатого кинофонда она вполне решаема.

Значительно сложнее, острее обстоит дело с региональным компонентом: киноверсий, да и театральных постановок по ключевым художественным произведениям на национально-региональную тему, которые можно было бы привлекать на уроках, катастрофически мало или они попросту отсутствуют и даже не планируются для создания ни в ближайшей, ни далекой перспективе. Связано это с разными причинами: нечастым обращением режиссеров к литературным текстам вообще; малоизвестностью в российском контексте творческого писательского наследия региональной направленности; невысокой востребованностью освещаемых «узких» тем отдельного субъекта страны или географической зоны; сложностью трактовки геополитики такого произведения и переложения на язык кино аутентичных национально-культурных особенностей и традиций народов России. Вопрос прост: что делать с этой насущной методической проблемой?

Яркий феномен современной социокультурной среды – артизация, под которой понимается «возведение художественного воображения в ранг универсального принципа отношения субъекта к миру»; «вторжение художественной практики в социальную жизнь»; «стирание грани между искусством и жизнью» [7, с. 8]. Она выражается в театрализованности политического, общественного,



культурного события, приобретающего обрядовую форму манифестации, акции, шествия, митинга и прочего, где главенствующая роль в высказывании миру как попытке его преобразования принадлежит искусству, которое «сегодня повсюду» (Ж. Бодрийар). Определенно, новым является лишь термин, а сам феномен уходит корнями к истокам зарождения человеческой культуры, связан с идеями эстетизма, осмыслен и возведен в культ поэтами Серебряного века, имеет одну природу с феноменом карнавала, который характеризуется универсальностью, амбивалентностью, неофициальностью, утопизмом, бесстрашием, связью с народной смеховой культурой (М.М. Бахтин) [3]. В настоящую эпоху развитых технологий потенциально каждый может стать творцом – в этом утверждении можно видеть понятные негативные тенденции или неожиданные возможности для новых творческих поисков. Н.М. Зоркая убеждена: подобное зрелище может стать подлинным искусством, если оно «дополняется искусством, а правдивое – красивым» [6, с. 74].

Развивая идею эстетизации образовательных проектов, мы рассматриваем артизацию в смысле исключительной зрелищности творческого продукта как результата интерпретационной деятельности учащихся, который демонстрируется обществу. Артизация, определяющая функционирование творческого (литературного, музыкального, живописного, фото-, кино-, медиа-) проекта как процесса и итога художественной коммуникации, обусловлена интересом современной молодежи к этим видам искусства, а также тяготением учащихся к представлению,

карнавализации как форме жизнетворчества. В результате такая деятельность предстает не как учебный, а культурный фон, на котором проходит жизнь ученика, открывая ему возможности для поиска личностных и художественных смыслов в искусстве, духовно-нравственного развития, ценностного самоопределения. Наиболее эффективные возможности для реализации идеи эстетизации образовательных проектов представляют предметы гуманитарного цикла, прежде всего, литература. Претворение словесного образа в аудиовизуальных ассоциациях автора-интерпретатора способствует актуализации его личностного потенциала, креативного самовыражения, развития читательских и литературно-творческих умений, формотворчества вообще. Несомненное достоинство зрелищного продукта состоит в его направленности на молодежь, которая активно включается в процесс восприятия и ощущает сопричастность к смыслам, транслируемым непосредственно ровесниками.

Отвечая на открытый методический вопрос о создании фонда материалов регионального компонента, который «расширяет представления учащихся о богатстве, многообразии, духовно-нравственном потенциале культуры родной страны, способствует осознанию своей принадлежности к своей национальной культуре как части российской и мировой культуры» [12, с. 175], представим опыт киноинтерпретации литературного текста.

В 2022 г. студентами-филологами и десятиклассниками, исполнившими роли режиссера, сценаристов, актеров, был создан короткометражный фильм «Ысыях белого изобилия»

по мотивам романа «Тыгын Дархан» якутского писателя В.С. Яковлева – Далана. Причина выбора короткого метра очевидна: острый дефицит времени, перегрузка учащихся. Для экранизации выбираются отдельные сцены из первой главы, однако работу предваряет обязательное обзорное ознакомление учащихся с сюжетом и проблематикой всего произведения, его исторической основой: тойон (предводитель, глава) хангаласского рода Тыгын Дархан на рубеже XVI–XVII вв. стремится объединить разрозненные якутские племена, но попытка создать великий союз оборачивается пробуждением духа войны. Для этого может быть отведена отдельная лекция. Следуя методическим заветам М.Я. Мишлимович, «чтобы уроки литературы стали “часами нравственного прозрения” (А.Т. Твардовский), постоянно акцентируем внимание на личности» В.С. Яковлева – Далана как писателя и педагога, на его «духовных поисках, на “нравственном кодексе” литературных героев, выделяем нравственные “вечные” проблемы» [9, с. 11]. Кроме прочего, это позволит актерам глубже погружаться во внутренние миры своих персонажей, понимать мотивы их поведения и поступков, вживаться в образы.

Название «Ысыах белого изобилия», заимствованное из первоисточника (так называется первая глава романа), с одной стороны, задаст линию визуального воссоздания ключевых образов самого значимого культурного события для народа саха – национального праздника Ысыах (Ыһыах). Он отмечается 21 июня, в день летнего солнцестояния, и символизирует «начало нового жизненного цикла, преодоление суровой

зимы и болезней, наступление плодородного летнего сезона» [8, с. 115]. Поэтому нам было важно показать главные церемониалы сакрального торжества: благословение, кумысопитие, жертвоприношение духу огня, встречу солнца. В кинокартине также присутствуют образы других важных составляющих праздника: игр, танцев, состязаний боотуров (богатырей), осуохайа (кругового хороводного танца), в том числе мотив подготовки к свадебному обряду, которым иногда сопровождался Ысыах. По объективным причинам не удалось показать традиционные конные скачки, щедрое пиршество, выступление хомусистов и некоторые другие знаковые явления. С другой стороны, цветообозначение в названии фильма связывается с особенностями лингвоцветовой картины мира якутского этноса: белый цвет является одним из наиболее почитаемых, ассоциируется со снегом и зимой, восходит к фольклорному архетипу – Юрюнг Айыы Тойону, первому божеству, создателю Вселенной, главе Верхнего мира.

Работа над сценарием начинается с выбора фрагментов текста для экранизации – сегментированных художественных пространств – они создадут отдельные сцены, которые благодаря киномонтажу объединятся в общее повествование. Способность сценаристов визуализировать текст, оперировать воображаемыми зрительными образами, становится определяющей. Возможным на этом этапе становится иллюстрирование как схематическая прорисовка учащимися будущих «актов», сцен или «маршрута» героя. Принимается решение, что картина будет построена по принципу сужающегося и расширяющегося

пространства, связанного с главным героем. Сюжетные элементы выстраиваются следующим образом. Завязка: Тыгын Дархан сидит в могол-урасе и делится с Белым шаманом (юрюнг ойуун) тревожным ощущением неизвестности перед грядущим; кульминация: он выходит к народу, готовит дочь к свадьбе, празднует Ысыах; развязка: напивавшись мудростью от священного дня, дает наставления присутствующим в урасе и покидает темное место. В отличие от остальных героев «замкнутого» локуса, характеризующихся исключительно горизонтальным перемещением, в моральной траектории Тыгына появляется признак «высоты» – герой два раза поднимается с места, оба раза перед выходом из замкнутой локации. Таким образом, выстраиваемое линейное, по Ю.М. Лотману, пространство моделирует темпоральную категорию «жизненный путь», отражая личную потенцию героя. Еще один герой вертикального перемещения – Хотогой, но, будучи символом грубой силы, военного начала, он движется «вниз», садится.

Начало и конец фильма представляют две отдельно снятые сцены. Открывающие кадры показывают властителя счастливой долины Туймаада Тыгына Дархана, обходящего свои богатые обширные территории. По задумке режиссера, эта сцена призвана воплотить эпический зачин олонхо – древнейшего эпического искусства, занимающего центральное место в устном народном творчестве якутов: утопический Средний мир как цветущая «обетованная земля», довольный жизнью тойон, его верные батраки, красавица-дочь, за руку которой станут биться боотуры. Закрывающие кадры

рисуют неоднозначную картину: Черный шаман (хара ойуун) камланит и бьет в табык – ритуальный ударный инструмент, который задействуют по особым случаям, например, во время Ысыаха. Но следует знать, что в период междоусобных войн он использовался для другой цели: в него били для подъема боевого духа, и это может прочитываться как намек на дальнейшие драматические события, описанные в романе. Поэтому к табыку обращается Черный шаман, являющийся носителем истинного шаманского дара и напрямую связанный с Нижним миром, а не недвижимый Белый, служитель небожителей. Эти и другие символы, заложенные нами в киноинтерпретации, осмысляются как акт художественной коммуникации, как своего рода кодирование текста, нуждающееся в декодировании (расшифровке) вдумчивым зрителем.

Писатель В.С. Яковлев – Далан следует принципу «местного колорита», который связан с его интересом «к национальному своеобразие, самобытности жизненного уклада, быта, нравов, традиций и обычаев народов Якутии» [4, с. 102]. Посещение первой локации – местности Ус Хатын, где ежегодно отмечается праздник Ысыах, сопровождается обязательным обрядом кормления духов земли, к которому присоединяются члены съемочной команды. Основным фоном избирается большой двор с высокой белой урасой и сэргэ (ритуальными коновязными столбами), украшенными символами лошадей, священных животных небесного происхождения. Сжатые сроки, не позволившие снять запланированную первую сцену фильма – течение великой реки-кормилицы Лены,

некоторым образом компенсируются кадрами с Хотогоем, тренирующимся у водоема и словно просящим у духа воды благословения на ратное дело. Основные символы второй локации, внутреннего помещения урасы, составили декоративные коврики, украшенные лировидным орнаментом. В национальном орнаментальном искусстве, выражающим космологические воззрения якутов, он обозначает Мировое древо, плодородие, движение к свету; в мировой и русской культуре образ лиры связан с вдохновением, искусством, поэтическим даром. Особую смысловую нагрузку несет чорон (сосуд для потребления кумыса) – символ изобилия, с которого по принципу кольцевой композиции начинается и завершается основной сюжет.

Для передачи аутентичности местного колорита сохраняется язык литературного первоисточника, содержащий богатый этнографический потенциал, в том числе благодаря писательской переработке языка олонхо. Речь киногороев сопровождается текстовым русским переводом, а закадровый голос автора-рассказчика, по задумке режиссера, звучит на русском. Стилизованный язык с обилием архаичных якутских слов романа трудно дается школьникам-актерам, но упорные тренировки и помощь учителя помогают справиться с вызовом. В качестве недостатков видеоработы можно назвать отсутствие аутентичного музыкального оформления, игры на национальных музыкальных инструментах, связанным, кроме прочего, с попыткой соблюдать авторские права. На наш взгляд, удачный выбор композиций из бесплатного фонда аудиоматериалов смог относительно

выправить положение, выразить важное эмоциональное начало. Выделим операторскую работу: грамотно выхваченные ракурсы создают органичную композицию кадра; креативная смена планов разной крупности придает необходимый динамизм статичным сценам; цветовая адаптация пасмурного осеннего пейзажа (съемки проходили в октябре) под летний солнечный день и другие технические приемы сглаживают огрехи картины, в том числе примеры явного анахронизма. Все это и многое другое требует многопланового развития творческой мысли художника на этапе съемок и монтирования, высоты мастерства, которая может получить достойную оценку у публики.

Заключительный этап образовательного мероприятия – рефлексивный – облекается в форму видеointервью с исполнителями главных ролей, который служит фоном для титров: десятиклассники отмечают глубинные возможности литературного произведения для самовыражения и творчества, его важное патриотическое звучание. Аксиологические доминанты киноленты составляют идеи мира, объединения народов, высокой роли личности в большом историческом времени, почитания национальных обычаев и сохранения традиционных духовно-нравственных ценностей. Хочется верить, что проведенная работа возымела или возымеет хоть малое воспитательное влияние, которое, как известно, самое трудноизмеримое, и быть может, внесет некоторый вклад в преодоление «нарастающего «уничтожения» классики и откроет новые резервы и грани ее прочтения, будет существенным шагом на путях к цифровизации школы» [10, с. 97].

Короткометражный фильм был размещен в сети Интернет для просмотра и обсуждения молодежи (<https://www.youtube.com/watch?v=Nt0w6EmlKp4>). Мы убеждены, что лишь в публичной демонстрации подобных творческих проектов, уместных и природосообразных, которые пользуются реальным спросом у читателей, зрителей, слушателей, может осуществляться идея артизации как эстетики и художественной практики союза учителя и ученика в современных условиях широких возможностей медиапространства.

Роман якутского писателя, его «большая» кинематографическая трактовка режиссера Никиты Аржакова (2020) и наша, «малая», могут привлекаться на уроках литературы, истории, МХК и других, посвященных национально-историческим темам, в том числе заселения территории современной Якутии, освоения Сибири и присоединения Якутии к России, сибирской ссылки писателей, русско-якутских литературных связей и другое. Учет возрастных особенностей позволяет демонстрировать короткометражный фильм не только в старшем и среднем звеньях, но и младшем. В качестве важного условия сопоставления литературного текста и его киноверсии на уроке назовем недопущение «литературоцентристского» или «киноцентристского» характера анализа, когда происходит

эксплуатирование одного искусства другим, а не их диалог. Перспективы в аспекте выбранного направления связываем с видеоциклом «Русские писатели в Якутии», над которым работаем сегодня. Он представит кинематографическую репрезентацию истории посещения Якутии русскими писателями Александром Бестужевым-Марлинским, Владимиром Короленко, Иосифом Бродским, Евгением Евтушенко и отражения якутской темы в их творчестве, а также креативную интерпретацию знаковых художественных произведений. Видеоцикл также будет опубликован на канале литературного блога.

На фоне переосмысления многолетних традиций образования, повсеместного кризиса чтения, погружения в «цифровой мир» мы оставляем надежду на то, что заменить мотивы долга и необходимости мотивами интереса к удовольствию от творческого интеллектуального труда еще возможно. Вслед за М.М. Бахтиным считаем, что истинное постижение культуры возможно лишь при диалогической встрече двух культур. Мы верим, что, читая, смотря, слушая, школьник будет обращаться к книге, в которой «правда и красота... всегда составляли главное в человеческой жизни» (А.П. Чехов), и к раскрытой тетради, когда «пальцы просятся к перу, перо к бумаге...» (А.С. Пушкин).

#### Библиографический список

1. Айзерман Л.С. На уроке литературы и в зале кинотеатра. М., 1987.
2. Ачкасова Г.Л. Диалог искусств в системе школьного литературного образования: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. СПб., 2000.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
4. Бурцев А.А. Поэтика «местного колорита» в романах В. Далана // Северо-Восточный гуманитарный вестник. 2015. № 3 (12). С. 95–102.



5. Жирков Д.Д. Технология подкастинга в обучении литературе: аксиологический аспект // Литература в школе. 2021. № 6. С. 101–109.
6. Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М., 1981.
7. Костерина А.Б. Артизация как феномен культуры: истоки и современность // Арт-дизайн: структура, содержание и перспективы развития специализации: сборник научных трудов. Екатеринбург, 2009. С. 8–12.
8. Левочкин В.В. Особенности формирования культурных индустрий в национальном регионе России (на примере Республики Саха (Якутия)): автореф. дис. ... канд. культ. наук. Якутск, 2018.
9. Мишлимович М.Я. Анализ и интерпретация эпических произведений в школе: монография. Якутск, 2002.
10. Сосновская И.В., Романичева Е.С. Создание креолизованных текстов в процессе изучения литературы: научно-методические и психологические основания // Литература в школе. 2022. № 6. С. 87–99.
11. Субботин Д.И. Методика изучения прозы А.П. Чехова с использованием кинематографических трактовок в условиях базового и профильного обучения в 10 классе средней школы: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2005.
12. Трубина Л.А., Чертов В.Ф. Русская классика как основа школьного литературного образования // Преподаватель XXI век. 2012. № 4. С. 174–183.
13. Федоров А.В. Медиаобразование: история и теория. М., 2015.
14. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 5. М., 1968.
15. Ядровская Е.Р. Развитие интерпретационной деятельности читателя-школьника в процессе литературного образования (5–11 классы): монография. СПб., 2012.

## References

1. Ajzerman L.S. Na uroke literatury i v zale kinoteatra [In a literature lesson and in a cinema hall]. Moscow, 1987.
2. Achkasova G.L. Dialog iskusstv v sisteme shkolnogo literaturnogo obrazovaniya [Dialogue of the arts in the system of school literary education]. PhD theses. St. Petersburg, 2000.
3. Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura Srednevekovaya i Rennansans [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, 1965.
4. Burcev A.A. The poetics of “local color” in the novels of V. Dalan. *North-Eastern Journal of the Humanities*. 2015. No. 3 (12). Pp. 95–102. (In Rus.)
5. Zhirkov D.D. Podcasting technology in teaching literature: an axiological aspect. *Literature at School*. 2021. No. 6. Pp. 101–109. (In Rus.)
6. Zorkaya N.M. Unikalnoe i tirazhirovannoe: sredstva massovoj informacii i reproducirovannoe iskusstvo [Unique and replicated: media and reproduced art]. Moscow, 1981.
7. Kosterina A.B. Artization as a cultural phenomenon: origins and modernity. *Art-dizajn: struktura, sodержanie i perspektivy razvitiya specializacii: sbornik nauchnyh trudov*. Ekaterinburg, 2009. Pp. 8–12. (In Rus.)
8. Levochkin V.V. Osobennosti formirovaniya kulturnyh industrij v nacionalnom regione Rossii (na primere Respubliki Saha (Yakutiya)) [Features of the formation of cultural industries in the national region of Russia (using the example of the Republic of Sakha (Yakutia))]. PhD treses. Yakutsk, 2018.
9. Mishlimovich M.Ya. Analiz i interpretaciya epicheskikh proizvedenij v shkole [Analysis and interpretation of epic works at school]. Monograph. Yakutsk, 2002.
10. Sosnovskaya I.V., Romanicheva E.S. Creation of creolized texts in the process of studying literature: Scientific, methodological and psychological foundations. *Literature at School*. 2022. No. 6. Pp. 87–99. (In Rus.)
11. Subbotin D.I. Metodika izucheniya prozy A.P. Chekhova s ispolzovaniem kinematograficheskikh traktovok v usloviyah bazovogo i profilnogo obucheniya v 10 klasse srednej



- shkoly [Methodology for studying prose by A.P. Chekhov using cinematic interpretations in the conditions of basic and specialized education in the 10th grade of secondary school]. PhD theses. Moscow, 2005.
12. Trubina L.A., Chertov V.F. Russian classics as the basis of school literary education. *Prepodavatel XXI vek*. 2012. No. 4. Pp. 174–183. (In Rus.)
  13. Fedorov A.V. *Mediaobrazovanie: istoriya i teoriya* [Media education: History and theory]. Moscow, 2015.
  14. Eizenshtein S.M. *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected works: In 6 vols.]. Vol. 5. Moscow, 1968.
  15. Yadrovskaya E.R. *Razvitie interpretacionnoj deyatel'nosti chitatel'ya-shkol'nika v processe literaturnogo obrazovaniya (5–11 klassy)* [Development of the interpretive activity of the student reader in the process of literary education (grades 5–11)]. Monograph. St. Petersburg, 2012.

Статья поступила в редакцию 25.05.2023, принята к публикации 25.07.2023  
The article was received on 25.05.2023, accepted for publication 25.07.2023

Сведения об авторе / About the author

**Жирков Дмитрий Дмитриевич** – старший преподаватель кафедры русской литературы XX века и теории литературы, Северо-Восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова, г. Якутск

**Dmitry D. Zhirkov** – Senior Lecturer at the Department of Russian Literature of the 20th century and Literary Theory, M.K. Ammosov North-Eastern Federal University, Yakutsk

E-mail: sparks220@mail.ru