



Г.Н. Тараносова, М.Г. Лелявская

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: *читаем, полемизируем*



Часть

1

Министерство образования и науки Российской Федерации
Тольяттинский государственный университет
Гуманитарно-педагогический институт
Кафедра «Русский язык и литература»

Г.Н. Тараносова, М.Г. Лелявская

**СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
ЧИТАЕМ, ПОЛЕМИЗИРУЕМ**

Учебно-методическое пособие

В двух частях

Часть 1

Тольятти
Издательство ТГУ
2012

УДК 82.09(075.8)

ББК 83я73

T19

Рецензенты:

к.ф.н., доцент, профессор Волжского университета им. В.Н. Татищева

С.Н. Лебедева;

к.п.н., доцент Тольяттинского государственного университета

Б.В. Тюркин.

T19 Тараносова, Г.Н. Современная русская литература: читаем, полемизируем : учеб.-метод. пособие : в 2 ч. / Г.Н. Тараносова, М.Г. Лелявская. — Тольятти : Изд-во ТГУ, 2012. — Ч. 1. — 210 с. : обл.

Учебно-методическое пособие разработано в соответствии с дисциплиной «Современная русская литература» учебного плана подготовки бакалавра 032700.62 направления «Филология», профиля «Отечественная филология (Русский язык и русская литература)». Первая его часть содержит характеристику литературной дискуссии как полемического жанра и технологии освоения историко-литературного процесса конца XX – первого десятилетия XXI века. Во второй части – материалы о прозе, поэзии и драме этого периода, в том числе о литературе г. о. Тольятти, монографические статьи о творчестве наиболее именитых авторов исследуемого периода, категориальный и справочный аппарат, а также методические рекомендации по освоению теоретического материала.

Самым важным отличительным признаком построения курса является его дискуссионная направленность, объясняемая общей тенденцией современного гуманитарного образования, потребностью включения студентов в активные формы работы, а также неустоявшимся представлением о литературе и литературном процессе двух последних десятилетий, отчего учебные статьи пособия предстают по преимуществу как критический обзор, а интерпретация произведений – скорее в контексте критики, чем литературоведения.

Пособие разработано в соответствии с требованиями ФГОС, входит составной частью в учебно-методический комплекс дисциплины «Современная русская литература».

Предназначено для студентов-филологов выпускного курса, студентов иных направлений обучения, выбравших дисциплину как курс по выбору, магистрантов, аспирантов, преподавателей литературы и всех, кто интересуется проблемами научного осмысления литературного творчества.

УДК 82.09(075.8)

ББК 83я73

Рекомендовано к изданию научно-методическим советом Тольяттинского государственного университета.

ISBN 978-5-8259-0679-9

© ФГБОУ ВПО «Тольяттинский
государственный университет», 2012

Введение

«Современная русская литература» — учебная дисциплина, которая в профессиональной подготовке бакалавров направления «Филология», профиля «Русский язык и литература» завершает изучение студентами четырёхлетнего курса «Русская литература», начинающегося на первом году вузовского обучения с древнерусской литературы. Изучение литературы по предложенной в настоящем пособии программе, согласуемой с соответствующим Госстандартом по филологии, возможно в упрощённом варианте и студентами иных направлений и профилей, в том числе и негуманитарных, выбравшими курс, обозначаемый в учебном плане как «курс по выбору».

Адресат курса «Современная русская литература: читаем, полемизируем» повлечёт усиление внимания к гуманитарным основам предмета, а требования Федерального государственного образовательного стандарта направления «Филология», профиля «Русский язык и литература» определили практико-ориентированный вектор дисциплины, включение в её содержание помимо собственно литературы современности также и литературного краеведения. В соответствии с местоположением Тольяттинского государственного университета, студентам которого и адресовано пособие, такой вектор обращён к современным авторам одного города — Тольяти. И наконец, современная культурная ситуация предопределила введение в программу курса массовой и сетевой литературы (сетературы) в качестве его равноправных составляющих.

Ведущая технология изучения дисциплины также предложена в пособии не случайно и обусловлена рядом причин:

- адресованность курса студентам вуза;
- продиктованная временем направленность современных образовательных технологий на насыщение методического аппарата изучаемых дисциплин активными формами обучения;
- полемичность ещё не устоявшихся представлений о творчестве писателей последних десятилетий, органично обусловивших дискуссионную форму его освоения.

Открывает изучение дисциплины освоение технологии ведения дискуссий на материале литературных тем столетнего периода: от второго десятилетия советского периода XX века до начала второго десятилетия XXI века, что включает студентов в обобщение завершающего для них курса русской литературы, а также позволяет систематизировать актуальные проблемы её развития в XX веке — «веке минувшем» — в сопоставительном аспекте с начавшимся «веком нынешним» в неоднозначности их оценок.

Важно подчеркнуть, что инновационный характер курса проявляется и в том, что лекции, кроме первой, являющейся для него установочной, не предшествуют практическому занятию по рассматриваемой теме, а завершают её изучение, проходящее в полемичной форме, структурируя и обогащая проработанный самостоятельно и в ходе дискуссионного обсуждения на практическом занятии теоретико-историко-литературный материал. Тем самым сохраняется и поддерживается возможность для каждого студента высказать ту точку зрения, которую он лично сформировал, готовясь к дискуссии, в том числе и при самостоятельной проработке раздела, предпосланного каждой теме: «В помощь для подготовки к участию в дискуссии». При таком подходе также исключаются следование за точкой зрения преподавателя, подпадание под власть уже высказанных им суждений и оценок.

Таким образом, задачи практических занятий, проводимых в форме дискуссий, определяются не только практико-ориентированной направленностью курса, но и исходят из необходимости получения ясного представления о его месте в профессиональной подготовке студента, знакомства с критической литературой, классическими работами по теории и истории литературы, обретения навыков анализа художественного текста как единого целого, овладения методами и технологиями его порождения, соединения теоретических знаний с интерпретацией текста и последующей возможностью использования приобретённых компетенций в профессиональной, читательской и иной общегуманитарной деятельности.

Во всём остальном изучение литературы подчинено традиционным задачам вузовского филологического, следовательно общекультурного, образования, связанного с задачами профессионального образования, формированием у студентов духовно-нравственного мира, развитием их литературного вкуса (прежде всего с развитием способности отличать текст высокой литературы от её суррогата – образчиков массовой литературы), читательских компетенций, приобщением к квалифицированному чтению книг, словесному искусству, миру высоких идей, истинных ценностей, отечественной художественной культуре в целом.

Курс «Современная русская литература: читаем, полемизируем» в силу отмеченных особенностей строится на тематической основе, а не на привычной историко-литературной и представляет собой системно-структурное образование, состоящее из трёх модулей.

1. Литературный процесс в дискуссионности критических оценок. Герой времени в современной русской литературе.

2. Автор и читатель в современной массовой литературе и сериатуре.

3. Человек и современный мегаполис в литературе Тольятти.

Первый модуль представлен в части первой настоящего пособия, второй и третий – во второй его части.

Временной период, охватываемый программой дисциплины, – это произведения, изданные в последние два десятилетия: 90-е годы XX столетия и первое десятилетие XXI века. Выбор для изучения произведений последних двадцати лет обусловлен не только профессиональными задачами, но и тем, что они практически не изучаются в школьном курсе литературы, хотя вызывают повышенный интерес молодёжи – молодых людей, которые стремятся к познанию себя и мира через художественно освоенную писателями современную действительность.

Все три модуля объединены системообразующим стержнем – постижением того, каким представляется творцам современного словесного искусства, отмеченным талантом проникновения в суть вещей и событий, наш современник, какими характерными чертами наделяется герой нашего времени, как идёт поиск положительного героя, не безнадёжен ли такой поиск в наши дни, какие соблазны и опасности таит информационный мир, киберпространство современности, какие жанры и формы наиболее частотны ныне в литературе, каковы тенденции её развития, каков арсенал изобразительно-выразительных средств современных авторов и какие из них доминантны.

Общий принцип изучения учебного материала – опережающее домашнее чтение программных художественных текстов и их последующее аудиторное обсуждение. Предпочтение было отдано дискуссии, чтобы голос каждого её участника, включая маститого литературоведа и критика, был услышан, введён в контекст совместных рассуждений об изучаемом произведении, чтобы был исключён преподавательский авторитаризм и создавалась лично ориентированная коммуникативная ситуация. Предотвратить опасность околотекстовых бытовых разговоров на заданную изучаемым произведением тему помогут представленные в пособии теоретико-литературное сопровождение чтения и сопутствующий ему комментарий.

Курс также направлен на обретение навыков общения реципиента с чужим сознанием (что является одной из важнейших составляющих дискуссионного общения) и знаний о сложной структурной организации художественного текста с одновременной их трансляцией на возможные «технологии» создания текста как

феномена словесного искусства. Логика курса определяется как диалектический процесс взаимодействия гуманитарных исследований психологии творчества, психологии восприятия, теорий познания мира с постижением приёмов и методов анализа художественного произведения.

Продекларированные цели и особенности курса обусловили насыщение первой части пособия технологией овладения спецификой подготовки и проведения дискуссий на литературные темы, что позволит студентам готовить и проводить их самостоятельно в любых аудиториях, в том числе как форму промежуточной аттестации по предмету изучения. В таком подходе как раз и обозначается практико-ориентированная направленность курса.

Специфика курса повлекла также необходимость расширения вводимого в контекст изучения литературного пространства начиная с XIX века, чтобы не столько проследить становление и развитие такой технологии, как дискуссия, сколько овладеть ею в процессе освоения дисциплины.

Завершают первую часть пособия методические рекомендации по конспектированию научно-критической литературы, созданию рецензий к изученному произведению как его конечному продукту, наряду с овладением технологией дискуссии и работы в команде. Таким образом, предложенные материалы могут быть использованы и для подготовки обсуждений в дискуссионном режиме любых гуманитарных проблем.

Цели и задачи освоения дисциплины

Целями освоения дисциплины «Современная русская литература: читаем, полемизируем» являются:

- знание литературного процесса и произведений наиболее талантливых авторов конца XX – первого десятилетия XXI века в дискуссионности их оценок;
- умение анализа и интерпретации значимых произведений изучаемого периода;
- сформированность компетенций, которые позволят самостоятельно проникать в глубинные смыслы современных художественных текстов;
- овладение такими формами коммуникации, как литературная дискуссия в разнообразии её форм и работа в команде.

Задачи курса:

- 1) совершенствование способов перенесения полученных знаний в новую ситуацию диалогового общения с писателем;

- 2) обретение умения и способности участвовать в литературной дискуссии в различных ролях, в том числе в роли модератора;
- 3) овладение читательскими компетенциями.

**Место дисциплины в структуре ООП направления 032700.62
«Филология», профиль подготовки «Русский язык и литература»**

«Современная русская литература: читаем, полемизируем» относится к профессиональному циклу дисциплин и связана с предшествующими ей дисциплинами по истории русской литературы, изучаемыми в предыдущих семестрах. Логическая и содержательно-методическая взаимосвязь с обозначенными курсами прослеживается в ярко выраженной литературоведческой и коммуникативной направленности, в преломлении различных аспектов изучения литературных явлений в соответствии с временным отрезком изучения каждого из этапов литературного процесса и авторов-писателей каждого из них.

Соответственно, требованием к «входным» знаниям, умениям и готовности обучающихся изучать дисциплину «Современная русская литература: читаем, полемизируем» является освоенность вышеназванных составляющих: знание истории, теории и поэтики литературы до изучаемого периода, владение научным стилем речи, умение выражать свои мысли и готовность общаться на темы литературного, историко-литературного и теоретико-литературного содержания.

Результат освоения курса

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

- **знать:**
 - сущностные характеристики литературы конца XX и первого десятилетия XXI века как вида искусства, её место в жизни человека и общества в ряду других видов искусства;
 - современное словесно-художественное творчество (его специфику, генезис и развитие) и современный историко-литературный процесс (закономерности, основные этапы);
 - новые тенденции в развитии науки о литературе;
 - коммуникативную сторону современной литературы (особенности восприятия словесных текстов и их функционирования);
 - закономерности развития современной литературы;
 - специфику художественности как сложный комплекс внутренних свойств, определяющих принадлежность к искусству;
 - концепции познания как диалог двух личностей (по М.М. Бахтину);

- объекты литературного исследования: художественный текст и идейно-эмоциональное впечатление;
- что является художественным произведением как основной объект изучения: одна из форм общественного сознания, идейно-эмоциональный комплекс в образной, эстетически значимой форме, частный случай субъективного отражения объективной действительности, единство воспроизведения реальной жизни, авторского понимания и отношения к ней, «сокращённая вселенная», субъективно организованная художественная реальность (художественный мир);
- категории автора в её многоаспектности (реально-биографический автор, автор – носитель идейной концепции, образ автора как специфический художественный приём, отличие автора от повествователя и лирического героя);
- функции художественного произведения (гносеологическая, аксиологическая, воспитательная, эстетическая, функции самовыражения);
- роль субъективности в литературоведческой методологии;
- продиктованную временем направленность современных образовательных технологий на насыщение методического аппарата изучаемых дисциплин;
- **уметь:**
 - интерпретировать художественный текст в целостности его структурных составляющих и с учётом разнообразия его оценок;
 - применять категориальный аппарат теории литературы в практике анализа художественного текста;
 - реализовывать основы поэтики как учения о составе и структуре отдельных произведений, функциях, принципах и методах их рассмотрения в практике анализа текстов;
 - использовать литературоведческие термины в научной речи;
 - применять в аналитической деятельности способы и инструментарии углублённого восприятия художественных текстов;
 - переносить знания алгоритмов анализа содержания произведения, образного строя, его композиции, сюжета, портрета персонажа, хронотопа, речевого строя на интерпретацию текстов;
 - использовать работы классиков литературоведения и современных критиков, рекомендуемые для изучения, в практике рассмотрения художественных текстов;
 - применять способы объективизации предмета литературоведческого познания (научный анализ ощущений и эмоций,

систематизация и осмысление впечатлений, перечитывание) в работе над текстом;

– учитывать психолого-педагогические закономерности общения и взаимодействия людей в больших и малых социальных группах, межгрупповых отношений в ситуации дискуссионности обсуждения литературных явлений;

• **обладать компетенциями:**

ОК-1: «владение культурой мышления; способность к восприятию, анализу, обобщению информации, постановке цели и выбору путей её достижения»;

ОК-8: «осознание социальной значимости своей профессии, высокая мотивация к профессиональной деятельности»;

ПК-1: «способность демонстрировать знания основных положений и концепций в области <...> литературы, филологического анализа и интерпретации текста»;

ПК-2: «владение базовыми навыками сбора и анализа литературных фактов с использованием традиционных методов и современных информационных технологий»;

ПК-3: «свободное владение основным изучаемым языком в его литературной форме»;

ПК-4: «владение основными методами и приёмами различных типов устной и письменной коммуникации на основном изучаемом языке»;

ПК-5: «способность применять полученные знания в области литературы, теории коммуникации, филологического анализа и интерпретации текста в собственной научно-исследовательской деятельности»;

ПК-6: «проведение под научным руководством локальных исследований на основе существующих методик в конкретной узкой области филологического знания с формулировкой аргументированных умозаключений и выводов»;

ПК-7: «владение навыками подготовки научных обзоров, аннотаций, составления рефератов и библиографий по тематике проводимых исследований, приёмами библиографического описания; знание основных библиографических источников и поисковых систем»;

ПК-8: «владение навыками участия в научных дискуссиях, выступления с сообщениями и докладами, устного, письменного и виртуального (размещение в информационных сетях) представления материалов собственных исследований».

Методические рекомендации для преподавателя

Основными формами обучения студентов являются аудиторские занятия, включающие лекции, практические занятия-дискуссии, самостоятельная работа, а также научно-исследовательская работа.

Тематический план и учебная программа соответствуют содержанию программы «Современная русская литература», дают представление об объеме и содержании учебного курса в целом.

Вузовская подготовка обеспечивается доступом каждого студента к библиотечным фондам и базам данных, по содержанию соответствующих полному перечню дисциплины «Современная русская литература», наличием методических пособий и рекомендаций по всем видам занятий.

Студентам необходимо ознакомиться по возможности с большим количеством учебной и монографической литературы (основной и дополнительной), приведенной в библиографическом списке. Предлагаемый список рекомендуемой литературы не должен ограничивать студента в поиске ответа на тот или иной вопрос.

Лекционный курс необходимо сочетать с коллективной работой студентов в процессе дискуссий и выстраивать его как форму обобщения, подведения итогов, отношения и оценки высказанных студентами в ходе полемики мнений путем постановки проблемных вопросов, логических заданий и других, преимущественно активных форм обучения. В аудиторных занятиях следует применять и индивидуальные задания студентам в форме сообщений, докладов, рефератов, работы с понятийным аппаратом.

Практические занятия-дискуссии со студентами состоят из этапов, предусмотренных жанром того вида дискуссии, которая выносится на практическое занятие и регламентируется перечнем вопросов, предлагаемых заранее для обсуждения; докладов и сообщений студентов; обсуждения дискуссионных вопросов в аудитории; промежуточного контроля выполнения самостоятельной работы, предусмотренного тематическим планом изучения дисциплины; подведения итогов занятия.

На лекционных и практических занятиях-дискуссиях необходимо вырабатывать умения и компетенции студентов по применению полученных знаний в конкретной жизненной ситуации, связанной с профессиональной деятельностью.

Самостоятельная работа студентов проводится вне аудиторных часов, предусматривает работу с литературой, информационными источниками, подготовку к дискуссиям, а также написание докладов и рефератов по тематике курса.

Оценка полученных при изучении дисциплины знаний происходит в ходе их промежуточной проверки и индивидуальной работы студентов, в процессе дискуссионного обсуждения тем занятий. По окончании изучения дисциплины проводится итоговый контроль – дифференцированный зачёт.

Методические указания для студентов

Лекции – это такая форма обучения, которая способствует формированию исходной основы последующего самостоятельного освоения студентами учебного материала, а также итоговым выводам как формы завершения дискуссии.

Практические занятия-дискуссии необходимы для рассмотрения вопросов, актуализированных как особо полемичные и связанные с разработкой изучаемой темы, для более детального усвоения материала. Дискуссия способствует глубокому усвоению знаний, приобретению соответствующих профилю дисциплины умений, навыков правильной речи устной и письменной форм, логическому мышлению, изложению и отстаиванию собственной точки зрения в учебных и конкретных жизненных ситуациях.

Самостоятельная работа предусматривает самоподготовку, учебно-исследовательскую и научно-исследовательскую работу. В ходе самостоятельной работы реализуется принцип единства педагогического руководства и индивидуальной познавательной деятельности самих студентов.

Аудиторная самостоятельная работа включает:

- дополнительное самостоятельное изучение разделов тематики программы;
- самостоятельную работу с учебным материалом;
- выполнение индивидуальных заданий;
- подготовку докладов и сообщений.

Внеаудиторная самостоятельная работа включает:

- изучение справочной, научной, научно-методической и учебной литературы, а также периодических и интернет-изданий;
- работу с понятийным аппаратом;
- подготовку выступлений в ходе дискуссий, сообщений, рефератов, докладов по тематике программы;
- поисковую работу по отдельным темам как в традиционном ключе, так и по инновационным технологиям, прежде всего – технологии дискуссий.

Программное обеспечение

В учебном процессе используются следующие программные продукты: Microsoft Word, Microsoft Exsel, MS Power Point.

Материально-техническое обеспечение дисциплины

Аудитории оснащены компьютером, проектором и экраном для изучения основных лекционных тем дисциплины, подготовки и получения допуска к практическим занятиям, демонстрации мультимедиа, видеороликов по видам занятий.

Структура и содержание дисциплины

Изучение дисциплины «Современная русская литература» согласно учебному плану направления подготовки бакалавра «Современная русская литература» предусматривает следующее распределение часов по видам учебных занятий.

Распределение фонда времени по видам занятий

| № семестра | Число недель в семестре | Количество часов по плану | | | | Количество часов в неделю | | Самостоятельная работа | |
|------------|-------------------------|---------------------------|----------------------|------------------------|-------|---------------------------|----------------------|------------------------|----------|
| | | Лекции | Практические занятия | Самостоятельная работа | Всего | Лекции | Практические занятия | Всего | В неделю |
| 8 | 16 | 12 | 22 | 38 | 72 | 2 | 3 | 38 | 7,5 |

Распределение фонда времени по темам и видам занятий

| № п/п | Раздел дисциплины | Семестр | Неделя семестра | Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость (в часах) | | | | Формы текущего контроля успеваемости. Форма промежуточной и завершающей аттестации |
|-------|-------------------|---------|-----------------|--|----------------------|----------------------|------------------------|---|
| | | | | Лекции | Практические занятия | Лабораторные занятия | Самостоятельная работа | |
| | | | | | | | | |

| Модуль 1 Литературный процесс в дискуссионности критических оценок. Герой времени в современной русской литературе | | | | | | | | |
|---|--|---|---|---|---|---|---|--|
| 1 | Тема 1.1. Современная русская литература двух последних десятилетий: к вопросу изучения курса | 8 | 1 | 2 | – | – | 2 | Активность участия на лекции |
| 2 | Тема 1.2. Литературные дискуссии как форма полемики. <i>Обсуждение миниатюр Ю. Бондарева в жанре литературной дискуссии</i> | 8 | 2 | | 2 | – | 2 | Проверка выполнения заданий к теме. Коллоквиум по самостоятельно изученной литературе о дискуссиях, рекомендованной к теме 1.2 |
| 3 | Тема 1.3. Проблематика и своеобразие форм литературных дискуссий начала и конца XX века в сопоставительном ракурсе. <i>Живая дискуссия-театрализация в стилизованном кафе «Бродячая собака» между молодыми представителями начала двух веков – XX и XXI о творчестве Блока, Есенина, Маяковского или др. (по выбору)</i> | 8 | 3 | 2 | – | – | 4 | Промежуточная аттестация после 7 недель семестра – проработка темы 1.3 модуля 1, оцениваемая по результатам самостоятельной подготовки и проведению театрализованной дискуссии в стилизованном кафе «Бродячая собака» со студентами-филологами 3–4 курсов или студентами иных курсов (по выбору) |

| | | | | | | | | |
|---|--|---|---|---|---|---|---|--|
| 4 | <p>Тема 1.4. Литературная полемика 20 – 80-х годов XX века. <i>Дискуссионное обсуждение рассказа Т. Толстой «Ночь» в сопоставительном аспекте с произведениями последних лет</i></p> | 8 | 4 | 2 | 2 | – | 2 | <p>Выборочная проверка конспектов самостоятельно проработанной литературы по перечню заданий к теме. Беседа о рекомендованных для чтения художественных произведениях. Проверка рефератов по теме «Литературный диспут как жанр полемики»</p> |
| 5 | <p>Тема 1.5. Дискуссии последних десятилетий XX века. <i>Обсуждение повести А. Тихолоза «Старик, посадивший лес» в жанре литературной дискуссии</i></p> | 8 | 5 | 2 | 2 | – | 2 | <p>Проверка выполнения письменных заданий к практическим занятиям-дискуссиям и письменно оформленных рецензий на прочитанные произведения</p> |
| 6 | <p>Тема 1.6. Литературные дискуссии сегодня. <i>Обсуждение произведений «военной» и «деревенской» прозы в жанре литературной дискуссии</i></p> | 8 | 6 | 2 | 2 | – | 2 | <p>Выборочная проверка конспектов по выполнению письменных заданий к изученным темам. Собеседование по изученным 1.1–1.6 темам и прочитанным художественным произведениям</p> |

| | | | | | | | | |
|---|--|---|---|----|----|---|----|--|
| 7 | <p>Тема 1.7. Литература в России: «Иго или владычество родного слова»?</p> <p><i>Обсуждение рассказов Дениса Драгунского в жанре литературной дискуссии</i></p> | 8 | 7 | 2 | 2 | — | 2 | <p>Обсуждение рецензий на художественные произведения из списка, рекомендованного для самостоятельного прочтения. Проверка самостоятельно выполненной письменной работы – сценария дискуссионного обсуждения повести Екатерины Мурашовой «Гвардия тревоги» в 10–11 классах школ</p> |
| 8 | | 8 | 8 | | | | | <p>Дифференцированный зачёт в форме:</p> <p>1) рецензии на художественное(ые) произведение(я) из списка, рекомендованного для самостоятельного прочтения;</p> <p>2) письменно оформленного сценария диспута по произведениям новейшей литературы XXI века</p> <p>Для студентов, занимающихся дистанционно либо по индивидуальному графику, дополнительно 2–3 письменных ответа на рекомендованные к зачёту и для самопроверки вопросы</p> |
| | Итого: 1 модуль – 38 часов (22 + 16 сам.) | 8 | | 12 | 10 | — | 16 | |

1. ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Модуль 1 **ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС В ДИСКУССИОННОСТИ КРИТИЧЕСКИХ ОЦЕНОК. ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Тема 1.1. Современная русская литература двух последних десятилетий: к вопросу изучения курса

Лекционные вопросы

1. Установка на изучение курса в дискуссионном режиме.
2. «Хорошая критика есть роскошь литературы: она рождается от великого богатства» (Н.М. Карамзин).
3. Дискуссия как жанр полемики. Своеобразие литературных дискуссий.
4. История литературных дискуссий в России.
5. Традиции и новаторство проблематики и поэтики новейшей русской литературы конца XX – начала XXI века.

Задания для самостоятельной работы – подготовки к участию в дискуссиях по темам 1.2 и 1.3

1. Познакомьтесь с предложенным взглядом на исторический аспект литературных дискуссий в России.
2. Прочтите помещённые ниже фрагменты работ, посвящённые дискуссиям в разнообразии их форм.
3. Запишите в виде определения ваше понимание такого жанра, как литературная дискуссия.
4. Прочтя миниатюру современного писателя Ю. Бондарева, подготовьте аргументацию своего отношения к высказанным в ней мыслям в жанре выступления в предстоящей дискуссии.
5. Кратко сформулируйте и запишите самые важные, на ваш взгляд, выводы (к которым вы придёте, прочитав литературоведческую оценку профессора М.А. Черняк и критический обзор авторов пособия, данные к теме 1.1) о том, какими отличительными признаками характеризуется современный литературный процесс.

6. Подготовьте полемические суждения для участия в обсуждении миниатюр Ю. Бондарева. См.: Юрий Бондарев. Мгновения. — Портфель «ЛГ» // Литературная газета. 2011. — 16–22 февр. — № 6–7 (6311).

Литература основная

1. Черняк, М.А. Современная русская литература : учеб. пособие / М.А. Черняк. — 2-е изд. — М. : ФОРУМ : САГА, 2008. — 352 с. (С. 4–13; 18–27).

Литература дополнительная

2. Нефагина, Г.Л. Русская проза конца XX века / Г.Л. Нефагина. — М. : Флинта : Наука. — 2003. — 320 с.

Литература художественная

3. Русская проза конца XX века : хрестоматия для студ. высш. учеб. заведений / сост. и вступ. ст. С.И. Тиминой ; коммент. и задания М.А. Черняк. — 3-е изд. стереотип. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Академия, 2007. — 640 с.

В помощь для подготовки к практическим занятиям-дискуссиям по темам 1.2 и 1.3

1. Юрий Бондарев. В литературе не должно быть единовластия¹

Кто же писатель писателей? Не наступило ли ослабление творческой энергии? Скорее всего — слова ограничивают сами себя, поэтому наши чувства подчас безграмотны.

Мы не можем разумом целиком охватить вехи движения жизни и говорим лишь о моделях действительности, этим произвольно облегчая себе работу. Известный модернист Кафка усиливался разрушить тотальное представление о человеке, а гениальный Шолохов сохранял реалистический миф о нём, отрицая единовластие в литературе: герой и антигерой имеют право жить бок о бок.

О литературе не полагается судить по её среднему, как говорят на Западе, тривиальному уровню. Возможно, то, что писал Бальзак, иным теоретикам кажется тривиальным по сравнению с латинской литературой. Но так ли это? Появились на белый свет критики, кои утверждают, что роман Толстого и Тургенева устарел, что роман отошёл даже от самого Толстого, ибо «не хотел» остаться реалистичным. Но представим, что отошёл... и, отойдя, потерпел сокрушительное поражение, если вспомнить кое-как нашумевший французский «новый роман». Он, «новый роман», создаёт функцию и сразу же разрушает её своей системой.

¹ Бондарев, Ю. Мгновения. — Портфель «ЛГ» // Литературная газета. — 2011. — 16–22 февр. — № 6–7 (6311). — С. 15.

Двадцатилетний Кафка писал: «Надо читать такие романы, которые кусают». — «Нам надо читать такие книги, которые как будто приносят несчастье». — «Книга — топор, который разрушает лёд нашего сознания».

С последним определением можно согласиться.

Писатель писателей, возможно, живёт среди нас, но нет пророков в своём отечестве.

2. Литературные дискуссии в России: история и современность

В одном из февральских номеров «Литературной газеты» 2011 года А. Курилов — автор статьи, посвящённой юбилею великого критика Н.А. Добролюбова и критике в целом, печалась, заключает: «Повезло Белинскому — то было время Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Повезло и Добролюбову — тогда богатство нашей литературы приумножали Гончаров, Тургенев, Островский. Было что критиковать, был предмет для серьёзного разговора о литературе, её назначении, её настоящем и будущем»². И далее, задавшись вопросом о том, возможна ли сегодня такая критика, цитируемый автор утверждает, что возможна, но когда, по словам Белинского, появятся капитальные произведения, которые составляют эпоху в литературах, подобно «Герою нашего времени» и «Мёртвым душам», «Обломову», «Грозе» и «Накануне», определяя характер национального художественного развития.

В ожидании таких произведений критика может идти двумя путями. Один путь предначертал В.Г. Белинский, утверждавший, что если новый гений открывает миру новую сферу в искусстве и оставляет за собой господствующую критику, то, в свою очередь, и движение мысли, совершающееся в критике, подготавливает новое искусство, переживая и убивая старое. Другой путь, по которому развивается наша современная критика, указал В.А. Жуковский, полагавший, что сначала следует дать свободу раскрыться гениям, а уже затем, указывая на красоты их и недостатки, можно сказать читателю и автору: восхищайся, подражай, будь осторожен!»³. Со всей очевидностью, и тот и другой путь развития критики полемичен и дискуссионен как по содержательной сути, так и по форме её выражения.

Обращение к этимологии слова «дискуссия» (лат. *discussio*) — ключевому понятию технологии изучения курса современной русской литературы подтверждает, что оно изначально и до сих пор

² Литературная газета. — 2011. — 2-8 февр. — № 4 (6309).

³ Цит. по указ. статье.

понимается как спор, обсуждение, свободный обмен мнениями в целях наилучшего решения обсуждаемого вопроса⁴. Литературно-критическая дискуссия понимается в нашей стране как обсуждение, но обсуждение только конкретного круга проблем развития художественного творчества, выражение всего спектра мнений по актуальным аспектам современного литературного процесса. Именно современного процесса, когда точки зрения на то или иное литературное явление или значимость той или иной творческой индивидуальности ещё чётко не определились, когда обсуждение идёт сразу с появлением художественного произведения в форме высказывания тех или иных оценок, то есть в ключе критики. Литературоведение исследует, как известно, уже те литературно-художественные феномены, которые отстоялись во времени.

В силу важности обретения дискуссионной читательской компетенции каждому, кто вступает на путь литературного критика, вплетая свой голос в полифонию голосов, оценивающих обсуждаемое произведение современности, обратимся к ретроспективе дискуссии с позиции акта особой предметной коммуникации. Обсуждение проблем литературы и искусства в России имеет давнюю историю. Литературные дискуссии уходят корнями в восемнадцатое столетие.

Можно вспомнить журнальную полемику, развернувшуюся между первыми сатирическими изданиями — «Всякой всячиной» и «Трутнем». С концепцией журнала Екатерины II «Всякая всячина» в 1769 году вступил в спор издатель «Трутня» Н.И. Новиков. Екатерина II утверждала, что сатира не должна указывать на отдельные лица, отстаивала «сатиру в «улыбательном духе». Призвав литераторов выпускать сатирические издания, императрица советовала писать только о человеческих «слабостях», не затрагивая «пороки», не упоминая о несовершенстве общественной жизни. Н.И. Новиков в «Трутне», напротив, ревностно отстаивал сатиру «на лица», подчеркивая, что «критика на лицо» более действенна, чем критика на «общий порок».

Не менее активно развивалась отечественная литературная полемика и в XIX веке. В самом начале предромантической эпохи проходили бурные дискуссии о языке и слого, о самобытности русской литературы, о новых поэтических жанрах. Так, в 1816 году развернулась полемика по поводу двух переводов баллады Бюргера «Ленора», сделанных В.А. Жуковским и П. Катениным.

⁴ Ожегов, С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. — М. : Русский яз., 1983. — С. 148.

В 30-е годы XIX века спорят о путях дальнейшего развития русской литературы журналы «Московский телеграф» и «Телескоп». На страницах «Литературной газеты» полемизирует А.С. Пушкин с издателем «Северной пчелы» Ф. Булгариным.

Литературную эпоху 40–50-х годов определяли споры между западниками и славянофилами, которые велись между «Отечественными записками» и изданиями славянофилов – журналами «Москвитянин» и «Русская беседа».

Особенно бурно развивались журнальные дискуссии 60-х годов. Они затрагивали не только литературные, но и общественные проблемы. Показательна дискуссия, которая велась о романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». «Современник» сразу же после выхода в свет тургеневского романа опубликовал отзыв, написанный М. Антоновичем. Уже в заглавии «Асмодей нашего времени» было отражено отношение к «Отцам и детям». В качестве эпиграфа взята строчка из лермонтовской «Думы»: «Печально я гляжу на наше поколенье».

В отзыве Антоновича отмечалось, что «новое произведение г. Тургенева крайне неудовлетворительно в художественном отношении», критик не нашел там «ни одного живого лица и живой души, а все только отвлеченные идеи и разные направления, олицетворенные и названные собственными именами»⁵. По мнению цитируемого критика «Современника», Тургенев в новом романе «не смог добраться до внутреннего смысла новых мнений и потому в своем романе коснулся лишь только верхушек». Антонович в романе увидел только «панегирик» отцам и обличение «детям». Он посчитал, что «вместо обличения получилась клевета...»⁶.

«Современнику» возразил журнал «Русское слово», в котором была опубликована статья Д. Писарева «Базаров». Тургеневского героя критик рассматривал как воплощение своей концепции «реализма», согласно которой «реалисты» – это те молодые современники, которые верят только своему практическому опыту, активно распространяют точные знания о природе и обществе. Соответственно, место Базарова в ряду литературных героев XIX века определено им следующим образом: «У Печориных есть воля без знания, у Рудиных знания без воли, у Базаровых есть и знания и воля. Мысль и дело сливаются в одно твердое целое»⁷.

⁵ Антонович, М. Асмодей нашего времени // Литературно-критические статьи. – М. : Худож. лит., 1961. – С. 35–93.

⁶ Там же.

⁷ Писарев, Д. Базаров. Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова : сб. статей / сост., вступит. статья и коммент. А.А. Чернышева. – М. : Дет. лит., 1989. – С. 87.

Важно подчеркнуть, что статья Писарева о главном герое тургеневского романа, как и его другие статьи («Мыслящий пролетариат», «Реалисты»), создавалась в атмосфере жгучей полемики между «Современником» и «Русским словом», которую Ф.М. Достоевский определил «расколом в нигилистах».

Дискуссии этого времени велись и в иных формах. Например, дискуссионным вызовом друг другу были публикации (одна вслед за другой) одноименной «Железной дороги» Н. Некрасовым и А. Фетом в журналах, исповедовавших диаметрально противоположное видение назначения искусства: как «чистого искусства», «навевающего человечеству сон золотой» – в «Русском слове», и революционного накала – в «Современнике».

У Некрасова в «Железной дороге» (приводится фрагмент стихотворения):

Прямо дороженька: насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты.
А по бокам-то всё косточки русские...
Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты?

Чу! Восклицанья послышались грозные!
Топот и скрежет зубов;
Тень набежала на стёкла морозные...
Что там? Толпа мертвецов!

То обгоняют дорогу чугунную,
То сторонами бегут.
Слышишь ты пение?.. В ночь эту лунную
Любо нам видеть свой труд!

Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролись с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой.

Грабили нас грамотей-десятники,
Секло начальство, давила нужда...
Всё претерпели мы, божию ратники,
Мирные дети труда!⁸

⁸ Некрасов, Н.А. Железная дорога // Полн. собр. соч. и писем : в 15 т. – Л. : Наука. Ленинградское отд., 1981. – Т. 2. – С. 168–172.

УФета в стихотворении «На железной дороге»

Мороз и ночь над далью снежной,
А здесь уютно и тепло.
И предо мной твой облик нежный
И детски чистое чело.

Полны смущенья и отваги,
С тобою, кроткий серафим,
Мы через дебри и овраги
На змее огненном летим.

Он сыплет искры золотые
На озаренные снега,
И снятся нам места иные,
Иные снятся берега.
В мерцанье одинокой свечки,
Ночным путем утомлена,
Твоя старушка против печки
В глубокий сон погружена.

Но ты красою ненаглядной
Еще томиться мне позволь;
С какой заботою отградной
Лелеет сердце эту боль!

И, серебром облиты лунным,
Деревья мимо нас летят,
Под нами с грохотом чугунным
Мосты мгновенные гремят.

И, как цветы волшебной сказки,
Полны сердечного огня,
Твои агатовые глазки
С улыбкой радости и ласки
Порою смотрят на меня⁹.

И как подведение итога этой полемики в стихах, жёстко и с попыткой выдержать поэтическую форму выражения, хоть и с отсутствием для этого нужного таланта, дискуссионно заострённый стихотворный опус поэта-«искровца» **В.И. Богданова** «*Беседа с музою*»

⁹ Фет, А.А. На железной дороге // Стихотворения, поэмы, переводы / сост., вступ. ст. и коммент. А. Тархова. – М. : Правда, 1985. – С. 244.

(В чисто классическом роде)

Как-то муза мне сказала,
Потрепав меня рукой:
«Влас, мой друг, ты пишешь мало,
Пой! пой! пой!»

И ответил я сестрице:
«Я спою тебе, изволь,
Как живет у нас в столице
Голь, голь, голь».

В тех углах, где близ заборов
Мостовых, панелей нет,
Где чуть теплится Шандоров
Свет! свет! свет!

Где лачужки длинным строем
Догнивают, искосясь,
Где лежит глубоким слоем
Грязь, грязь, грязь;

Где всю жизнь одни лишенья
Жалких тружеников ждут,
Где тяжел до изнуренья
Труд, труд, труд...»

«Стой! – прервала муза. – Вникнет
В эту песнь сонм важных лиц,
И как раз тебе он крикнет:
Цыц! цыц! цыц!

Скажут: песня не из лестных...
Навлечешь как раз их гнев,
Лучше пой, брат, про прелестных
Дев, дев, дев».

Обратись к луне, к природе,
Пой утехи юных лет –
Ведь поёт же в этом роде
Фет, Фет, Фет.

Если ж жизнь тебя прельстила,
То ты можешь воспевать,
Как живет изящно, мило
Знать, знать, знать;

Как столица ослепляет
Непривычный к блеску глаз,
Как по улице блистает
Газ, газ, газ;

Как весь год жилося славно,
Что в балете ты видал.
Как Ефремов дал недавно
Бал, бал, бал;

Как... да ну, бери же лиру
И скорей про край родной
Песню сладенькую миру
Пой! пой! пой!»¹⁰

3. Дебаты. Диспуты. Определение. Исторический аспект

По материалам интернет-сайтов:

<http://kmspb.narod.ru/posobie/diskuss.htm>

<http://vosпитatel.resobr.ru/archive/year/articles/1177/>

<http://www.dya.ru/news/metodebat.php>

<http://www.debater.ru/materials-books6-3.htm>

Дебаты ведут свое начало от Древней Греции, где они были важным элементом демократии. В Афинах граждане спорили о преимуществах и недостатках предлагаемых законов; ученики учились спорить, анализируя проблемы с разных точек зрения, чтобы лучше понять их.

В Средние века в Европе были распространены диспуты, курсы ораторского мастерства и дебатов. Эта традиция несколько позже получила свое развитие и в системе образования России. Новый всплеск внимания к дебатам вызвали первые телевизионные дебаты между Джоном Кеннеди и Ричардом Никсоном во время президентских выборов 1960 года в США.

В современном обществе дебаты происходят в парламентах и на телеэкранах, в вузах и школах, а зачастую и в повседневной жизни. В данном случае под дебатами понимаются прения (обсуждение вопроса при наличии разных точек зрения, взглядов на него). Такие дебаты, как правило, имеют неформальный характер и ведутся без правил, хранить этот недостаток призваны «формальные» дебаты, имеющие определенные правила, регламент. В этом смысле дебаты представляют собой формализованное обсуждение, построенное на основе заранее фиксированных выступлений

¹⁰ Поэты «Искры»: в 2 т. Т. 2. Библиотека поэта. – Большая серия «Сов. писатель». – Ленинградское отд., 1987.

участников – представителей двух противостоящих, соперничающих команд (групп). Такое определение дебатам дает М.В. Кларин, рассматривая дебаты как один из видов обсуждения, представляющий собой свернутую форму дискуссии¹¹.

Подобного рода формализованные обсуждения имели место в российской системе образования еще в XVIII веке и назывались диспутами. Так, например, 17 декабря 1756 года блестящее московское общество присутствовало в Большом зале Московского университета на студенческом философском диспуте. Руководитель диспута профессор «логики, метафизики и правоучения» Иоганн Генрих Фроман огласил перед публикой темы:

- «Логика не есть навык и орудие к познанию прочих наук, но действительно наукою должна почитаться»;
- «Исправление разума есть начало исправления душевной воли»;
- «Нет рока, и он есть один вымысел ложных философов».

Участники диспута, шесть лучших по успехам студентов, обозначались в печатных афишах по именам с прибавлением названия места, откуда они родом. Защищали тезисы: Петр Дмитриев из Москвы и Егор Булатницкий из Киева. Опровергали тезисы: Иван Федоров из Суздаля и Илларион Садовский из Нижнего Новгорода и др.

В последней четверти XVIII столетия Дамаскин-Руднев ввел в обиход Нижегородской семинарии новинку – «диспуты» (по структуре, целям и содержанию эти диспуты аналогичны современным дебатам), во время которых разгорались прения по научно-философским вопросам. Дамаскин распорядился устроить в большом семинарском зале кафедру по примеру хорошо знакомого по годам юности университета. Два места вверху и внизу занимались во время диспутов возражающим и отвечающим или, как тогда говорили, «оппонентом» и «респондентом». На трех боковых стенах этой кафедры нарисованы были символические изображения богини Минервы (ум), Диогена с бочкой (мудрость), горящего светильника (просвещение). Студенты выпускного класса готовили речи на десяти языках (русском, церковно-славянском, латинском, греческом, древнееврейском, немецком, французском, татарском, мордовском, чувашском). «Споршики», обычно первые ученики разных классов, вели полемику. Диспуты привлекали много посторонних слушателей.

¹¹ См.: Кларин, М.В. Инновации в мировой педагогике. – Рига : Педагогический центр «Эксперимент», 2009. – С. 134; Смирнов, Д.Н. Нижегородская старина. – Н. Новгород : Нижегородская ярмарка, 2008. – С. 271, 273.

В настоящее время дебаты широко распространены в школах и университетах всего мира: в Западной и Восточной Европе, США, Японии, Юго-Восточной Азии. Создана международная образовательная ассоциация «Дебаты». Для многих людей слово «дебаты» неразрывно связано с интересной и познавательной интеллектуальной игрой, которая получила особенно широкое распространение с начала 90-х годов, когда Институтом «Открытое общество» была основана международная программа «Дебаты».

Суть дебатов

Дебаты – это интеллектуальная игра, представляющая собой особую форму дискуссии, которая ведется по определенным правилам. **Суть дебатов** заключается в том, что две команды выдвигают свои аргументы и контраргументы по поводу предложенного тезиса, чтобы убедить члена жюри (судью) в своей правоте и опыте риторики. Дебаты могут принимать различные формы. Число участников колеблется от двух до четырех в каждой команде. В некоторых видах дебатов участникам разрешается лишь произносить свои речи, в других же им дается возможность участвовать в перекрестных вопросах.

Наиболее распространенным и приемлемым является следующий **формат (вид) дебатов**: в дебатах участвуют две команды из трех человек (они называются спикерами). Спикеры обсуждают заданную тему, при этом одна команда утверждает тезис (эту команду называют утверждающей), а другая (отрицающая команда) его опровергает.

Команды также имеют право на восьмиминутный перерыв (тайм-аут) для консультации друг с другом, который они могут использовать полностью перед каким-либо из выступлений или частями. За соблюдением регламента игры следит **тайм-кипер**, который показывает спикерам, сколько осталось времени до конца выступления или тайм-аута – промежутка времени, который команда может взять для совместного обсуждения вопросов или контраргументов.

Каждый раунд дебатов судит судейская коллегия, состоящая из нечетного числа судей. По ходу игры судьи заполняют судейский протокол, в котором фиксируют все аргументы и контраргументы команд, а по окончании дебатов, не совещаясь между собой, принимают решение, какой команде отдать предпочтение по результатам дебатов (аргументы и способ доказательства которой были более убедительными). Это решение судьи находит свое отражение в протоколе. Команда, набравшая большее количество голосов судей, побеждает. То, что в дебатах выигрывает та или иная команда,

не означает, что верна позиция, ею отстаиваемая, ведь каждая из групп, волею жребия, могла бы играть и на другой стороне. Победа всецело зависит от мастерства всей команды: именно индивидуальные умения спикеров, коллективная работа, высокий класс игры обеспечивают успешность выступления. Согласно правилам, команды должны отстаивать свои позиции до конца игры. Поэтому на первый взгляд кажется, что при обучении дебатам не вырабатывается такой навык, как способность достигать компромисса.

Подводя итог сказанному, можно сделать следующие выводы:

– дебаты – это «соревнование между играющими, действия которых ограничены определенными условиями (правилами) и направлены на достижение определенной цели (выигрыша, победы)» (это устоявшееся в мировой педагогике понимание игры приводит в своей работе М.В. Кларин), то есть дебаты – это игра;

– дебаты – это целенаправленный и упорядоченный (структурированный) обмен идеями, суждениями, мнениями, иными словами **дебаты – это форма дискуссии**. Данное обстоятельство представляется весьма важным для определения дидактических преимуществ дебатов.

Основные элементы дебатов

1. Тема. Первый шаг в любых дебатах – формулировка темы. Это непростая задача. Во-первых, тема должна быть актуальной, затрагивать значимые проблемы. Во-вторых, она должна быть пригодной для вынесения на дебаты. Формулировка должна следовать определенным принципам: тема дебатов должна формулироваться в виде утверждения и не давать преимуществ ни одной из сторон, то есть чтобы и сторона «за», и сторона «против» могли одинаково эффективно развивать свои аргументы. Например, формулировка «Было ли нападение Германии на СССР в 1941 году внезапным?» является неправильной. Грамотно сформулированная тема может звучать так: «Нападение Германии на СССР в 1941 году было внезапным».

2. Определение темы (объяснение терминов и понятий, содержащихся в формулировке темы). Определения необходимы как отправная точка. Они очень важны в дебатах, поскольку нужно знать, что можно обсуждать, а что нельзя. Определения рассматриваются, с одной стороны, как путь к исследованию темы, с другой – как необходимые ограничения. Перед тем как представить свои аргументы перед судьей или оппонентами, необходимо определить термины темы, чтобы было проще проводить её исследование. Изучение того, в чем суть данной проблемы или в чем она может быть – первый шаг в подготовке к успешным дебатам. Тема задает дебатам определенные рамки. Но поскольку тема может

содержать огромное количество возможностей выбора проблем для обсуждения, необходимо ее ограничить. Участники дебатов проводят дополнительные ограничения путем определения терминов темы. Четкие определения помогают судье лучше понять позицию команды и контекст ее аргументов. Определения терминов и понятий должен представить в начале своего выступления первый спикер утверждающей команды. Отрицающая команда должна принять определения, представленные утверждением, за исключением крайних случаев, когда определения даны некорректно. Следует помнить, что дебаты по определениям не допускаются (судья имеет право прервать такие дебаты).

3. Система аргументации. Каждая команда для доказательства своей позиции создает систему аргументации, то есть совокупность аспектов и аргументов в защиту своей точки зрения, представленных в организованной форме. С помощью аргументации команда пытается убедить судью, что ее позиция по поводу темы – наилучшая.

4. Поддержка и доказательства. Наряду с аргументами участники дебатов должны представить судье свидетельства – поддержки (цитаты, факты, статистические данные), доказывающие их позицию.

5. Перекрестные вопросы. Большинство видов (но не все) дебатов предоставляют каждому участнику возможность отвечать на вопросы спикера-оппонента. Раунд вопросов спикера одной команды и ответов спикера другой называется «перекрестными вопросами». Вопросы могут быть использованы как для разъяснения позиции, так и для выявления потенциальных ошибок противника. Полученная в ходе перекрестных вопросов информация может быть использована в выступлениях следующих спикеров.

Дебаты способствуют:

- 1) расширению общекультурного кругозора:
 - обогащению знаний, относящихся к гуманитарным и прежде всего обществоведческим областям;
 - развитию интереса к учебе, формированию мотивации обучения;
 - формированию интереса к регулярному чтению научной, научно-популярной, художественной литературы;
- 2) развитию интеллектуальных способностей:
 - формированию критического мышления, умения устанавливать логические связи между явлениями;
 - умению анализировать различные идеи и события, делать обоснованные выводы, выстраивать цепочку доказательств;

- умению различать факты и точки зрения, выявлять ошибки, фальсификации и стереотипы, анализировать полученную информацию;
 - способности концентрироваться на сути проблемы;
- 3) развитию исследовательских и организационных навыков:
- собирать и анализировать материалы из различных источников, подходя к ним с критической точки зрения, рассматривая в конкретном историческом контексте;
 - аргументировать правильность выводов, оценок, пользуясь различными способами доказательства и достоверными историческими фактами;
 - обоснованно оценивать изучаемые события в конкретно-исторических условиях, опираясь на теоретические знания, полученные в курсах истории;
 - оценивать различные версии и мнения о прошедших исторических событиях, признавая, что некоторые источники могут быть необъективными, объяснять причины такой необъективности;
 - собирать доказательную базу и грамотно ею пользоваться. Не всегда достаточно простой логики или простых примеров. Часто требуются доказательства, которые необходимо найти в различных источниках (газетах, книгах, интервью, электронных сетях);
 - грамотно организовывать материал в целях повышения эффективности сообщения вне зависимости от того, устное оно или письменное;
- 4) развитию творческих качеств:
- умению по-новому взглянуть на проблему, стремлению использовать нетрадиционные способы ее решения, способности видеть нечто новое, необычное в привычных явлениях;
 - гибкости и продуктивности мышления, быстроте реакции;
 - способности ценить креативность у других людей;
- 5) развитию коммуникативных умений:
- умению слушать и слышать собеседника;
 - способности сопереживать другим людям, понимать и сочувственно воспринимать исторический опыт;
 - терпимости к различным взглядам, иным точкам зрения, толерантности;
 - способности работать в команде;
- 6) развитию ораторских способностей:
- навыков публичного выступления;

- уверенности в себе;
- умению четко выражать свои мысли в устной и письменной форме;
- способности привлечь слушателей интонацией, жестами, мимикой;

7) формированию гражданской позиции и навыков жизнедеятельности в демократическом обществе:

- способности формулировать и отстаивать собственную точку зрения, взгляды;
- способности принимать другую точку зрения и оценивать идею, а не человека, ее декларирующего;
- пониманию важности гражданской позиции;
- формированию нравственного «стержня»;
- уважительному отношению к общечеловеческим и национальным ценностям, различным культурам, традициям;
- повышению интереса к событиям в общественно-политической жизни страны, региона, города;
- стремлению использовать свои знания в практике общественной жизни;
- умению брать на себя решение каких-либо проблем.

4. М.А. Черняк. Современная русская литература¹²

«Переходный характер современной литературы»

Рубеж XIX – XX веков был периодом обновления самых разных видов и жанров художественного творчества, периодом рождения новых форм, выработки «нового художественного зрения» (Ю. Тынянов). П.С. Коган, летописец Серебряного века, в «Очерках по истории русской литературы» писал: «Меняются общества и общественные организации, но сходны, повторяются и поэтому в известном смысле «вечны» личные драмы, сопровождающие эти смены, сходны муки тех, кому выпадает на долю стать жертвами переходов и духовных междуцарствий». Наш современник культуролог Михаил Эпштейн констатирует повторяемость ощущения переходности, пограничности: «На исходе XX века опять главенствует тема конца: Нового века и Просвещения, истории и прогресса, идеологии и рационализма, субъективности и объективности. Конец века воистину располагает себя в конце всего: после авангарда и реализма, после индустриализации и империализма... Смерть Бога, объявленная Ницше в конце XIX века, откликнулась в конце XX века целой серией смертей и самоубийств: смерть

¹² Черняк, М.А.. Современная русская литература : учеб. пособие. – 2-е изд. – М. : ФОРУМ : САГА, 2008. – 352 с. (С. 4–13; 18–27).

автора, смерть человека, смерть реальности, смерть истины»¹³. Подведение итогов, апокалиптические настроения, спор с классической традицией, дискуссии о новом герое, поиски адекватного наступающему веку языка — это все черты литературы рубежа веков, символически зажатого между словами «конец» и «начало». Литература переходного периода — это время вопросов, а не ответов, это период жанровых трансформаций, это время поисков нового Слова. «Во многом непонятны мы, дети рубежа веков, мы ни «конец» века, ни «начало» нового, а схватка столетий в душе; мы — ножницы между столетиями». Думается, что сказанные сто лет назад слова Андрея Белого могут повторить сегодня практически все.

Популярными становятся мемуары и документальные хроники, исторические романы и различные формы автобиографий — жанры, в которых жизнь человека показана на фоне исторического времени, на фоне XX века. «Исповедь — единственная антитеза вымыслу. Литературная вселенная сжимается до автопортрета»¹⁴, — точно выразил формулу эпохи А. Генис. Неслучайно «круглый стол», недавно проведенный журналом «Знамя», назывался «Современная литература на перекрестке автобиографии».

Интересно определяет специфику сегодняшней литературы Татьяна Толстая: «XX век — это время, прожитое с оглядкой назад через бабушек, дедушек и родителей. Это часть моего мироощущения: будущего нет, настоящее — это только математическая линия, единственная реальность — это прошлое... Воспоминание о прошлом составляет какой-то видимый и осязаемый ряд. И поскольку он более зрим и осязаем, то человека начинает тянуть в прошлое, как других иногда тянет в будущее. И у меня иногда создается ощущение, что мне хочется попасть назад в прошлое, ибо это и есть будущее»¹⁵.

«Счастлив тот, кто преодолевал рубежи веков, кому довелось пожить в соседствующих столетиях. Почему: да потому что это как две жизни отбарабанить и даже как если бы одну жизнь ты проторчал в Саранске, а другую отпраздновал на Соломоновых остро-

¹³ См.: Барт, Ролан. S/Z : пер. с фр. / под ред. Г.К. Косикова — 2-е изд, испр. — М. : Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.

¹⁴ См. об этом подробнее: Славникова, О. Наши ресурсы: о полезных и вредных ископаемых // Октябрь. — 2001. — № 5. — С. 39.

¹⁵ Иначе воспринимает магию цифр века Андрей Битов: «XXI век! Цифра звучала счастливо: двадцать одно, очко, удача игрока... Что ж, удача это и была — пережить-таки кровавый XX, дожидаться смены цифры на спидометре. «Век был неплох», — как сказал поэт. Никому не было жаль будущих школьников, которым предстояло каждый день в тетрадах выводить двойку впереди года — очередную тысячу лет...» (А. Битов. Пятое измерение. — М., 2002. — С. 5).

вах, или одну пропел-прогулял, а другую в заточении отсидел, или в одной жизни ты был пожарником, а в другой предводителем мятежа», — иронически пишет наш современник Вячеслав Пьецух. Лауреат Букеровской премии 1992 года Марк Харитонов более серьезен: «Чудовищный, потрясающий век! Когда сейчас, под занавес, попробуешь окинуть его взглядом, дух захватывает, сколько он вместил разнообразия, величия, событий, насильственных смертей, изобретений, катастроф, идей. Эти сто лет по густоте и масштабу событий сравнимы с тысячелетиями; быстрота и интенсивность перемен нарастали в геометрической прогрессии... Осторожно, ни за что не ручаясь, заглядываем мы за новый предел. Какие возможности, какие надежды, какие угрозы! И насколько все еще более непредсказуемо!»

Любой рубеж веков — открытая к диалогу культур эстетическая система, поэтому проза отечественных писателей находится в едином экспериментальном пространстве с прозой известных современных зарубежных авторов М. Кундеры, Х. Мураками, М. Павича и др. «В новой России писатель обречен быть современным. Он стоит у той же развилки, что и любой другой автор, живущий в самом конце XX века», — справедливо отмечает В. Ерофеев¹⁶.

Современную литературу часто называют в какой-то степени «переходной» — от жестко унифицированной подцензурной советской литературы к существованию литературы в совершенно иных условиях свободы слова, изменения роли писателя и читателя, утере «литературоцентризма». Поэтому оправдано частое сопоставление с литературным процессом и Серебряного века, и 20-х годов: ведь тогда так же нащупывались новые координаты движения литературы.

Важно понять, что сегодня литература живет по законам «рубежа веков», так же, как и сто лет назад, «содержанием литературы являются трагические противоречия действительности» (так в 1905 году о современной ему литературе писал М. Горький). Сами современные писатели связь с началом века ощущают постоянно. Так, писательница Нина Садур, вспомнив строки философа начала XX века В. Розанова: «Души в вас нет, господа: и не выходит литературы», — пишет: «...таким мне и видится постсоветский период литературы». В. Шаров связывает современный литературный процесс с двадцатыми годами: «Я думаю, что генетически всего ближе мы к литературе 20-х — начала 30-х гг.: тогда начиналось то, свидетелями конца чего нам суждено быть. ...Мы не только кончаем,

¹⁶ Ерофеев, В. Время рожать. Предисловие к антологии современной прозы. — М., 2000. — С. 9.

завершаем то, что они начали, не только дописываем их книгу: им самим говорим, как, чем она завершится, — мы и очень похожи на то поколение своим ощущением жизни».

Современный литературный процесс как объект изучения

Уникальность современного литературного процесса делает его чрезвычайно сложным и противоречивым объектом изучения. Необходимо отойти от привычных стереотипов в изучении русской литературы, увидеть в ней живую словесность, которая, разрушая мифы, создает новую эстетику, почувствовать смену литературного кода, представить литературный процесс в непрерывном и непрекращающемся диалоге с предшествующей литературой. Нельзя не согласиться с А. Генисом, считающим, что «применять к сегодняшней литературе старые традиционные критерии невозможно. Нельзя рассматривать современный литературный процесс как однолинейный, одноуровневый. Литературные стили и жанры явно не следуют друг за другом, а существуют одновременно. Нет и в помине былой иерархичности литературной системы. Все существует сразу и развивается в разных направлениях»¹⁷. Действительно, многоголосие новейшей литературы, отсутствие единого метода, единого стиля, единого лидера — к чему за 70 лет своего существования так привыкла советская литература — одна из ярких черт современности.

Многие современные критики сходятся во мнении, что в конце XX века происходит слом литературной эпохи, утеря литературоцентризма в обществе, резко меняется тип писателя и тип читателя. Если на протяжении почти двух веков были актуальны слова А.И. Герцена о том, что «у народов, лишенных общественной свободы, литература становится единственной трибуной, с которой народ может сказать о своей боли», то сегодня воспитательная, учительная миссия русской литературы уже не столь очевидна.

Ощущение «конца литературы» связано с более фундаментальным переосмыслением функций литературы в обществе. Современный писатель и критик Михаил Берг считает, что «присоединение России к мировому сообществу связано с вступлением России в постмодернистское пространство конца века. И здесь совершенно естественно то, что читатель, который раньше не осознавал ни себя, ни жизнь, ни литературу, вдруг стал точнее относиться к себе, к литературе, к жизни. И он увидел, что ему литература не нужна. Не нужна в той степени, в которой она нужна ему была несколько лет назад, когда она заменяла ему жизнь»¹⁸. И все же в повести

¹⁷ Генис, А. Иван Петрович умер. — М., 1999. — С. 43.

¹⁸ Берг, М. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. — М., 2000. — С. 45.

Вяч. Пьецуха «Новая московская философия» звучит надежда на то, что литература все-таки будет востребована обществом: «Литература – это духовный опыт человечества в концентрированном виде и, стало быть, она существеннейшая присадка к генетическому коду разумного существа... Люди обязаны жить с оглядкой на литературу, как христиане на «Отче наш».

Сегодня нередко раздаются сетования на то, что современная литература умерла, ее нет, говорят о «кризисе иерархической системы миропонимания в целом» (М. Липовецкий). Многие критики с иронией пишут, что над русской прозой «тяготеет ненароком оброненная фраза: «У нас нет литературы». Современникам кажется, что все самое интересное в литературе или уже было, или только должно произойти. Показательно, что новейшую литературу называют «литературой эпилога» (М. Липовецкий), «бесприютной литературой» (Е. Шкловский), «плохой прозой» (Д. Урнов), «больным, который скорее полужив, чем полумертв» (Л. Аннинский), «другой литературой» (С. Чупринин) и т. д. Вспоминают слова Е. Замятина из его знаменитой статьи 1921 года «Я боюсь» о том, что будущее русской литературы в ее прошлом. Однако напряженная жизнь современной литературы доказывает обратное.

В начале XX века А. Блок писал: «Если не жить современностью – нельзя писать». Через сто лет писатели, участвуя в спорах о современном литературном процессе, также сходятся в одном: современная литература интересна уже тем, что она эстетически отражает наше время. «Философия государства, его этика, не говоря о его эстетике – всегда «вчера»; язык, литература – всегда «сегодня» и часто – особенно в случае ортодоксальности той или иной политической системы – даже и «завтра». Одна из заслуг литературы в том и состоит, что она помогает человеку *уточнить время его существования*, отличить себя в толпе как предшественников, так и себе подобных, избежать тавтологии, то есть участи, известной иначе под почетным именем «жертвы истории»¹⁹, – сказал в 1987 году в своей знаменитой нобелевской лекции Иосиф Бродский. Наши современники продолжают эту мысль. Так, писатель А. Варламов пишет: «Нынешняя литература, в каком бы кризисе она ни находилась, сохраняет время. Вот ее предназначение, будущее – вот ее адресат, ради которого можно стерпеть равнодушие и читателя, и правителя». В унисон Варламову звучат слова П. Алешковского: «Так или иначе литература конструирует жизнь. Строит модель, пытается зацепить, высветить определенные типажи.

¹⁹ Бродский, И. Нобелевская лекция 1987 г. // Избранные стихотворения. – М., 1994.

Сюжет, как известно, неизменен с древности. Важны обертоны... Есть писатель — и есть Время — нечто несуществующее, неуловимое, но живое и пульсирующее, — то нечто, с чем пишуший вечно играет в кошки-мышки». Е. Попов в своей повести «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину» вырабатывает практически девиз современного писателя: «Не теряй зря времени, описывай то, что пока есть». «Я говорю с эпохой», — вслед за О. Мандельштамом могут повторить наши современники. Возможно, именно эту способность отражать время и ценят сегодня читатели²⁰.

Четыре поколения современных писателей

Пространство современной литературы очень пестрое. Сегодняшнюю литературу творят люди разных поколений: и те, кто существовал в недрах советской литературы, и те, кто работал в андеграунде литературы, и те, кто начал писать совсем недавно. У представителей этих поколений принципиально различное отношение к слову, к его функционированию в тексте.

Писатели-шестидесятники, которых петербургский писатель Валерий Попов иронически назвал «прогульщиками соцреализма» (А. Вознесенский, В. Аксенов, В. Войнович, А. Солженицын, Ф. Искандер, Б. Окуджава, Е. Евтушенко, В. Астафьев, А. Синявский и др.), ворвались в литературу во время оттепели 1960-х годов и, почувствовав кратковременную свободу слова, стали символами своего времени. Позже их судьбы сложились по-разному, но интерес к их творчеству (где бы они ни были) сохранялся постоянно. Сегодня это признанные классики современной литературы, отличающиеся интонацией иронической ностальгии и приверженностью к жанру мемуаров. Критик М. Ремизова пишет об этом поколении так: «Характерными чертами этого поколения служат известная угрюмость и, как ни странно, какая-то вялая расслабленность, располагающая больше к созерцательности, нежели к активному действию и даже незначительному поступку. Их ритм — *moderato*. Их мысль — рефлексия. Их дух — ирония. Их крик — но они не кричат...»²¹.

²⁰ Однако некоторые критики считают, что «в школе современную литературу не надо изучать по определению (не потому, что — плохая, а потому, что — современная); а те немногие часы, что пока еще отводятся на литературу, следует полностью посвятить произведениям, бесспорно вошедшим в национальный канон» (Василевский, А. Периодика // Новый мир. — 2001. — № 3).

²¹ Ремизова, М. Детство героя: Современный повествователь в попытках самоопределения // Вопросы литературы. — 2001. — № 2.

Авторы поколения 1970-х, назвавшие себя «поколением отставших»²² (С. Довлатов, И. Бродский, В. Ерофеев, А. Битов, В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Токарева, С. Соколов, Д. Пригов и др.), уже работали в условиях творческой несвободы, и для них, по воспоминаниям Д. Пригова, было ругательным выражение «Это можно печатать». И. Бродский говорил о своем поколении: «Мы были ненасытными читателями и впадали в зависимость от книг. Книги... обладали абсолютной властью над нами. Диккенс был реальнее Сталина и Берии... В нравственном отношении это поколение было среди самых книжных в русской истории»²³. Писатель-семидесятник, в отличие от шестидесятника, связал свои представления о личной свободе с независимостью от официальных творческих и социальных структур. Среда семидесятников использовала свои собственные источники культурной информации, развивала свои собственные средства тиражирования и распространения созданных произведений (самиздат и тамиздат), выработала свои собственные представления о ценностных ориентирах создаваемой литературы. Для них актуальным и близким стал пафос базаровской фразы «Человек хорош, обстоятельства плохи». «С середины 70-х годов началась эра невиданных доселе сомнений не только в новом человеке, но и в человеке вообще... литература засомневалась во всем без исключения: в любви, детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости... На место психологической прозы приходит психопатологическая. Уже не ГУЛАГ, а сама распадающаяся Россия становится метафорой жизни», — пишет об особенностях почерка этого поколения один из заметных его представителей Виктор Ерофеев²⁴. Именно это поколение начинает осваивать

²² В эссе М. Веллера «Дети победителей» даются и другие определения этого поколения — «Лишнее, замолчанное, заткнутое»: «Самое многочисленное из советских поколений, дети победителей, отроки оттепели, юноши шестидесятых, — к сорока годам не дали ни единого человека, что встал бы вровень с достойными прежних времен. Нет, не были мы ни глупы, ни серы, ни вялы; нас не расстреливали, не пытали, не выслали за границу, не раскулачивали, в общем даже не сажали; нас задавили на корню» (Веллер, М. Рандеву со знаменитостью. — Таллинн, 1990).

²³ Эту мысль продолжает филолог В. Новиков: «Мы — семидесятники. Наш читательский опыт богаче социального, и мы до сих пор не знаем, как его использовать. Главный смысл этого опыта — склонность и готовность к пониманию разных точек зрения, пусть взаимоисключающих. Мы живем без иллюзий, не верим никаким обещаниям и сами стараемся таковых не давать» (Новиков В. Раскрепощение // Знамья. — 1990. — № 3).

²⁴ Ерофеев, В. Русские цветы зла. — М., 1997. — С. 14.

постмодернизм²⁵, в самиздате появляется поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки», романы Саши Соколова «Школа для дураков» и Андрея Битова «Пушкинский дом», фантастика братьев Стругацких и проза русского зарубежья.

С «перестройкой» в литературу ворвалось еще одно многочисленное и яркое поколение писателей (В. Пелевин, Т. Толстая, Л. Улицкая, В. Сорокин, А. Слаповский, В. Тучков, О. Славникова, М. Палей и др.), которые, начав работать уже в бесцензурном пространстве, смогли свободно осваивать разнообразные маршруты литературного эксперимента. Проза Сергея Каледина и Олега Ермакова, Леонида Габышева и Александра Терехова, Юрия Мамлеева и Виктора Ерофеева, повести Виктора Астафьева («Печальный детектив» и «Людочка») и Людмилы Петрушевской затрагивали запретные ранее темы армейской «дедовщины», ужасов тюрьмы, быта бомжей, проституции, алкоголизма, бедности, борьбы за физическое выживание. «Эта проза возродила интерес к «маленькому человеку», к «униженным и оскорбленным» – мотивам, формирующим уходящую в XIX век традицию возвышенного отношения к народу и народному страданию. Однако, в отличие от литературы XIX века, «чернуха» конца 1980-х годов показала народный мир как концентрацию социального ужаса, принятого за бытовую норму. Эта проза выразила ощущение тотального неблагополучия современной жизни. Оказалось, что область ужасного и безобразного, насильственно вынесенная за пределы культуры «застоя», огромна и вездесуща. Мир «дна» предстал в этой прозе не только как метафора всего социального устройства, но и как реалистическое свидетельство хаотичности общепринятого «порядка» существования в целом. Неонатуралистическая проза строит свой образ мира по образцу средневекового «кромешного мира» (Д.С. Лихачев), который сохраняет структуру «правильного» мира, меняя смысловые знаки на противоположные», – пишут Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий²⁶. В конце 1990-х появляется другое поколение совсем молодых писателей (А. Уткин, А. Гостева, П. Крусанов, И. Стогоп, Е. Мулярова, А. Геласинов, Е. Садур, Е. Долгопят, Е. Родов, Б. Ширянов и др.), о которых В. Ерофеев

²⁵ «Постмодернизм – это переход в состояние, когда читатель становится свободным интерпретатором и когда писатель не бьет его по рукам и не говорит: «неправильно читаешь, читай иначе», – это момент высвобождения, и в этом смысле постмодернизм на сегодняшний день – достижение свободы в литературе» (Ерофеев В. Интервью // Постмодернисты о посткультуре. – М., 1997).

²⁶ Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература : в 3 кн. – М., 2001.

говорит: «Молодые писатели – первое за всю историю России поколение свободных людей, без государственной и внутренней цензуры, распевающих себе под нос случайные рекламные песенки. Новая литература не верит в «счастливые» социальные изменения и моральный пафос, в отличие от либеральной литературы 60-х годов. Ей надоели бесконечное разочарование в человеке и мире, анализ зла (литература андеграунда 70–80-х гг.). Вместо концептуальных пародий на социалистический реализм она балдеет от его «большого стиля»²⁷.

Критика и современный литературный процесс

К справедливым словам Б. Пастернака о том, что «большая литература существует только в сотрудничестве с большим читателем», хочется добавить еще и то, что большая литература существует и в активном сотрудничестве с «большой критикой», поскольку триада «писатель – критик – читатель» является необходимой составляющей для любого нормального и полноценного литературного процесса. «Меняется «схема» связи поэта с читателем. Теперь это – *не от трибуны – в зал, в слух, а от бумаги – к человеку, в зрение*. Читателя не ведут, не призывают, с ним – *беседуют* как с равным», – пишет поэт Г. Айги²⁸. Критик как идеальный посредник зачастую становится необходимым участником этой беседы. Он прокладывает пути к постижению современной культуры, строит мосты, связывая писателя и читателя. Критика в России на протяжении двух последних веков была неотъемлемой и равноправной составляющей литературного процесса, существенно влияла на движение общественной мысли, претендовала на статус «философии современности», ее престиж и статус были традиционно высоки. Критика по определению была тем, что Достоевский называл «идеей, попавшей на улицу». С конца 1980-х годов пересматривались условия существования не только литературы, но и критики, ставшей чуть ли не самым заметным явлением литературного процесса. Растерявшаяся в начале 1990-х критика уверенно заняла свое место в современной культуре, хотя ей приходилось перестраиваться на ходу, так как методы и принципы советской критики оказались абсолютно беспомощными перед новой экспериментальной, пестрой прозой конца XX века. Новый критический язык стал ориентироваться на выявление модных, культовых текстов. Литературная критика при этом стала

²⁷ Ерофеев, В. Время рожать. Предисловие к антологии современной прозы. – М., 2000. – С. 12.

²⁸ Айги, Г. Сон – и – Поэзия. Разорванные заметки // Литературное обозрение. – 1998. – № 5–6. – С. 56.

своеобразным зеркалом книгоиздательской реальности. В 1997 году была даже учреждена академия критики, получившая название «Академия русской современной словесности» (АРСС). Комментируя в «Литературной газете» это событие, Н. Иванова точно и иронично вывела типологию современных критиков: «Есть критик-ищейка, следователь-исследователь, разоблачающий подделку для установления истинной ценности. Есть критик-белка, вышелушитель, проявитель смыслов. Критик-исполнитель. Дирижер. Есть критик-кутюрье, делающий моду, погоду в литературе. Я же не говорю о критике – властителе дум (последняя эпоха возрождения этой значительнейшей для русской литературы роли – эпоха гласности, до свободы слова). Есть критик-фокусник, критик-иллюзионист. Есть мука – это писатель; есть вода – это читатель; и есть, наконец, дрожжи – это литературная критика. Без нее по большому счету не будет выпечен хлеб российской словесности».

Как писал В.Г. Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», «...ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени». С уверенностью можно сказать, что критика стала одной из необходимых красок в палитре сегодняшней словесности. Современный литературный процесс невозможно представить без острых, ярких, спорных, глубоких статей Андрея Немзера и Натальи Ивановой, Сергея Костырко и Ольги Славниковой, Марии Ремизовой и Михаила Золотоносова, Татьяны Касаткиной и Владимира Новикова, Александра Гениса и Марка Липовецкого. В недавнем интервью «Книжному обозрению» главный редактор «Нового мира» Андрей Василевский, сетуя на то, что до сих пор нет «Букера» для критиков, вскрыл механизм «зависимости» литературы от критики, от ее «эха»: «В каком-то смысле новая книга (даже если она хорошо продается), не получившая этого живого критического отклика, как бы и не существует вовсе».

Основные направления современной прозы

Классифицировать направления современной прозы сложно, однако первые попытки уже существуют²⁹. Так называемая неоклассическая линия в современной прозе обращается к социальным и этическим проблемам жизни, исходя из реалистической традиции русской литературы с ее проповедческой и учительской ролью. Открыто публицистический характер, тяготение к философской и психологической прозе отличают произведения В. Распутина («Пожар»), В. Астафьева («Печальный детектив»), А. Приставкина («Кукушата»), Б. Васильева («Капля за каплей») и др. Для представителей

²⁹ Нефагина, Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. – Минск, 1998.

условно-метафорического направления современной прозы, напротив, не свойственна психологическая обрисовка характера героя, свои истоки писатели (В. Орлов, А. Ким, В. Крупин, Ф. Искандер, А. Адамович, В. Маканин, Л. Петрушевская и др.) видят в иронической молодежной прозе 60-х годов, поэтому строят художественный мир на различных типах условностей (сказочной, фантастической, мифологической). Мир социально сдвинутых обстоятельств и характеров; внешнее равнодушие к любому идеалу и ироническое переосмысление культурных традиций характерны для так называемой «другой прозы».

Произведения, объединенные этим достаточно условным названием, очень разные: это и восходящая к жанру физиологического очерка натуральная проза С. Каледина («Стройбат»), Л. Габышева («Одлян, или Воздух свободы»), и игровой по своей поэтике иронический авангард (Евг. Попов, В. Ерофеев, Вяч. Пьецух, А. Королев и др.). Конечно, самые большие литературоведческие споры вызывает постмодернизм, воспринимающий чужие языки, культуры, знаки, цитаты как собственные, из них строящий новый художественный мир (Вен. Ерофеев, С. Соколов, В. Пелевин, Т. Толстая, В. Нарбикова, В. Сорокин и др.). И. Скоропанова рисует точный портрет писателя-постмодерниста: «Особые приметы: лишен традиционного «я» — его «я» множественно, безлично, неопределенно, нестабильно, выявляет себя посредством комбинирования цитации; обожает состояние творящего хаоса, опьяняется процессом чистого становления; закодирован, даже дважды; соединяет в себе несоединимое, элитарен и эгалитарен одновременно; тянется к маргинальному, любит бродить «по краям»; стирает грань между самостоятельными сферами духовной культуры, всегда находит возможность ускользнуть от любой формы тотальности; всем видам производства предпочитает производство желания, удовольствие, игру; никому не навязывается, скорее способен увлечь, соблазнить. Характер: независимый, скептический, иронический, втайне сентиментальный, толерантный; при всем том основательно закомплексован, стремится избавиться от комплексов. Любимые занятия: путешествия (в пространстве культуры), игра (с культурными знаками, кодами и т. д.), конструирование/переконструирование (интеллектуальная комбинаторика), моделирование (возможных миров)»³⁰. Постмодернизм пытается существовать в условиях «конца литературы», когда уже ничего нового написать нельзя, когда сюжет, слово, образ обречены

³⁰ Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. — М., 1999. — С. 12.

на повторение. Поэтому характерной особенностью литературы постмодернизма становится интертекстуальность. В произведениях Вен. Ерофеева («Москва – Петушки»), В. Ерофеева (сборник рассказов и повестей «Карманный апокалипсис», роман «Жизнь с идиотом» и др.), Вяч. Пьецуха (сборник рассказов «Государственное дитя» и др.), В. Пелевина («Чапаев и Пустота», «Жизнь насекомых», «Желтая стрела»), С. Соколова («Школа для дураков», «Между собакой и волком») и многих других внимательный читатель постоянно наталкивается на цитаты, образы классической литературы XIX и XX веков. Читатель для писателя-постмодерниста становится соавтором. «Постмодернизм отвергает наивные и субъективистские стратегии, рассчитанные на проявление творческой оригинальности, на самовыражение авторского «я», – открывает эпоху «смерти автора», когда искусство становится игрой цитат, откровенных подражаний, заимствований и вариаций на чужие темы», – пишет М. Эпштейн³¹.

<...> Основные черты современной поэзии

Современная поэзия столь же многолика и противоречива, как и современная проза. Сегодня невозможно выделить одну или две наиболее влиятельные группы поэтов, которые формировали бы магистральное течение поэзии конца XX века. Читатель может в зависимости от собственных вкусов отдавать предпочтение той или иной поэтической школе. Это и «шестидесятники» (А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина и др.), и поэты-авангардисты, вышедшие из «самиздата» (О. Григорьев, Г. Сапгир и др.), и поэты-неоклассики (Б. Кенжеев, С. Гандлевский, А. Цветков и др.), и особая «петербургская школа» (Е. Шварц, В. Кривулин, А. Кушнер, А. Машевский и др.), и поэты-концептуалисты (Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров и др.), и рок-поэзия (А. Башлачев, Б. Гребенщиков, Ю. Шевчук и др.), и бардовская песня (Б. Окуджава, Ю. Визбор, Ю. Ким и др.). Особняком стоит удивительная и бездонная поэзия И. Бродского, которая достойно замыкает весь поэтический XX век. Современные поэты, руководствуясь любимой ими формулой Х.Л. Борхеса о том, что «литературные вкусы Бога неведомы», напряженно ищут поэтический язык конца XX века. Их эпатаж, неожиданные эксперименты, синтез с различными современными видами искусства – все это тоже своеобразный портрет нашего времени. «Вижу ли я ростки *нормальной* литературы? Да, конечно. Особенно – в поэзии, которая – думаю, что к счастью для нее, – оказалась как бы на периферии внимания

³¹ Эпштейн, М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. – № 8. – С. 166.

критики и читателя последние шесть лет. Замечательно сказал Владимир Корнилов:

«Публицистика рушит надолбы, Настилает за гатью – гать. А поэзии думать надо бы, как от вечности не отстать».

«Вечное» в поэзии – это не очередные гражданские (или «национальные») идеи, а движение поэтики. И сегодня «горизонтальный» спор «неозападников» и «неославянофилов» вытесняется спором профессионально-литературным, «вертикальным» – спором о традиции и новаторстве, о месте «классической» поэзии и поэзии постмодернизма. Почему я считаю этот спор конструктивным? Потому что в результате его появляются новые литературные тексты, а не реанимированные старые идеологемы», – пишет Н. Иванова³².

Действительно, современная экспериментальная поэзия в лице Д. Пригова, Т. Кибирова, Л. Рубинштейна, Вс. Некрасова и других продолжает эксперимент, начатый в начале века футуристами и обэриутами. Они, подобно постмодернистам в прозе, делают главным героем своей поэзии цитату, штамп, лозунг, стереотипную фразу. Их поэзия – повод для игры в ассоциации с читателем. Этому авангардному направлению, получившему у критиков название концептуализм, противостоит поэзия так называемого метареализма. Поэты этого направления (О. Седакова, Е. Шварц, В. Кривулин, И. Жданов, А. Драгомошенко и другие) намеренно усложняют само понятие реального мира. «Метареализм и концептуализм – не столько замкнутые группы, сколько полюса, между которыми движется современная поэзия, – стилевые пределы, между которыми существует столько же переходных ступеней, сколько новых поэтических индивидуальностей»³³.

Особую актуальность приобретают слова О. Мандельштама: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном испуге поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы» («Слово и культура», 1921 год). Поэт в 20-е годы говорил о цитате, как о цикаде, которая откликается. Литературовед В. Шкловский в 70-е любил повторять, что мы держимся за цитату, как за стенку, словно учась ходить. И сегодня в современную

³² Иванова, Н. Интервью // Лепта. – 1991. – № 6. – С. 5.

³³ Эпштейн, М. Парадоксы новизны. – М., 1988. – С. 171.

литературу вошла центонность³⁴. Показательно, например, стихотворение поэта-концептуалиста Всеволода Некрасова: «Я помню чудное мгновенье, / Невы державное теченье, / Люблю тебя, Петра творенье, / Кто написал стихотворенье? / Я написал стихотворенье».

Конечно, нужно признать, что «за окном» у нас очень «непоэтическое» время. И если рубеж XIX–XX вв. – Серебряный век – часто называли «веком поэзии», то рубеж XX и XXI веков – «прозаическое» время. Однако нельзя не согласиться с поэтом и журналистом Львом Рубинштейном, отметившим: «Поэзия точно есть, хотя бы потому, что ее просто не может не быть. Ее можно не читать, ее можно игнорировать. Но она есть, ибо у культуры, у языка существует инстинкт самосохранения. Поэзия может потворствовать властным амбициям языка, но может и противодействовать им, ибо она в прямом и переносном смысле ставит язык на место»³⁵.

Выводы

Очевидно, что новейшая литература – сложна и многообразна, что «*современная проза – это не рассказ о современности, а разговор с современниками, новая постановка главных вопросов о жизни.* Она возникает как энергия только своего времени, но увиденное и прожитое – это ведь не зрение и не жизнь. Это знание, духовный опыт. Новое самосознание. Новое духовное состояние», – полагает лауреат Букеровской премии 2002 года Олег Павлов³⁶. «В определенной степени именно современный этап может быть рассмотрен как подведение итогов XX века, вобравшего в себя художественные озарения Серебряного века, эксперименты модернизма и авангарда 1910–20-х годов, апофеоз соцреализма в 1930-е годы и его саморазрушение в последующие десятилетия и отмеченного началом формирования на основе этого великого и трагического опыта новых художественных тенденций, характеризующихся напряженными поисками таких ценностных ориентиров и творческих методов, которые бы открывали выход из затяжного духовного кризиса, переживаемого Россией в течение всего столетия», – с этими словами Н. Лейдермана и М. Липовецкого нельзя не согласиться³⁷.

Повернувшись «к постыдному столетию спиной» (И. Бродский), мы все же постоянно оглядываемся назад, вглядываемся

³⁴ Центон – от лат. cento – лоскутное одеяло.

³⁵ Еженедельный журнал. – 2002. – 14 мая.

³⁶ Павлов, О. Остановленное время // Континент. – 2002. – № 113.

³⁷ Лейдерман, Н., Липовецкий, М. Современная русская литература. – М, 2001. – С. 151.

в уже ушедший XX век. Литература всегда живет своей эпохой. Она ею дышит, она, как эхо, ее воспроизводит. О нашем времени и о нас будут судить и по нашей литературе тоже. «Собеседник – вот кто мне нужен в новом веке – не в золотом, не в серебряном, а в нынешнем, когда жизнь стала важнее литературы», – слышится голос современного писателя³⁸. Не мы ли те собеседники, которых он ждет³⁹.

5. **Бондарев Юрий Васильевич. Биографическая справка**

Родился в 1924 году в г. Орске. Участник Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Окончил Литературный институт им. М. Горького (1951). Начал печататься в 1949 году. Первый сборник рассказов – «На большой реке» (1953). В повестях «Батальоны просят огня» (1957), «Последние залпы» (1959; одноименный фильм – 1961), в романе «Горячий снег» (1969) Бондарев раскрывает героизм советских солдат, офицеров, генералов, психологию участников военных событий. Роман «Тишина» (1962; одноименный фильм – 1964) и его продолжение – роман «Двое» (1964) рисуют послевоенную жизнь, в которой люди, прошедшие войну, ищут своё место и призвание. Сборник рассказов «Поздним вечером» (1962), повесть «Родственники» (1969) посвящены современной молодёжи. Бондарев – один из соавторов сценария фильма «Освобождение» (1970). Драматизм нравственных конфликтов, острота общественной проблематики характеризуют его произведения. Награжден орденом «Знак Почёта» и медалями.

6. **О «Мгновениях» Ю. Бондарева**

Книга выдающегося советского и русского писателя Юрия Бондарева «Мгновения» издана как выполнение замысла автора поведать о сложных человеческих отношениях в обществе, о психологических и социальных поступках и событиях, о явлениях жизни и природы. Юрий Васильевич пишет свои литературно-философские эссе – «мгновения» уже не одно десятилетие. Неоднократно многие из них публиковались в журналах и книгах. Первое полное собрание «мгновений» стало итогом многолетних раздумий писателя над судьбами России XX века и современной России.

«Как я смею нескромно надеяться, – заметил автор в кратком своем предисловии к первому изданию, – эта книга, названная «Мгновения», имеет цель в сюжетах самого разного содержания

³⁸ Новиков, В. Алексия: десять лет спустя // Новый мир. – 2002. – № 10.

³⁹ См. об этом: Сергей Костырко. Обзорение С.К. № 10011. – www.russ.ru

рассказать моим современникам о нашем сложнейшем, смутном времени, если согласиться, что данная нам жизнь есть мгновение, а мгновение — жизнь». Писатель продолжает осмысливать жизнь.

А. Лиханов

«Мгновения» — краткие, от одного абзаца, даже строки, до нескольких страниц, то пронзительные и скорбные, как слепящий свет молнии, то протяжные по самому движению мысли, в два, три, четыре удара, похожие на ступени, — будто раскатистый гром, то сильные своим одиноким, стальным ударом, одной главной идеей, точно выстрел оружия.

М.М. Голубков

Стремление запечатлеть мгновение жизни, сна или яви, бывшее или лишь привидевшееся, передать его неповторимое ощущение побудило писателя прибегнуть к новой своеобразной жанровой форме лирической импрессионистической миниатюры, небольшой по объему, бессюжетной, сконцентрированной не столько на реальном событии, сколько на воспринимающем сознании (цикл «Мгновения»)⁴⁰.

7. Ю. Бондарев в интервью, опубликованном в газете «Родительский дом» № 118 от 30 апреля 2010 г., признавался: «Это не очерки, к очеркам это не имеет никакого отношения. Это маленькие романы и лирико-философские вещи.

Я начал писать их в начале 70-х годов и пишу до сих пор. Нельзя сказать, что книга закончена. Буквально на днях несколько совершенно новых вещей взяли напечатать в «Правде». Работа над «Мгновениями» будет продолжаться, пока я буду писать. Критика уже определяет “мгновения” как самостоятельный литературный жанр, такой же, как рассказ, повесть, роман. Ну, раз определяет, пусть определяет. Сейчас я предан именно этому жанру. Большой роман у меня начат, но пока без движения. Я весь — в «мгновениях»⁴¹.

⁴⁰ Голубков, М.М. / Русские писатели XX века : биографический словарь / гл. ред. и сост. П.А. Николаев. — М. : Большая Российская энциклопедия; Рандеву А., 2000. — С. 109.

⁴¹ Родительский дом. — 2010. — № 118. — 30 апр.

**Тема 1.2. Литературные дискуссии как форма полемики.
Обсуждение миниатюр Ю. Бондарева
в жанре литературной дискуссии**

Практическое занятие-дискуссия

Вопросы для дискуссии

1. Правомерно ли выделять литературные дискуссии как особую разновидность полемики?

2. Принимаются как магистральные два пути развития литературной критики. Первый: если «новый гений открывает миру новую сферу в искусстве» (Белинский), и второй: сначала следует дать свободу раскрыться гениям, а уже затем, «указывая на красоты их и недостатки, ...сказать читателю и автору: восхищайся, подражай, будь осторожен!» (Жуковский). Согласны ли вы с таким подходом или можете предложить иные пути?

3. Известно выражение: «Прошлое ничему не учит». Нужен ли при полемическом обсуждении современных литературных проблем исторический опыт ведения полемики и технология дискуссий?

4. Дискуссионное обсуждение миниатюр Ю. Бондарева (Юрий Бондарев. Мгновения. — Портфель «ЛГ» // Литературная газета. — 2011. — 16—22 февр. — № 6—7 (6311) по следующим ориентировочным вопросам:

1) есть ли своеобразие проблематики произведений Ю. Бондарева, связанное с отражением времени создания — XXI век, или эта проблематика «вечная»?

2) усматривается ли преемственность в творениях Ю. Бондарева с классическим литературным наследием и по содержанию, и по стилю, и по форме или они полностью новаторские?

3) согласны ли вы с авторской концепцией, нашедшей художественное выражение в обсуждаемых миниатюрах, или у вас иное мнение?

4) отражает ли художественная форма миниатюр стилевые тенденции современной литературы XXI века?

Лекционные вопросы

1. Проблематика литературных дискуссий начала и конца XX века в сопоставительном ракурсе.

2. Отличительные особенности ведения литературных дискуссий в начальный период становления советского общества.

**Задания для самостоятельной работы по подготовке
к дискуссии по теме 1.3, проводимой студентами 4, 5 курсов в качестве
модераторов или участников дискуссии в студенческих аудиториях
и оцениваемой по форме промежуточной аттестации**

1. Кратко законспектируйте предложенный материал к изучению темы 1.3 по содержанию, формам подготовки и проведения дебатов.

2. Поразмышляйте над вопросами дискуссии по теме 1.3, предложенными в качестве её ориентиров, и составьте письменный вариант живой дискуссии-театрализации в стилизованном кафе «Бродячая собака» между молодыми представителями начала двух веков – XX и XXI о творчестве Блока, Есенина, Маяковского или др. (по выбору).

Литература основная

1. Карсалова, Е.В. «Серебряный век» русской поэзии : пособие для учителей / Е.В. Карсалова, А.В. Леденев, Ю.М. Шаповалова. – М. : Интерпракс, 1994. – 192 с.
2. Козаржевский, А.Ч. Искусство полемики / А.Ч. Козаржевский. – М. : Искусство, 1972. – 213 с.
3. Родос, В. Правила дискуссии и уловки спора / В. Родос. – М. : Идея-Пресс, 2006. – 232 с.
4. Соловьева, Н.В. Толерантность в научной дискуссии: лингвостилистический аспект (на материале текстов научных дискуссий 1950–2000-х гг.) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Н.В. Соловьева. – Екатеринбург : УрГУ, 2008. – 241 с.
5. Ярошевский, М.Г. Дискуссия как форма научного общения / М.Г. Ярошевский // Вопросы философии, 1978, – № 3. – С. 21.
6. Вахрушева, Л.Н. Технология подготовки и проведения дебатов [Электронный ресурс] / Л.Н. Вахрушева, С.В. Савинова. – URL : <http://vosпитatel.resobr.ru/archive/year/articles/1177/>
7. Методика проведения дебатов [Электронный ресурс]. – URL : <http://www.dya.ru/news/metodebat.php>.
8. Калинин, Е.Г. Дебаты на уроках истории : учеб.-метод. пособие для учителя // Дебаты. Учебно-методический комплект. М.: БОНФИ, 2001. С. 168–246 // <http://www.debater.ru/materials-books6-3.htm>
9. Светенко, Т.В. Путеводитель по дебатам // Дебаты. Учебно-методический комплект. – М. : БОНФИ, 2001. – С. 3–167.

Литература дополнительная

10. Поварнин, С.И. Искусство спора / С.И. Поварнин. – Петроград, 1924.

11. Пряхин, М.Н. Телевизионная дискуссия / М.Н. Пряхин // Практикум по курсу «Журналистское мастерство». – М. : УДН, 1989. – С. 47–65.

Литература художественная

Произведения, опубликованные в журналах «Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Дружба народов», «Звезда», «Нева» (по выбору).

**В помощь для подготовки к самостоятельно проводимой дискуссии
как форме промежуточной аттестации**

1. Технология подготовки и проведения дебатов

По материалам интернет-сайтов:

<http://zabrod.narod.ru/tokshoy;>

<http://vospitatel.resobr.ru/archive/year/articles/1177/>

<http://www.dya.ru/news/metodebat.php>

<http://www.debater.ru/materials-books6-3.htm>

Дебаты – технология, предложенная известным американским социологом Карлом Поппером. Первоначально она создавалась как программа для учащихся, позволяющая обучить умению рассуждать, критически мыслить, продуктивно организовывать процесс дискуссии. Дебаты – это такая форма, в рамках которой осуществляется обмен информацией, отражающей противоположные точки зрения на одну и ту же проблему с целью углубления или получения новых знаний, развития аналитико-синтетических и коммуникативных умений, культуры ведения коллективного диалога.

Особую привлекательность дебатам придает возможность рассматривать одно и то же явление или факт с противоположных позиций, анализировать бесспорные, на первый взгляд, истины и усомниться в их правильности, на основе чего самостоятельно, осознанно вырабатывать свою позицию.

Отличительными признаками дебатов (по Е.О. Галицких) являются:

1) высокая степень **стандартизованности**: жесткий временной лимит выступления каждого участника, четкие ролевые предписания, разнообразие и объективность критериев оценки;

2) **формализованность** обмена мнениями, что позволяет:

– вовлечь в диалог всех участников;

- концентрировать внимание участников и зрителей на содержании проблемы;
- избежать стихийности и спонтанности хода обсуждения, отступления от обсуждения главной проблемы;
- исключить излишнюю эмоциональность.

Тема дебатов должна соответствовать нескольким условиям:

- четкость и конкретность формулировки;
- однозначность понимания;
- перспективность для обсуждения;
- значимость для участников.

Правила организации дебатов:

- в дебатах участвуют все (часть участников принимает на себя роли спикеров, председателя, секретаря и экспертов и действует в соответствии с ними, остальные – «зрители» – подбирают аргументы «за» и «против», формулируют вопросы);
- в процессе выступлений все соблюдают регламент, в противном случае председатель имеет право прервать выступающего;
- в случае затруднений при ответах на вопросы каждый спикер, кроме подводящего итоги, имеет право взять один таймаут длительностью до двух минут;
- спикер имеет право не отвечать на вопрос без объяснения причин;
- к концу игры каждый определяет свою позицию и аргументирует ее;
- эксперты оценивают аргументы, но не участников.

Подготовка дебатов включает следующие шаги:

- знакомство участников с сущностью, особенностями, правилами организации и проведения дебатов;
- определение исходного тезиса дебатов;
- подбор, изучение и анализ основной литературы;
- распределение ролей;
- разработка кейса понятий, аргументов, контраргументов;
- разработка экспертами критериев оценки;
- индивидуальный инструктаж о процедуре дебатов.

Следующим шагом предварительной работы является определение исходного тезиса дебатов. Для работы над формулировкой тезиса можно создать несколько групп, которые выберут тему методом «мозгового штурма». После определения нескольких тезисов все вместе выбирают (голосованием или по рейтингу) один понравившийся тезис для предстоящих дебатов.

В процессе изучения и анализа информации каждый участник определяет свою позицию, делает выписки, обосновывающие обе

точки зрения. Целесообразно делать это на листе, поделенном на две части, где с одной стороны будут фиксироваться аргументы «за», а с другой — аргументы «против». Вариантами работы с основной литературой могут выступать схемы, таблицы, алгоритмы, отражающие обе позиции.

Следующий важный этап — распределение ролей. Непосредственно в игре участвуют председатель, секретарь и две команды — «Утверждения» («У») и «Отрицания» («О») — по четыре человека, которых традиционно называют спикерами. Это основные участники игры. Кроме того, необходимо выбрать трех экспертов, которые в последующем будут оценивать деятельность спикеров в процессе самих дебатов. Остальные играют роль зрителей.

После определения ролей спикеры команд ведут разработку **кейса** на основе ранее проделанной работы, а также подбора, изучения и анализа дополнительной литературы и фактических материалов. Кейс — это система понятий, аспектов, аргументов, поддержек и контраргументов, которые используются командой для доказательства правильности и наилучшей обоснованности своей позиции.

Тема формулируется в виде тезиса-утверждения или антитезиса-отрицания. Исходя из темы, подбираются понятия, которые будут использоваться в процессе выступлений, даются их определения и устанавливается логическая взаимосвязь между ними.

Аспект — категория, ограничивающая рассмотрение проблемы рамками определенной науки, теории, отдельной стороны проблемы. Как правило, аспекты формулируются 1–2 прилагательными. Например, «педагогический», «социальный», «психологический», «экономический», «кадровый» и другие аспекты. Кейс должен включать несколько различных аспектов (от 3 до 6).

Аспекты характеризуются посредством аргументов, которые формулируются 1–3 предложениями и должны быть подтверждены поддержками. В каждом аспекте может быть несколько аргументов (от 1 до 3).

Поддержки — цитаты, факты, статистические данные, объективно подтверждающие конкретный аргумент заявленного аспекта. Поддержка должна быть объективной, т. е. содержать высказывания специалистов в той сфере, области, которая рассматривается в данный момент, иметь ссылку на конкретный источник (монографию, статью, исследование), отражать известные и реальные факты. Следует обратить внимание на целесообразность подготовки схем, графиков, диаграмм, подбор афоризмов, цитат, пословиц, которые иллюстрируют доказательность тезиса или антитезиса.

В кейс входят также контраргументы, которые выдвигаются исходя из предполагаемых аргументов противоположной команды. Они, так же как и аргументы, формулируются несколькими предложениями и обосновываются поддержками. В качестве завершающего элемента кейса выступает заключение, которое формулируется на основании всех предыдущих элементов.

Параллельно с подготовкой спикерами кейса эксперты разрабатывают *критерии оценки их действий*, взяв за основу следующие показатели: содержательность выступлений и ответов на вопросы, структурированность, формулировку вопросов, культуру общения.

Последний шаг подготовительной работы – *индивидуальный инструктаж* о процедуре дебатов, который проводится отдельно с председателем, секретарем, спикерами каждой команды и экспертами. Качество проделанной на подготовительном этапе работы проявляется в процессе проведения дебатов.

Дебаты организует и проводит председатель. Он не имеет права участвовать в самой дискуссии, поскольку является незаинтересованным лицом. Председателю помогает секретарь, который информирует ораторов о времени, отведенном на выступление, а также ведет документацию дебатов.

Перед дебатами участники занимают *места в следующем порядке*:

- в начале аудитории по центру – председатель и секретарь;
- справа от председателя – 4 человека команды «Утверждения» – «У» (защитники тезиса);
- слева от председателя – 4 человека команды «Отрицания» – «О» (противники тезиса);
- напротив председателя – эксперты;
- в конце аудитории посередине – участники, не имеющие определенной точки зрения, – «зрители».

Оратор (спикер, зритель или секретарь) должен начинать свое выступление обращением к ведущему дискуссии «Уважаемый председатель...». Участники дебатов обращаются один к другому, употребляя форму «Уважаемый (-ая)...» или любую другую подобную форму. В дебатах выступают поочередно защитники и противники тезиса. Вначале участники команд представляют (презентуют) друг друга, называя лучшие черты личности каждого.

Наиболее приемлемы *три формы презентации*:

- 1) первый участник знакомит со всеми остальными;
- 2) каждый участник, начиная с первого, представляет своего соседа;
- 3) последний участник может представить всех.

Начинает выступление первый спикер команды «Утверждения», который формулирует тезис, называет ключевые понятия и аспекты. После него выступает главный оратор от оппозиции «Отрицания», который формулирует антитезис, а также понятия и аспекты. Дальше действия распределяются следующим образом: вторые номера обеих сторон по очереди приводят аргументы и поддержки в пользу своего тезиса (антитезиса); третьи номера – контр-аргументы и поддержки; четвертые номера подытоживают то, что было сказано обеими сторонами во время дебатов. Последним выступает четвертый номер команды, который защищает антитезис.

Спикер должен соблюдать время, выделенное на выступление: для первых номеров – 5 мин, вторых – четвертых – 3–4 мин, участники дебатов – по 2 мин. Время, которое остается до конца выступления, показывает секретарь. Председатель имеет право прервать выступление в случае нарушения процедуры. Ниже приводятся примерные вопросы для обсуждения дебатов.

- Готовились ли заранее все участники к предстоящим дебатам?
- Как вы оцениваете активность каждого из участников дебатов?
- Чьи выступления вам понравились? Почему?
- Какие выступления запомнились больше всего? Чем?
- Чьи вопросы вызвали «мыслительное затруднение»? Почему?
- Как справлялись со своими обязанностями председатель и секретарь?
- Почему некоторые педагоги не принимали активного участия в дебатах?
- Были ли отходы от основной темы, сужение темы? Почему?
- Как вы оцениваете общую культуру участников? В чем она проявилась?
- Что бы вы предложили по совершенствованию проведения дебатов?
- Как вы оцениваете свое участие в дебатах (умение слушать, выступать, сдерживать или проявлять эмоции, сопереживать и т. д.)?
- Достигнута ли главная цель дебатов?

Зрители по ходу выступлений спикеров письменно фиксируют заявленные понятия, аспекты, аргументы обеих сторон. При этом они могут воспользоваться своими записями, сделанными в процессе подготовки к дебатам. Участники на протяжении всего времени дебатов имеют право задавать вопросы и давать информацию.

Для этого необходимо встать с места, поднять вверх руку и сказать: «Вопрос» или «Информация». Выступающий имеет право удовлетворить или отклонить желание участника словами «Пожалуйста» или «Нет, спасибо». Желательно, чтобы вопросы и информация со стороны участников не превышали 2–3 предложений. Выступающий и председательствующий могут в любой момент остановить человека, который задает вопрос или сообщает информацию. Если выступающий не дал согласия на вопрос или информацию с места, то желающий выступить должен молча сесть.

Раунд вопросов проводится после выступления первых, вторых и третьих спикеров. Каждый спикер работает с вопросами индивидуально, т. е. не имеет возможности обратиться за помощью к другим участникам команды. Умение отвечать на вопросы быстро, четко, по существу – еще одно умение, которое формируется в игре. Отвечая на вопросы зрителей, спикер должен помнить, что это тоже оценивается экспертами в общем протоколе игры. Ответ на вопрос должен быть точным, конкретным, достаточно обоснованным.

Спикер имеет право обратиться к задавшему вопрос с просьбой повторить его, если вопрос прозвучал невнятно или слишком витиевато, или взять тайм-аут, если не знает точного ответа на вопрос. Каждая команда имеет право получить не более 6 мин для консультаций друг с другом. Один тайм-аут не может превышать 2 мин.

После дебатов проводится голосование, в котором все высказываются в пользу выбранной позиции. При голосовании должен оцениваться не тезис, а аргументы, представленные сторонами. Лица, которые не имели определенной позиции, присоединяются к защитникам или противникам тезиса, занимая соответствующие места рядом с ними и высказывая свои аргументы в пользу выбранной позиции.

В дебатах важное значение имеет оценка деятельности спикеров. Для этого должны быть четко разработаны критерии оценки и зафиксированы в соответствующих протоколах.

После выступлений экспертов проводится заключительный этап дебатов – их обсуждение, на котором подводятся итоги, анализируется, насколько успешно осуществили свою деятельность председатель, секретарь, эксперты и зрители. Кроме того, спикеры могут поделиться впечатлениями относительно того, как они сами справились с порученной им ролью.

Критерии выступления:

- содержательность;
- глубина;
- полнота;

- конкретность;
- осознанность;
- содержательность ответов на вопросы;
- действенность;
- оперативность;
- гибкость;
- структурированность;
- системность;
- логичность;
- рациональность использования времени;
- формулировка вопросов;
- проблемность;
- конкретность;
- четкость;
- культура общения;
- выразительность речи;
- лексическое богатство языка;
- манера вежливого обращения к собеседникам;
- умение уважительно отвечать им;
- свободное владение материалом.

2. **Словарь-справочник участника дебатов**

Апелляция к публике – полемический прием, суть которого заключается в том, что вместо обоснования истинности или ложности рассматриваемого тезиса начинают воздействовать на чувства людей, что мешает им составить объективное, беспристрастное мнение о предмете обсуждения. Разновидность «довода к человеку».

Аргумент – истинное суждение, приводимое для обоснования истинности или ложности высказанного положения (тезиса). Аргумент является составной частью всякого доказательства. Для создания аргумента необходима следующая логическая цепочка:

тезис аргумента выдвигается → объясняется → обосновывается (с помощью доказательств, поддержек и рассуждений) → даётся заключение.

Аргументировать – приводить доводы, аргументы, доказывать.

Аргументация – способ рассуждения, обеспечивающий доказательность и убедительность выступления; совокупность аргументов в пользу чего-либо.

Аспект – угол зрения, под которым рассматривается тема. Аспект является инструментом, который помогает в обосновании и доказательстве позиции, отстаиваемой командой. В каждом аспекте приводится несколько аргументов, доказывающих (раскрывающих)

его. Аргументы должны соответствовать аспекту, а он, в свою очередь, — кейсу и теме.

Бумеранг («возвратный удар») — полемический прием, состоящий в том, что какое-либо непродуманное заявление, реплика, высказывание, направленные против кого-либо, обращаются против самого автора.

Вопрос — логическая форма, включающая информацию, а также указание на ее недостаточность с целью получения новой информации в виде ответа.

Дебатер — участник программы «Дебаты»; лицо, участвующее в дебатах.

«Дебаты» — международная программа, основанная Институтом «Открытое общество». Дебаты — интеллектуальная игра для студентов, представляющая собой особую форму дискуссии, которая ведется по определенным правилам. Суть дебатов заключается в том, что две команды выдвигают свои аргументы и контраргументы по поводу предложенного тезиса, чтобы убедить члена жюри (судью) в своей правоте и опыте риторики. Существуют разные виды дебатов, например, политические, неполитические, парламентские, дебаты Линкольна-Дугласа и др.

Демонстрация (форма, способ доказательства) — логическое рассуждение, в процессе которого из аргументов (доводов) выводится истинность или ложность тезиса. Демонстрация — составная часть всякого доказательства.

Дискуссия — спор, обсуждение какого-либо спорного вопроса на собрании, в печати, в беседе; публичный спор с целью выяснения истины, нахождения правильного решения спорного вопроса.

Дискутировать, дискуссировать — участвовать в дискуссии, обсуждать что-либо, спорить.

Диспут — публичный спор на научную и общественно важную тему.

Диспутант — лицо, участвующее в диспуте, споре.

«Довод к человеку» — полемический прием, суть которого заключается в том, что вместо обоснования истинности или ложности рассматриваемого тезиса начинают оценивать достоинства или недостатки человека, его выдвинувшего.

Доказательность — обоснованность тезиса аргументами; важнейшее свойство правильного рассуждения.

Доказательный — убедительный, представляющий собой доказательство.

Доказательство — совокупность логических приемов обоснования истинности какого-либо суждения с помощью других положений, истинность которых уже установлена.

Ирония – тонкая насмешка, выраженная в скрытой форме.

«*Контакт глаз*» (в *дебатах*) – правило, суть которого состоит в том, что, выступая, нужно смотреть прямо в глаза судье или слушателям. Во время раунда перекрестных вопросов спикеры могут располагаться по отношению друг к другу под углом не более чем 45°, они не должны постоянно смотреть друг на друга, так как задача спикеров – убедить судей, а не оппонентов, не «перейти на личности».

Корректность – вежливость, тактичность. В это понятие включаются все аспекты, связанные с поведением спикеров во время дебатов, в частности по отношению к оппонентам. Типичные ошибки спикеров: разговоры во время выступления других спикеров, пренебрежительное отношение (высказывания, жесты) к оппонентам, судьям, небрежное поведение и т. п.

Критерий – связь между обсуждаемой темой и аргументацией команды, он задает общее направление дебатам. Критерий может рассматриваться как средство оценки (например, в теме «Телевидение способствует распространению насилия» критерием может служить воздействие на поведение людей: если люди начинают копировать насилие, которое наблюдают в телевизионных передачах, у нас есть основания заявить, что телевидение воздействует на людей и, следовательно, способствует распространению насилия), определенный стандарт, признак, а также как цель (например, в теме «Деятельность ООН неэффективна» критерием может служить цель – мир во всем мире). Как цель критерий ясно определяет, какую именно точку зрения защищает утверждающая сторона, а также устанавливает задачу, которую утверждающая сторона поставила перед собой в контексте данного обсуждения. С практической точки зрения критерий одновременно выступает и в качестве оценки, поскольку используется для определения убедительности доказательств в поддержку обсуждаемой темы. Так или иначе, критерий ставит цели, на достижение которых и направлены дебаты, помогает определить, что именно должна доказать утверждающая сторона, чтобы победить. Отрицающая команда, как правило, соглашается с критерием, предложенным утверждающей командой, и пытается доказать, что их аргументы в большей степени ведут к реализации критерия. В некоторых случаях опытные команды могут не согласиться с критерием утверждения, предложить иной критерий, убедительно показав, почему именно данный критерий является целью дебатов. Критерий должен обладать следующими качествами: непосредственно относиться к обсуждаемой теме, быть конкретным, разумным, достижимым, выгодным. Разумно

использование ссылок на мнения известных философов, ученых, специалистов.

Критика доводов оппонента — способ опровержения, состоящий в том, чтобы доказать, что аргументы опровергаемого доказательства ложны или несостоятельны.

Культура общения — в это понятие включаются все аспекты, связанные с методами преподнесения речи слушателям. Типичные ошибки спикеров: материал больше читается, чем говорится (читка), слишком явная нервозность, неуверенность, частые заминки и т. п.

Культура речи — в это понятие включаются все аспекты, связанные с языком, его доступностью. Типичные ошибки спикеров: неправильное использование языка, слова-паразиты, излишнее использование сленга, длинные паузы в речи, монотонная речь и т. п.

Логическая ошибка — неправильность хода рассуждений, умозаключений.

Майевтика — один из приемов сократовского метода установления истины. В основу приёма положен принцип Сократа, заключающийся в том, что «рождение мысли» происходит с помощью искусно поставленных субъектом вопросов и полученных на них ответов, что приводит собеседника к истинному знанию.

«*Мозговой штурм*» (брейнсторминг) — метод генерирования идей. Несколько правил проведения «мозгового штурма»: никакой критики идей в тот момент, когда их высказывают; чтобы произвести одну хорошую идею, необходимо пройти через поток плохих; не останавливайтесь на 3–4 идеях, чем их больше, тем более законченным будет анализ; необходимо обмениваться идеями, перестраивать и комбинировать их. «Не вытекает», «не следует» — логическая ошибка в доказательстве, состоящая в том, что тезис не следует, не вытекает из приводимых в его подтверждение аргументов.

Обоснованность — важное качество правильного мышления, свидетельствующее о том, что в рассуждении все мысли опираются на другие, истинность которых доказана.

Оппонент — лицо, возражающее кому-либо в дебатах, диспуте, публичной беседе; противник в дебатах, представитель противоположной команды.

Определения — устанавливают ограничения и утверждают правильность темы. Они необходимы как отправная точка в игре: с одной стороны — это необходимые ограничения, они определяют пространство для спора, с другой — ключ к исследованию темы. Определения должны быть четкими (недостаточно заменить одно

понятие на синонимичное), обоснованными, корректными, стратегическими (определения и кейс должны соответствовать друг другу). Утверждающая сторона выступает первой и поэтому имеет возможность ввести определения. Отрицающая сторона может дать определения тем терминам, которые не были определены утверждающей стороной. После определения понятий утверждающей стороной отрицающая сторона должна согласиться с определениями (в случае их некорректности – доказать факт некорректности и дать свои определения). Следует избегать дебатов по определениям, предоставляя ясные и разумные определения с самого начала, иначе дебаты могут выродиться в спор по поводу семантики вместо обсуждения важных проблем, представленных в теме.

Опровержение – доказательство ложности или несостоятельности какого-либо тезиса. Опровержение – это прямой конфликт идей, концепций, принципов, фактов, мнений, которые и составляют суть дебатов. Опровержение – это «сердце» дебатов, без него игра теряет смысл, так как наблюдается так называемая параллельная игра, при которой команды не реагируют на аргументы друг друга. Такая игра может быть прервана судьями. Для опровержения необходимо вычлнить аргумент оппонентов, понять основание этого аргумента и ответить на него. При опровержении подвергаются сомнению определения (однако следует помнить, что дебаты по определениям не приветствуются, так как могут завести игру в тупик), аспекты, аргументы, доказательства, рассуждения оппонента, система аргументации (кейс) в целом. Выстраивая опровержение, важно следовать структуре опровергаемой речи, реагировать по возможности на все компоненты отрицающей речи.

Опровержение демонстрации – способ опровержения, состоящий в выявлении того, что тезис противоположной стороны логически не вытекает из аргументов.

Опровержение фактами – полемический прием, состоящий в том, что в доказательство ложности или несостоятельности какого-либо тезиса приводятся действительные предметы, явления, события, противоречащие тезису.

Основное заблуждение (ложное основание) – логическая ошибка в доказательстве, состоящая в том, что тезис обосновывается ложными аргументами.

Ответ – высказывание, сообщение, вызванное вопросом.

Отрицание – это восстановление первоначальных аргументов, аспектов, всего кейса в свете опровержения, сделанного оппонентами.

Отрицающая команда (отрицающая сторона) (сокращенно – О; 01 – первый спикер отрицающей команды, 02 – второй спикер

отрицающей команды, 03 – третий спикер отрицающей команды) – команда, спикеры которой хотят доказать судьям, что позиция утверждающей команды неверна или интерпретация темы и аргументация утверждающей стороны имеют недостатки. Например, тема «Обучение мальчиков и девочек должно быть раздельным»; отрицающая команда не согласна с тем, что обучение мальчиков и девочек должно быть раздельным, она доказывает, что обучение мальчиков и девочек не должно быть раздельным. Отрицающая команда выдвигает и доказывает тезис отрицания, например «Обучение мальчиков и девочек должно быть совместным». Таким образом, отрицающая сторона и опровергает кейс утверждающей команды, и предлагает свой собственный. Обычно треть времени в речи первого спикера отрицающей команды отводится на представление собственного кейса, а две трети – на опровержение утверждающего кейса. Опровержение утверждающего и представление своего кейса происходит в любой последовательности, но не смешиваются в речи спикера.

Перекрестные вопросы – раунд вопросов спикера одной команды и ответов спикера другой. Вопросы могут быть использованы как для разъяснения позиции, так и для выявления потенциальных ошибок у оппонента. Полученная в ходе перекрестных вопросов информация может быть использована в выступлениях следующих спикеров. Раунды перекрестных вопросов в игре: 03 → У1, У3 → 01, 01 → У2, У1 → 02.

Поддержка – свидетельство (цитата, факт, пример, статистические данные, мнения авторитетных людей, специалистов и т. п.), подкрепляющее, поддерживающее аргумент, позицию. Поддержка должна сопровождать аргумент, она является частью доказательства. Все поддержки должны иметь ссылку на источник, только тогда их можно использовать во время игры. Важно не столько количество поддержек, сколько их качество и грамотная интерпретация. Поддержка должна быть взята из надежного, компетентного источника, относиться к теме и быть в контексте остальных доказательств, и чтобы ее можно было найти в том источнике, который вы указываете. Для записи поддержки используйте специальные карточки, где должны быть библиографические указатели – автор, название работы, издательство, время издания, номер страницы; собственно информация; тип поддержки. Желательно иметь копию подлинника на случай, если кто-нибудь усомнится в подлинности источника.

Подмена тезиса – логическая ошибка в доказательстве, состоящая в том, что тезис умышленно или неумышленно подменяется другим, и этот новый тезис начинают доказывать или опровергать.

Полемизировать – вести полемику, спорить.

Полемика – спор в процессе обсуждения чего-нибудь; борьба принципиально противоположных мнений по тому или иному вопросу, публичный спор с целью защитить, отстоять свою точку зрения и опровергнуть мнение оппонента.

Полемист – участник спора.

Полемический прием – способ доказательства или опровержения истинности или ложности какого-либо положения.

Порочный круг – логическая ошибка в доказательстве, состоящая в том, что тезис выводится из аргументов, а аргументы, в свою очередь, выводятся из того же тезиса.

Предвосхищение доказательства – логическая ошибка в доказательстве, состоящая в том, что тезис опирается на недоказанные аргументы.

Предмет спора – положения, суждения, которые подлежат обсуждению путем обмена различными точками зрения, сопоставления разных мнений.

Рассуждение:

- 1) заключение, ряд мыслей, изложенных в логически последовательной форме;
- 2) высказывание, обсуждение.

Регламент – правила, регулирующие порядок игры, а также продолжительность речей спикеров. Типичные ошибки, которые влекут за собой снижение 1 балла в параметре «структура»: неиспользование 1 минуты или превышение времени выступления спикером. Лимиты времени могут быть изменены, например, для начинающих спикеров или на тренировочных играх.

Сарказм – язвительная насмешка, злая ирония. Нежелательно использовать этот прием, так как его можно расценивать как некорректность.

«Сведение к абсурду» – полемический прием, суть которого состоит в том, чтобы показать ложность тезиса, так как следствия, вытекающие из него, противоречат действительности.

Система аргументации («кейс» или «сюжет доказательства») – совокупность аспектов и аргументов команды, впервые приводимых в речи первого спикера. Различают утверждающий кейс, то есть кейс, представляемый утверждающей командой, и отрицающий кейс, представляемый отрицающей командой. Ясный, четкий, стратегически продуманный утверждающий кейс имеет особую важность, так как на нем держится структура дебатов. Кейс должен адекватно представлять позицию команды и содержать обоснование правильности позиции в отношении темы

и стратегии обоснования этой позиции. Отрицающий кейс должен быть короче утверждающего. В идеале он состоит из одного или двух сильных аргументов, которые доказывают отрицание темы. Нужно не просто показать, что утверждающий кейс неверен, но и представить еще не затронутые вопросы. Отрицающий кейс должен иметь свою структуру. На представление отрицающего кейса обычно тратится треть времени в речи первого спикера отрицающей команды.

Система трех «С» — основание оценки речей спикеров. В их выступлениях оцениваются следующие критерии: содержание, навыки и умения аргументированной речи; доказательства, обоснования; структура, то есть организация материала; способ, то есть презентация. Максимальная оценка спикера по каждому критерию (содержание, структура, способ) — 10 баллов. По каждому из трех критериев судья имеет право прибавить 1 поощрительный балл, но только в том случае, если по этому критерию были вычеты. Таким образом, общая сумма баллов каждого спикера за игру не должна превышать 30 баллов.

Спикер — лицо, участвующее в дебатах.

Структура — критерий, в котором оцениваются все аспекты, связанные с организацией материала и речи спикера: соответствие роли спикера, соблюдение регламента, логика построения речи, структурированность речи. Типичные ошибки спикеров: не выделены аргументы; нестройная, беспорядочная структура речи; отсутствие логичности, развития аргументов; несоответствие роли спикера (например, второй и третий спикеры не имеют права вводить новые аспекты и аргументы, и если второй или третий спикер сделал это, ему снижают оценку за несоответствие роли спикера; в случае если отсутствует опровержение аргументов оппонентов, снимается 3 балла за несоответствие роли спикера, если подавляющее число аргументов не опровергнуто — 2 балла).

Софизм — логическая уловка, умышленно ошибочное рассуждение, которое выдается за истинное.

Софистика — применение в споре или в доказательствах софизмов — словесных ухищрений, вводящих в заблуждение.

Спор — всякое столкновение мнений, разногласие в точках зрения по какому-либо вопросу, предмету; борьба, при которой каждая из сторон отстаивает свою правоту.

Тайм-аут — промежуток времени, который каждая команда имеет право взять на протяжении игры для подготовки к выступлениям и перекрестным вопросам. Время тайм-аута для каждой команды на всю игру — 8 минут (это время может быть изменено

для тренировочных игр, городских, региональных соревнований, например 6 минут), но команда не имеет права использовать более двух минут за один раз. Сэкономленное время на другой игре команда использовать не может.

Тайм-кипер – «хранитель времени», лицо, следящее за соблюдением регламента игры. Тайм-кипер предупреждает спикеров (команды) за 2, 1 и 0,5 минуты до окончания времени выступления (подготовки), подает сигнал об окончании времени выступления (подготовки), учитывает время тайм-аутов, которые берут команды. Как правило, чтобы не сбивать спикеров (команды), тайм-кипер поднимает таблички, на которых написано соответствующее количество минут, а по истечении времени произносит слово «время», после чего выступающий спикер обязан прекратить выступление. По просьбе судей тайм-кипер должен сообщить, сколько времени от выступления не израсходовал спикер.

Тезис – мысль или положение, истинность которого требуется доказать.

Тема дебатов – утверждение, для которого не существует абсолютной истины. Например, «Технический прогресс ведет к гибели цивилизации», «Обучение мальчиков и девочек должно быть раздельным». Тема должна быть актуальной, то есть представлять интерес, затрагивать значимые проблемы, наконец, она должна быть пригодной для вынесения на дебаты. Тема должна быть грамотно сформулирована, чтобы не давать преимуществ ни одной из сторон, то есть чтобы и утверждающая, и отрицающая стороны могли одинаково эффективно развивать свои аргументы. Таким образом, «хорошая тема» должна провоцировать интерес, быть сбалансированной и давать одинаковые возможности командам в предоставлении качественных аргументов, иметь четкую формулировку, стимулировать исследовательскую работу.

Уловка – хитрость, ухищрение; ловкий прием, с помощью которого хотят облегчить спор для себя и затруднить для противника.

Утверждающая команда (утверждающая сторона) (сокращенно – У/А/; У1 – первый спикер утверждающей команды, У2 – второй спикер утверждающей команды, У3 – третий спикер утверждающей команды) – команда, спикеры которой утверждают формулировку темы, то есть приводят аргументацию, позволяющую убедить судей в правильности утверждения темы. Например, тема «Обучение мальчиков и девочек должно быть раздельным»: утверждающая команда доказывает, что «обучение мальчиков и девочек должно быть раздельным». Таким образом, тезис утверждения, как правило, всегда совпадает с формулировкой темы.

Фактическая ошибка – грубое искажение фактов. За фактические ошибки в дебатах судья имеет право снять 1 балл (в критерии «содержание»), при этом саму ошибку следует обязательно занести в протокол.

Формат дебатов – вид дебатов, характеризующийся присущими ему правилами, ролями спикеров, регламентом. Существуют разные форматы (виды) дебатов: политические, неполитические (дебаты Карла Поппера), парламентские, дебаты Линкольна-Дугласа и др.

Эристика – искусство спорить, вести полемику, пользуясь при этом всеми приемами, рассчитанными только на то, чтобы победить противника.

Этика приведения поддержек – поддержки (факты, примеры, цитаты и т. д.) должны иметь ссылку на источник (библиографические указатели – автор, название работы, издательство, время издания, номер страницы). За неимением времени все это необязательно произносить в речи, но судьи могут проверить после раунда правильность приведенной поддержки. Следует помнить, что поддержка должна быть взята из надежного источника, относиться к теме, быть правильно интерпретированной, находиться в контексте других доказательств, и ее можно найти в том источнике, который указывается.

Памятка участнику обсуждения

- Все расположены к участию в дискуссии.
- Никто не доминирует в беседе, и каждый имеет возможность высказаться.
- Нельзя критиковать людей, а только их идеи.
- Критика должна происходить без ярлыков и обидных высказываний.
- Обсуждение не выходит за рамки выбранной темы и сосредоточено на определении собственной позиции.
- Должны быть учтены все предложенные мнения и подходы к проблеме.
- Строить аргументацию необходимо на бесспорных фактах и проверенных источниках.
- Поддерживается атмосфера дискуссии, необходимая для анализа альтернатив.
- Мы слушаем и слышим друг друга⁴².

⁴² См.: <http://www.debater.ru/ab2-debate.htm> и <http://www.debater.ru/ab2-principles.htm>

3. Учебная дискуссия в специфике её проведения

Учебную дискуссию справедливо причисляют к активным формам обучения, относя к ней такие разновидности, как «круглый стол», заседание экспертной группы, форум, мозговой штурм, симпозиум, дебаты, судебное заседание, перекрестная дискуссия, учебный спор-диалог, дискуссия с элементами игрового моделирования и проектная дискуссия.

Для проведения групповой дискуссии учебная группа делится на подгруппы. В ходе обсуждения темы представители подгрупп поочередно выступают с сообщениями о результатах коллективной работы над проблемой, отвечают на поставленные вопросы, обосновывают предполагаемый вариант решения. После завершения обсуждения блока вопросов подводятся итоги дискуссии, дается оценка результатов анализа проблемы и делаются промежуточные выводы. Общие выводы по итогам дискуссий подводятся в конце занятия.

На занятии может быть проведена проектная дискуссия, основанная на технологии «метода проектов», когда заранее объявляется тема, ее основные аспекты, дается модель анализа проблемы, определяется состав групп, задаются правила защиты проектов и критерии оценки. В ходе защиты проектов разворачивается дискуссия, где выявляются предпосылки возникновения данной проблемы, ее истоки, намечаются пути решения проблемы.

Тема 1.3. Проблематика и своеобразие форм литературных дискуссий начала и конца XX века в сопоставительном ракурсе

Практическое занятие-дискуссия

Готовится и проводится самими студентами в качестве модераторов или участников дискуссии как форма промежуточного контроля за качеством выполнения самостоятельной работы.

Форма: живая дискуссия-театрализация в стилизованном кафе «Бродячая собака» – встреча участников двух времён: «века нынешнего» и «века минувшего».

Содержание: дискуссионное обсуждение молодыми представителями начала двух веков – XX и XXI творчества Блока, Есенина, Маяковского или др. (по выбору).

Вопросы для дискуссии

1. Усматривается ли отличие литературных дискуссий, проходивших в 20-е годы, от полемики 30-х годов? И если «да», то так ли это отличие существенно?

2. Почему проблемы, обсуждавшиеся в начале прошлого века, остаются актуальными и сегодня?

3. Представьте себя в роли модератора или участника литературной дискуссии 20–30-х годов в кафе «Бродячая собака» и подготовьте выступления, поддерживающие или опровергающие точку зрения её участников на творчество Блока, Есенина, Маяковского или др. (по выбору). А если бы дискуссия о творчестве названных авторов проходила в наши дни, что-то бы изменилось? Проиграйте ситуацию встречи участников дискуссий двух времён: «века нынешнего» и «века минувшего» в том же стилизованном кафе. Что вы – представители начала двух веков – XX и XXI скажете друг другу по избранной тематике? Изменился ли взгляд на обсуждаемых поэтов?

Лекционные вопросы

1. Проблематика литературных дискуссий начала и конца XX века в сопоставительном ракурсе.

2. Отличительные особенности ведения литературных дискуссий в начальный период становления советского общества.

Задания для самостоятельной работы – подготовки к дискуссии по теме 1.4

1. Продолжите освоение литературы о содержательном наполнении и технологии проведения дискуссий, предложенной к теме 1.4. Кратко законспектируйте основные положения.

2. Познакомьтесь с критическими материалами о творчестве Татьяны Толстой, ярко заявившей о себе как талантливом авторе в конце 80-х годов XX века.

3. Составьте своё критическое суждение о своеобразии её творчества.

4. Прочтите на выбор рассказы сборника «Ночь» и новейшие произведения автора.

5. Продумайте своё участие в дискуссии по рассказу Т. Толстой «Ночь» из сборника «Ночь», руководствуясь предложенными ориентировочными вопросами (см. с. 93).

Литература основная

1. История русской литературной критики : учеб. пособие для вузов / В.В. Прозоров [и др.] / под ред. В.В. Прозорова. – М. : Высш. шк., 2002. – 463 с.

2. «Литературный фронт»: история политической цензуры 1932–1946 гг. : сб. документов. – М. : Высш. шк., 1994. – 216 с.

3. Литература факта: первый сборник материалов работников ЛЕФа. — М. : Книга, 2000. — 215 с.
4. Кормилов, С.И. Литературная критика в России XX века (после 1917 года): материалы к курсу / С.И. Кормилов, Е.Б. Скоропелова. — М. : Высш. шк., 1996. — 265 с.
5. Метченко, А.И. Кровное завоеванное / А.И. Метченко. — 2 изд. — М. : Просвещение, 1975. — 169 с.
6. Шешуков, С. Неистовые ревнители Из истории литературной борьбы 20-х годов / С. Шешуков. — М. : Академия, 1984. — 215 с.

Литература дополнительная

7. Белая, Г.А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей / Г.А. Белая. — М. : Прогресс, 1989. — 121 с.
8. Белая, Г.А. Из истории советской литературно-критической мысли 20-х годов / Г.А. Белая. — М. : Прогресс, 1985. — 289 с.
9. Кищинская, Л. Литературная дискуссия 1922–1925 годов. К истории становления идейно-эстетических принципов советской литературной критики / Л. Кищинская // Вопросы литературы. — 1966. — № 4. — С. 35–55.
10. Роговин, В.З. Проблемы творческого метода в идейно-художественной борьбе 20-х гг./ В.З. Роговин // Вопросы эстетики. — Вып. 9. — М., 1971.

**В помощь для подготовки к участию
в дискуссии по теме 1.4**

1. О своеобразии литературных дискуссий в советскую эпоху

Особенно оживленными стали литературные дискуссии в советскую эпоху. Под литературно-критической дискуссией в нашей стране понималось обсуждение широкого круга проблем развития художественного творчества, выражение широкого спектра мнений по актуальным аспектам современного литературного процесса. В СССР дискуссии предшествовали, как правило, съездам писателей. Развертывались они и на самих съездах. Дискуссии посвящались обсуждению новой концепции, выдвинутой каким-либо писателем или литературным критиком. Велась полемика вокруг творчества одного какого-либо писателя или произведения.

В научной теоретико-литературной сфере дискуссии возникали обычно вокруг определенной теоретико-методологической проблемы или вокруг направления научной мысли. Обсуждение проходило зачастую на специальных теоретических конференциях и затем продолжалось на страницах периодической печати, в специальных монографиях.

Дискуссии советского периода отличает то свойство, что, направленные на обсуждение актуальных эстетических и творческих проблем, они увязывались с актуальными вопросами развития жизни и литературы, оказывали непосредственное влияние на литературный процесс. В возникновении резко контрастирующих точек зрения находили выражение различия мировоззренческих позиций участников дискуссий, многогранность познания действительности в литературе, сложности процесса формирования и развития творческого метода, трудности овладения писателями и критиками этим методом.

Литературные дискуссии возникали из потребностей развития теории, осмысления новых фактов и новых способов исследования. Противоборствующие точки зрения обычно рождались в результате абсолютизации отдельных моментов реального литературного процесса, тех или иных сторон, граней объективной истины.

Литературные дискуссии вносили немало нового и ценного в развитие теоретико-методологических принципов советского литературоведения и литературной критики.

Дискуссии разворачивались не только по вопросам развития русской советской литературы, но и литератур других народов СССР. Полемическая форма развития литературно-критической мысли и эстетических идей особенно характерна для 20–30-х гг. XX столетия.

2. В.З. Роговин о литературных дискуссиях в России XX века⁴³

«...В первые послеоктябрьские годы основной проблемой литературной полемики в литературной критике стала проблема пролетарской культуры и ее отношения к культурному наследию прошлого. Всестороннему обсуждению была подвергнута выдвинутая А. Богдановым и другими теоретиками Пролеткульта «модель пролетарской культуры... Пролеткультовцы проповедовали полный разрыв со старой культурой как индивидуалистической в своей основе, считали, что пролетарская литература может быть создана только самими пролетариями, в рамках пролеткультовского движения...».

«...Дискуссия развернулась и вокруг платформы футуризма, пытавшегося объявить себя «государственным искусством» и сблизить свою формальную «революцию в искусстве» с Октябрьской революцией. В ходе дискуссии было показано, что футуризм воспринял деструктивные тенденции буржуазного искусства

⁴³ Роговин, В.З. Литературные дискуссии в СССР // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. А–Я. – М. : Советская Энциклопедия, 1978 (Энциклопедии. Словари. Справочники). – С. 443–452.

начала XX века, его эстетический нигилизм и беспредметничество, ведущие в идеологический тупик, чуждые реалистическому пафосу социалистического искусства. А.В. Луначарский отмечал родство «некоторых не по разуму усердных сторонников пролетарской культуры» с футуристами, признающимися «...в желательности чуть ли не физического истребления всей старой культуры и самоограничения пролетариата теми пока еще совсем не убедительными опытами, к которым сводится искусство для них самих» (Известия. — 1919. — 13 апр.)».

«...Новым этапом в обсуждении проблем пролетарской литературы явилась дискуссия 1923—1925 годов, в которой приняли участие не только публицисты, литераторы, но и партийные деятели. Главными аспектами дискуссии были вопросы о социальном назначении литературы, об отношении социалистического искусства к классическому наследию.

В центре дискуссии стояли и собственно эстетические проблемы: об отношении искусства к действительности, о соотношении объективности и субъективности в художественном творчестве.

Дискуссия первоначально развернулась между журналами «На посту» (орган Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей — ВАПП) и «Красная новь». Критики журнала «На посту» (И. Вардин, Г. Лелевич, С. Родов и др.) защищали узкоутилитарный, релятивистский взгляд на литературу, трактовали ее исключительно как «средство организации сознания», «орудие эмоционального заражения», «классового воздействия на читателя». «Напостовцы» механически отождествляли литературу с другими формами идеологии, игнорировали ее эстетическую сущность и объективно-познавательное содержание. Объявляя всю литературу прошлого «пропитанной духом эксплуататорских классов», «напостовцы» видели задачу пролетарской литературы в том, чтобы «...окончательно освободиться от влияния прошлого и в области идеологии, и в области формы» (На посту. — 1923. — № 1. — С. 6). Они отвергли возможность существования различных литературных группировок, выступали за передачу партией пролетарским литературным организациям права на руководство всем литературным движением. Вульгарно-социологические тенденции «напостовцев» были подвергнуты критике партийными публицистами И. Варейкисом, Н. Осинским, Яковлевым.

Редактор журнала «Красная новь» А. Воронский обнаружил уязвимые стороны методологии журнала «На посту» — релятивистское и субъективистское искажение классовости искусства, противопоставление социального и эстетического, отрицание

преимственности в развитии литературы. В работе «Искусство как познание жизни и современность» он отмечал, что «напостовцы» трактуют художественное содержание исключительно как передачу субъективных мыслей, настроений, чувств художника, а не как результат работы над объектом — реальной действительностью. Содержание художественного произведения шире идеологии художника и может даже противоречить этой идеологии (Красная новь. — 1923. — № 5). Воронский справедливо упрекал «напостовцев» в упрощительстве и кружковщине, в том, что они социологический анализ литературы подменяют общими надуманными и вульгарными схемами, а эстетическая оценка в их работах вообще отсутствует».

«...Принимавший активное участие в дискуссии Луначарский осуждал болезнь «левизны» и «пролетчванство» тех, кто раздувает «до совершенно неуместной рекламы самые бедненькие цветочки пролетарской весны», а также болезнь «прямоты» «напостовцев», которые «непомерно сужают широкую дорогу пролетарского искусства», что создает «привкус беспощадной борьбы мелкой секты, которая для защиты своих сектантских интересов взяла в руки такой огромный меч, как партийная ортодоксия» (Печать и революция. — 1923. — Кн. 7. — С. 3, 6). Вместе с тем Луначарский обращал внимание на ошибочность позиции тех, кто отрицал возможность развития пролетарского искусства...».

«...В дискуссии 1923—1925 годов важное место занял анализ позиции журнала «ЛЕФ», теоретики которого Н. Чужак, Б. Арватов, С. Третьяков, О. Брик отстаивали узкорационалистическую концепцию искусства, отвергали роль интуиции, творческого воображения в процессе создания художественных произведений. Они полагали, что общественная действительность автоматически передает искусству свое постоянно меняющееся содержание и задача писателя состоит лишь в том, чтобы облечь политические, философские, научные идеи в новые художественные формы. В левовской теории «жизнестроения» обозначился переход от прежнего безоговорочного отрицания футуристами всего, что связано с реализмом, к оценке реализма как явления, значительного в прошлом, но безнадежно устаревшего в революционную эпоху. Считая взгляд на искусство как на метод познания жизни «...содержанием старой буржуазной эстетики» (ЛЕФ. — 1923. — № 1. — С. 36), Чужак трактовал реализм как созерцательство, «пассеизм», не несущий никакого стремления к переустройству жизни и предполагающий «безвольность восприятия». Арватов называл всю художественную прозу «сюжетным псевдобытом», «композицией выдуманного»

и связывал ее расцвет с господством буржуазии. В противовес этому пролетарскими объявлялись лишь документальные жанры: журналистика, газетные корреспонденции, дневники, мемуары, письма, хроника и т. д. («Искусство и классы», 1923). Концепция «производственного искусства», зародившаяся еще в эстетических платформах Пролеткульта и футуризма, наряду с лефовцами разделялась и конструктивистами. Характерной для всего «левого фронта в искусстве» была выдвинутая М. Левиным идея «организованного упрощения культуры», подвергнутая критике В. Полонским (см. «Красная новь». — 1923. — № 1, 3).

В борьбе с лефовской эстетической концепцией значительную роль сыграла защита основ реалистической эстетики Луначарским, Л. Аксельрод (Ортодокс), А. Воронским.

А. Воронский критиковал Чужака за волюнтаризм в решении вопроса об активности литературы, которую тот противопоставлял ее познавательной сущности. В работах Воронского вскрывалась несостоятельность разделявшейся как лефовцами, так и «напостовцами» точки зрения, согласно которой всякое искусство пропитано узкоклассовым утилитарным субъективизмом. Луначарский показывал кроющуюся за ультрареволюционными призывами «ЛЕФа» тесную связь этого направления с мелкобуржуазными модернистскими тенденциями в литературе...».

«...Важную роль в дискуссии сыграло майское совещание в отделе печати ЦК РКП(б) (1924), которое заслушало представителей двух основных враждующих течений — Воронского и Вардина — и обсудило широкий круг вопросов партийной политики в области литературы. «Нельзя ставить вопроса о литературной политике, не считаясь с особыми законами искусства, — говорил на совещании Луначарский, — иначе мы действительно можем уложить неуклюжими политическими мероприятиями всю литературу в гроб и притом в евангельский повапленный гроб, произведя это последнее слово от выражения ВАПП» («К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе». — 1924. — С. 76).

В резолюции совещания была подчеркнута необходимость всемерной поддержки пролетарской литературы и одновременно осуждена линия «напостовцев» как отталкивающая талантливых советских писателей от партии и Советской власти. Основные положения резолюции совещания, где излагались принципы отношения партии к пролетарским писателям и попутчикам, были внесены в резолюцию XIII съезда РКП(б) «О печати»...».

«...В 1925 году для подготовки специальной резолюции о политике партии в области художественной литературы ЦК РКП(б)

создал литературную комиссию, которая провела ряд совещаний с участием представителей различных литературных течений. В выступлении на одном из этих совещаний председатель комиссии М.В. Фрунзе отметил, что основные разногласия лежат в области тактики, методов овладения партией руководящими идеологическими позициями в литературе. Критикуя Воронского за недооценку возможностей пролетарской литературы, Фрунзе одновременно обращал внимание на то, что проводимая «напостовцами» «...линия административного прижима и захвата литературы в свои руки путем наскоков — неверна: таким путем пролетарской литературы не создашь, а политике пролетариата навредишь» (Собр. соч. — 1927. — Т. 3. — С. 153).

Итоги дискуссии были подведены в резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», где давалось марксистское решение проблемы классовой литературы применительно к условиям переходного периода, ставилась задача помочь пролетарским писателям заработать себе историческое право на идейную гегемонию в советской литературе. Резолюция выдвигала принцип свободного творческого соревнования различных группировок и течений в области литературной формы, дала директиву тактичного и бережного отношения к попутчикам. Резолюция призывала писателей к широкому охвату жизненных явлений во всей их сложности и к ориентации на действительно массового читателя, на выработку формы, понятной миллионам. Перед коммунистической критикой ставились задачи вскрывать объективный классовый смысл литературных произведений, бороться с пренебрежительным отношением к мастерам художественного слова и старому культурному наследию...».

«...В дискуссиях второй половины 20-х гг. заметную роль продолжал играть А. Воронский, который, отстаивая принципы гуманизма и правдивости в литературе, органическое сочетание эстетического и социологического анализа художественных явлений, ратуя за историзм художественного метода, отрицал в то же время гегемонию пролетариата в области искусства.

В дискуссиях второй половины 20-х гг. участвовала и группа «Новый ЛЕФ». Ее теоретики защищали лозунги «литературы факта» и «социального заказа», согласно которым писатель должен был ограничить свои задачи документализмом и давать только «словесное оформление» идей, уже выработанных политической и научной мыслью...».

«...На дискуссии, предшествовавшей первому Всесоюзному съезду советских писателей (1934), сказалось освобождение критической

мысли от вульгаризаторских и догматических эстетических канонов, тормозивших развитие литературы. Важное место в дискуссии занял вопрос о художественном многообразии социалистического реализма.

В предсъездовской дискуссии обсуждался вопрос о творческих течениях внутри социалистического реализма. «Правда» (1933, 7 мая) указывала на неправильность ограничения искусственно организованной регламентацией творческих течений социалистической литературы. Это положение было интерпретировано Фадеевым в том смысле, что в советской литературе не могут существовать различные творческие течения, поскольку «основной чертой особого течения является особая (иная) социальная база» (Литературная газета. — 1934. — 10 марта). Мысль о ненужности творческих течений была оспорена в «Литературной газете», в частности В. Киршоном.

В предсъездовской дискуссии выступали со своими эстетическими платформами представители разных стилевых направлений. В этом отношении показательна полемика о путях развития советской драматургии, где столкнулись взгляды так называемых «новаторов» и «традиционалистов». Отстаивая необходимость непосредственности изображения на сцене классовых битв и больших социальных конфликтов, В. Вишневский и Н. Погодин в полемическом запале противопоставляли «семейственные перипетии» «социальным страстям», которые считали единственно правомерным объектом изображения в искусстве. Они расценивали раскрытие личных и семейных проблем как рецидивы «буржуазно-индивидуалистического искусства», высказывались за разрушение традиционной «поактной» композиции и разрыв с сюжетной организованностью, присущей классической драме. «...Я хотел бы, чтобы художники, все еще держащиеся за старые формы, поняли безотрадность, бесплодность, творческую бесплодность этого цепляния», — писал Вишневский (Советский театр. — 1933. — № 1. — С. 15).

В противовес этой точке зрения А. Афиногенов и Киршон отстаивали психологизм и внимание писателя к конкретной бытовой обстановке, выступали за соблюдение законов драматургической архитектоники. Дискуссия, обнаружив крайности позиций обоих течений, стремившихся, с одной стороны, к подчеркнuto агитационным, публицистическим формам, а с другой — к развитию принципов объективированно-реалистического творчества, прояснила существенные стороны проблемы традиций и новаторства в советском искусстве...».

«...В предсъездовской дискуссии обсуждался вопрос об отношении творческих исканий советских писателей к авангардистским

экспериментам литературы Запада. В. Шкловский выделял в советской литературе направление сюжетно-динамической прозы, тесно связанной с литературным развитием на Западе (Юго-Запад // Лит. газета. — 1933. — 5 янв.).

В 1933 году в журнале «Знамя» прошла дискуссия на тему «Советская литература и Дос Пассос», начатая статьей Вишневецкого, призывавшего советских писателей к изучению творческого опыта Джойса и Дос Пассоса как новаторов современного искусства. Сторонники этой точки зрения полагали, что советской литературе следует взять на вооружение технику западных авангардистов, объявляли «телеграфный стиль», якобы отражающий динамику современной жизни, тем элементом, который следует заимствовать из западной литературы и превратить в ведущий композиционный принцип построения художественной формы. В ходе дискуссии в связи со статьями Шкловского и Вишневецкого была осуждена попытка обнаружить в советской литературе особое течение «западников». Осудив некритическое отношение к авангардистским экспериментам, участники дискуссии одновременно выступили против примитивного понимания простоты в литературе, за поиски писателями оригинального и новаторского стиля.

«...В 1934 году развернулась широкая дискуссия о литературном языке. В статье «По поводу одной дискуссии» («Лит. газета», 1934, 28 янв.) Горький выступил против взглядов Ф. Панферова, подвергнув резкой критике проявления языкового натурализма в творчестве Панферова и других писателей. Горькому возражали В. Ильенков и особенно А. Серафимович, видевшие в «корявости языка» выражение «корявой, здоровой мужичьей силы». В статье «О писателях «облизанных» и «необлизанных»» и «Ответ М. Горькому» Серафимович расценивал критику в адрес Панферова как попытку стереть своеобразие индивидуального стиля писателя, недооценку новаторской работы в области языка. В «Открытом письме А.С. Серафимовичу», статьях «О бойкости» и «О языке» Горький подчеркивал, что засорение литературного языка вульгаризмами и провинциализмами означает «...явное стремление к снижению качества литературы, ибо оправдание словесного шукарства есть оправдание брака» (Собр. соч. — 1953. — Т. 27. — С. 150).

Выступления Горького в защиту чистоты литературного языка были поддержаны «Литературной газетой» (статьи «Еще раз о мужицкой силе» (1934, 16 марта) и «За культуру языка» (1934, 20 марта) и «Правдой», где вслед за горьковской статьей «О языке» в комментарии «От редакции» подчеркивалось: «Надо понять необходимость борьбы за очищение языка, за хороший чистый,

доступный миллионам, действительно народный язык литературных произведений» (1934, 18 марта). В поддержку позиции Горького выступили А. Толстой (Нужна ли мужицкая сила // Литературная газета. — 1934. — 6 марта), М. Шолохов (За честную работу писателя и критика // Литературная газета. — 1934. — 18 марта) и др.».

«...Широкая творческая дискуссия развернулась на Первом всесоюзном съезде советских писателей, который продемонстрировал идейную консолидацию советской литературы, достигнутую на путях свободного творческого соревнования, в борьбе с проявлениями сектантства, групповщины и администрирования. На съезде возник горячий спор о сущности социалистического реализма. Погодин, Дж. Джабарлы, Беспалов, М. Джавахишвили и др. осуждали попытки представить социалистический реализм в виде книжных, догматических формул, предложить определенные рецепты, по которым следует создавать образ героя, что неизбежно ведет к ходульности и схематизму. Понимание эстетического богатства и многообразия социалистического реализма нашло выражение в принципиальном положении принятого съездом Устава СП СССР: «социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей, жанров».

«...Творческий импульс обсуждению проблемы социалистического реализма дали горьковские идеи о соотношении социалистического и критического реализма (последнее понятие было впервые выдвинуто Горьким), об активном и пассивном романтизме, о месте революционной романтики в социалистическом реализме. Вместе с тем некоторые идеи Горького подверглись в работах ряда критиков догматической канонизации, что привело к рождению искусственных схем, способных затормозить развитие художественного творчества.

Отдельные исследователи увидели в отстаивании революционной романтики установку на «приподымание» действительности в литературе, на идеализацию жизни. В ряде работ социалистический реализм противопоставлялся реализму прошлого по принципу антитезы. Утверждалось, что, в отличие от критического реализма, якобы лишённого положительных идеалов, социалистический реализм в изображении советской действительности свободен от всяких критических начал. В статье Е. Добина «Героика масс и оптимизм борьбы» (сб. «В спорах о методе», 1934) была выдвинута формула о «только героическом характере социалистического

реализма». Против такого толкования, утверждающего оптимистический характер социалистического реализма, выступили Фадеев и П. Юдин, подчеркнувшие значение для советской литературы партийных установок о критике и самокритике (Правда. — 1934. — 8 мая). В своем выступлении на съезде писателей Фадеев упрекнул Добина в схематизации, заявив, что «социалистический реализм, утверждая новую, социалистическую действительность, в то же время является наиболее критическим из всех реализмов» (первый Всесоюзный съезд советских писателей: стенографический отчет. — 1934. — С. 234).

Многие делегаты съезда выступили против упрощенного толкования утверждающего пафоса социалистического реализма, которое ведет к сусальности, слащавости, бодрячеству, приукрашенному изображению действительности. О важности критического начала в социалистическом реализме говорили Юдин, азербайджанский критик Али Назим и др. Значение сатиры, обличительной комедии и других критических жанров в советской литературе подчеркивали М. Кольцов, Н. Никитин и др. Оживленные прения возникли вокруг проблемы романтики. Большинство участников обсуждения данной проблемы высказало убеждение, что революционная романтика, исходящая из самой действительности, — неотъемлемая часть творческого метода социалистического реализма. Важным аспектом обсуждения проблем социалистического реализма стал вопрос о единстве и многообразии национальных литератур СССР. В выступлениях А. Бакунца, Е. Чаренца и др. отмечался активно идущий процесс взаимообогащения советских национальных литератур.

В съездовской дискуссии был подчеркнут гуманистический характер советской литературы. О «человечности, новом гуманизме» говорили такие разные по своим творческим устремлениям писатели, как Ю. Олеша, В. Шкловский, А. Сурков...».

«...Литературные дискуссии продолжались во второй половине 30-х гг. Дискуссия о формализме, открытая в 1936 году редакционными статьями «Правды», показала, что советские писатели в подавляющем большинстве отвергают формалистические тенденции за их антигуманистическую и антихудожественную направленность. Вместе с тем в некоторых статьях, появившихся в ходе дискуссии, народность отождествлялась с общедоступностью, всякое художественное экспериментирование и искания новых форм в искусстве расценивались как проявления формализма и эстетства, а все, что не соответствовало узко понимаемому эталону «простоты», осуждалось как «мелкобуржуазное новаторство» и «левацкое уродство».

В 1938 году статьей В. Ермилова «Верно ли, что у нас «иллюстративная» литература (О взглядах «Литературного критика»)» (Лит. газета. — 1938. — 15 дек.) была открыта дискуссия по поводу теоретико-методологических позиций журнала «Литературный критик», а также освещения в нем задач советской литературы. Ермилов считал, что теоретикам «Литературного критика» свойственно пренебрежительное отношение к советской литературе, вытекающее из того, что журнал соглашается признать «мыслящим» только такое произведение, которое выдвигает идею, совершенно неизвестную до него.

В статье «Ленинская теория отражения и художественная литература» редакция «Литературного критика» резко выступила против теоретического оправдания иллюстративности, осудив «...отсталые понятия о том, что художественная литература обречена на то, чтобы в художественной форме лишь иллюстрировать новое в жизни...» (1939, кн. 1, с. 12). Важнейшей задачей советской критики журнал объявлял воспитание в художнике способности самостоятельно мыслить, обогащать общество новыми идеями и знаниями. «Теория о том, что художественная литература может лишь иллюстрировать готовые теоретические тезисы, снижает огромное познавательное значение литературы, снижает ее великую роль в борьбе за коммунизм» (там же, с. 14). В ходе дальнейшей дискуссии между «Литературным критиком» и его оппонентами, выступившими на страницах журнала «Красная новь» и «Литературной газеты», допускались преувеличенные обвинения с обеих сторон, что вводило от решения реальных проблем развития советской литературы».

Дискуссии 30-х гг., связанные с обсуждением теоретико-методологических принципов литературоведения, развернулись вокруг проблемы соотношения классовости и народности в художественном творчестве. В ходе этих дискуссий была показана несостоятельность идей о фатальной замкнутости классового сознания писателя, якобы неспособного отразить в художественных произведениях объективное содержание действительности.

3. Валерий Родос. Правила дискуссии и уловки спора⁴⁴

Какие у Вас аргументы? Рассуждения начинаются с аргументов

<...> Общий результат рассуждений зависит, говоря обобщенно, от двух условий: от надежности исходных положений (аргументов, оснований) и от логической безупречности умозаключений. Если оба эти условия выполнены, то итоговое положение в цепочке

⁴⁴ Родос, В. Правила дискуссии и уловки спора. — М.: Идея-Пресс, 2006. — 232 с.

рассуждений может быть названо теоремой, а само рассуждение от его начала до конца — доказательством этой теоремы.

Доказательство, таким образом, предстает в виде пирамиды, в которой от положений, составляющих фундамент, ступеньки доводов ведут к вершине всего строения, его тезису. Логическая теория доказательства выработала единственное, но требующее неукоснительного выполнения правило, регламентирующее использование аргументов в ходе доказательства. Вот оно: аргументы должны быть истинными суждениями. <...>

Кодекс аргументов полемики

Логический императив должен быть заменен в кодексе дискуссии несколькими пунктами правил, специфичных для этого рода познавательной деятельности.

Вот эти правила:

1. Поле аргументации дискуссии составляют утверждения, признаваемые истинными всеми участниками диалога.
2. Недопустимо использование откровенно ложных аргументов.
3. Недопустимо противоречие одних аргументов другим.
4. Недопустим круг при установлении истинности логически взаимосвязанных суждений.
5. Допустимость гипотетических правдоподобных положений ограничивается оговорками:

1) правило фиксации: следует фиксировать как включение гипотетического суждения в круг аргументов, так и автора, предложившего это сделать;

2) правило обратной связи: ложность, противоестественность или невразумительность полученного в ходе полемики вывода обязывает вернуться к ее истокам и проанализировать причастность к этому гипотетического правдоподобного аргумента;

3) правило последовательной проверки: рекламация в адрес временно принятого в качестве аргумента положения обязывает участников ясно зафиксировать вывод о ложности этого положения и исключить его из числа допустимых в ходе дальнейшей дискуссии аргументов. <...>

В полемике разрешается

Не наносит вреда сути и познавательной ценности дискуссии и потому может быть признан допустимым так называемый «Сократов метод». Существо этого приема состоит в том, чтобы поскорее выпросить у противника его основные аргументы. Прежде чем приступить к собственным логическим построениям

(и критике построений партнера), следует попытаться выяснить, что он считает достоверным, на какие положения собирается опираться в ходе предстоящей дискуссии. <...>

Каждую свою беседу Сократ начинал с опроса оппонента и выяснения того, что тот признает истинным и бесспорным. «Сократов метод» применяется для того, чтобы установить границы эрудиции или, наоборот, невежества партнера, для того, чтобы уточнить рамки предстоящей полемики, для того, чтобы предусмотреть в ходе рассуждений неожиданные аргументы.

Но в равной мере разрешено и обратное – прибережение основных доводов напоследок. В математическом доказательстве все начальные положения известны заранее, выписаны на первых страницах учебника или изложения теории. В споре, где важна инициатива, и спортивная сторона полемики хоть и не превалирует, но и не может быть полностью сброшена со счетов, уместно приберечь свои главные козыри.

Расположение аргументов, порядок их введения не должен мешать выяснению сути дела, но имеет огромное значение при определении инициативы. Введение мощного аргумента в сложный момент дискуссии может изменить общее направление действия так же, как во время военной операции введение свежего резерва. Следует попытаться выяснить, что полемист считает достоверным, на какие положения собирается опираться в ходе предстоящей дискуссии. Не логически, но психологически аргумент, произнесенный позже, как карта, лежащая поверх других, повышается в цене. Это отчетливо осознают многие опытные полемисты, нарочно придерживающие самые сильные из своих козырей с тем, чтобы вклад их выглядел максимально весомым.

Поэтому и сам этот незапещенный метод можно назвать «методом придерживания».

В ходе судебной дискуссии стороны часто пользуются еще одним допустимым методом, который может быть назван «выбивание доводов». Суть этого метода проста и состоит в том, что полемист сам высказывает аргумент из арсенала своего противника. Этот прием также имеет чисто психологический эффект. Оппонент, лишенный важного довода, оказывается в высокой степени обезоруженным. Произнесение вслух такого аргумента нарушает сложившиеся подготовленные связи утверждений и выводов, заставляет оппонента на ходу перестраиваться, срочно изменять порядок и содержание своих реплик.

Кроме того, применение «выбивание довода» свидетельствует о том, что применявший этот метод хорошо осведомлен в деле,

знает его с разных сторон. И потому сила самого этого довода тускнеет. Уже сам факт, что вы произносите довод вашего противника, в какой-то мере свидетельствует о его малом весе. Ведь знание его не оказалось достаточным, чтобы вы отказались от своих взглядов, а это значит, что у вас есть более весомый, более значимый аргумент.

Строгий и критический последующий анализ может либо подтвердить это, либо опровергнуть и удостоверить, что, выбивая чужой довод, вы не имеете ничего, что можно было бы ему противопоставить. Однако в момент произнесения, в ожидании sacramентального «и тем не менее» или «но это лишь видимость, суть же...» слушатели и сам оппонент на мгновение утрачивают веру в действие этого аргумента. Психологический эффект налицо.

4. Литературные дискуссии периода 40-х годов XX века в характеристиках проблематики, содержания и форм его выражения

Обсуждение теоретических и творческих проблем советской литературы было возобновлено в послевоенные годы. В дискуссиях второй половины 40-х годов сопоставлялись различные творческие принципы изображения действительности в советской литературе⁴⁵.

В суждениях о двух тенденциях в советской военной прозе героико-романтические принципы изображения войны (в произведениях Б. Полевого, Э. Казакевича и др.) нередко противопоставлялись принципам изображения военных будней во всей их конкретной повседневности. Такое неоправданное противопоставление служило основанием для обвинения некоторых других писателей в объективизме, натуралистической описательности и т. п.

«...В конце 40-х гг. развернулась дискуссия о традициях Маяковского в поэзии, в ходе которой некоторые поэты и критики (С. Кирсанов, С. Трегуб и др.) защищали точку зрения, согласно которой подлинное новаторство в поэзии заключается в следовании формальным особенностям поэтики Маяковского.

Развитие литературных дискуссий второй половины 40-х – начала 50-х гг. было во многом определено постановлениями ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам. В постановлениях подчеркивалось значение принципов партийности и идейности советской литературы. Вместе с тем на литературных дискуссиях этого периода сказалось то, что в печати и в творческих организациях при реализации решений партии по вопросам литературы и искусства порой допускались ошибки и извращения; творческое

⁴⁵ Роговин, В.З. Цит. изд. – С. 454–457.

обсуждение художественных произведений нередко подменялось администрированием, в ряде случаев необоснованно критиковались одни произведения и захваливались другие. В дискуссиях этого периода наметилось снижение культуры теоретического и критического анализа, что было связано с влиянием догматических, нормативистских представлений о социалистическом реализме.

В дискуссиях конца 40-х — начала 50-х гг. о развитии советской драматургии проявились тенденции к бесконфликтности. Была выдвинута концепция о том, что в советской драме драматургический конфликт необязателен, а коллизия должна сводиться к борьбе «лучшего с хорошим». Об отрицательном влиянии подобных взглядов на советскую литературу говорилось в редакционной статье «Правды» «Преодолеть отставание драматургии» (1952, 7 апр.), где подчеркивалось, что развитие советского общества несвободно от трудностей и недостатков».

Основная направленность дискуссии была связана с критикой приукрашивания, лакировки действительности, тенденций к иллюстративности и бесконфликтности литературы. Большинство участников дискуссии осудило заявленную в статье А. Протопоповой концепцию «идеального героя», согласно которой советская литература должна была ориентироваться на создание «образцового» героя, лишённого человеческих слабостей и недостатков, внутренних противоречий и сложностей характера. Советская литература «...не может идти по пути создания «идеального героя» или образа «идеальной личности», — говорил А. Сурков. — Встав на этот скользкий путь, она рискует скатиться к дурному сочинительству, подменить познание реальной действительности сочинением «рупоров идей» и дидактических проповедей» (там же, с. 31). Эта критика была углублена в дальнейшем в полемике со взглядами А. Дремова, продолжавшего защищать ущербную схему «идеального героя». Критика попыток возрождения концепций «идеального героя» продолжалась и в 70-е гг.

Широкая дискуссия развернулась вокруг статьи В. Померанцева «Об искренности в литературе» (Новый мир. — 1953. — № 12), в которой содержалась критика приукрашивания жизни, замалчивания недостатков литературой и на примере повести В. Овечкина «Районные будни» была показана плодотворность смелого вторжения писателя в жизнь, привлечения общественного внимания к реальным противоречиям и трудностям социального развития. Вместе с тем в статье Померанцева ощущалось стремление объявить искренность писателя ведущим критерием оценки художественных произведений.

В ходе дискуссии было осуждено неправомерное отождествление искренности с правдивостью искусства, а также противопоставление повести В. Овечкина творческому опыту других писателей послевоенных лет.

В дискуссии о «самовыражении» в лирике, открытой статьей О. Берггольц, обсуждался вопрос о соотношении объективного и субъективного в поэтическом творчестве, об активности авторской позиции поэта. Выступление Берггольц было вызвано тревогой по поводу ослабления лирического начала в советской поэзии, преобладания декларативных стихов, в которых не звучал самостоятельный лирический голос поэта. Постановку вопроса о самовыражении Берггольц объясняла тем, что «...личность поэта просто совершенно исчезла из поэзии, она была заменена экскаваторами, скреперами, но человек и личность поэта исчезли... Безличность – вот еще одна причина отставания нашей поэзии» (второй Всесоюзный съезд советских писателей : стенографический отчет. – С. 345).

В речи на съезде Фадеев, предложив отказаться от термина «самовыражение», широко использовавшегося декадентами, одновременно поддержал позицию Берггольц: «О чем бы писатель ни говорил, какие бы стороны жизни он ни отражал, он во все это должен вложить собственную биографию. Такое понимание литературы не только не противоречит марксистско-ленинскому пониманию ее, как отражения объективной действительности, а, наоборот, только с этой позиции и можно правильно понять жизнь и вызвать настоящее чувство в человеке» (там же, с. 506). Дискуссия о «самовыражении» была продолжена в начале 60-х годов, после появления статьи Б. Рунина «Спор необходимо продолжить» (Новый мир. – 1960. – № 11).

5. О литературных дискуссиях периода 50–70-х годов XX века

«В дискуссиях конца 50-х и 60-х гг., посвященных анализу «второй волны» произведений о Великой Отечественной войне, некоторыми критиками были допущены неоправданные противопоставления «правды факта» – «правде века», «карты-двухверстки» – «глобусу», «окопных будней» – «широкой панораме событий», «генеральным обобщениям». В ходе обсуждения была показана неправомерность обвинения некоторых писателей (Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Быкова и др.) в чрезмерной суженности их художественных наблюдений и обобщений, якобы обедняющей картину действительности военных лет. Исходя из осмысления реальных исканий и достижений советской литературы, большинство участников дискуссий отметили правомерность

и закономерность разных творческих ракурсов в освещении этой многогранной темы...».

«...Теоретические дискуссии заметно оживились в середине 50-х гг. В ходе дискуссии о типическом (1955–56) была показана ошибочность трактовки типического как проблемы политической, выражения сущности определенной социально-политической силы, и была раскрыта неправомочность прямолинейного переноса политических понятий на литературно-эстетическую сферу».

«Развитие теоретико-методологических принципов литературоведения нашло отражение в литературной дискуссии 1957 года о реализме в мировой литературе. Основной пафос дискуссии был связан с критикой концепции «реализм – антиреализм», широко распространившейся в 40-е годы и в первой половине 50-х годов. Согласно этой концепции, понятие «реализм» отождествлялось с понятиями «правдивость», «художественность» и даже «прогрессивность» искусства, а это приводило к выводу о том, что «...есть лишь одно полноценное искусство и один полноценный метод – реализм» («Очерки марксистско-ленинской эстетики». – 1956. – С. 64). Некоторые исследователи рассматривали всю историю искусства по аналогии с историей философии как борьбу двух противостоящих направлений. Такая аналогия, как говорил в ходе дискуссии А. Зись, свидетельствует о нежелании считаться со спецификой искусства. Дискуссия утвердила взгляд на реализм как на исторически возникший и развивающийся творческий метод, специфический тип художественного мышления. Наряду с этим была признана эстетическая ценность и других художественных методов, в особенности романтизма.

Дискуссия определила более широкий взгляд на развитие мировой литературы, что в последующие годы сказалось в расширении круга имен и произведений, вошедших в сферу внимания литературоведения и ставших достоянием советского читателя. Она обогатила представление о современном этапе в художественном развитии человечества».

«...В дискуссиях 60–70-х гг. обращалось внимание и на негативные тенденции в литературе и критике, ошибочное противопоставление абстрактно понимаемой духовности научно-техническому прогрессу. В конце 60-х гг. вызвали полемику некоторые статьи журнала «Молодая гвардия», в котором критика справедливо усмотрела идеализацию старины, отход от марксистских классовых позиций в оценке прошлого. Эта тенденция особенно проявилась в статьях В. Чалмаева «Великие искания» (Молодая гвардия. – 1968. – № 3) и «Неизбежность».

В дискуссиях 60-х гг. о стилевых проблемах современного искусства было раскрыто закономерное возрастание места и роли условных форм в реалистическом искусстве XX века, показана несостоятельность точки зрения, согласно которой социалистический реализм будто бы тяготеет только к жизнеподобным, а модернизм — к условным формам. Наряду с этим были подвергнуты критике абсолютизация условности в художественном творчестве, стремление объявить условность неким самодовлеющим началом и целью искусства, проявившиеся, например, в книге В. Турбина «Товарищ время и товарищ искусство» (1961).

Большинством участников дискуссии была отвергнута защищавшаяся А. Гастевым (Время и стиль // Театр. — 1960. — № 6) и некоторыми другими критиками концепция так называемого «единого современного стиля», согласно которой искусство XX века характеризуется совокупностью единых стилевых признаков (лаконизм, экспрессия, условность), выводимых не из художественного содержания, рожденного общественной действительностью, а из непосредственного влияния, якобы оказываемого научно-техническим прогрессом на художественное мышление.

Широкий общественный интерес вызвали литературные дискуссии 60–70-х гг., связанные с анализом нравственных исканий советской литературы. В ходе дискуссии о «деревенской прозе» некоторые критики расценивали интерес Е. Дороша, В. Белова, В. Распутина и др. к уходящим в прошлое народным типам и характерам как отход от актуальных проблем современности. Выступая на шестом Всесоюзном съезде советских писателей (1976), Ф. Абрамов в полемике с подобными взглядами говорил о роли «деревенской прозы» в утверждении преемственности нравственных начал, в защите непреходящих ценностей, накопленных многовековым духовным опытом народа.

В обсуждение теоретических проблем художественного творчества определенный вклад внесли дискуссии, нашедшие отражение в коллективных трудах: «Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур» (1961), «Проблемы социалистического реализма» (1961), «Гуманизм и современная литература» (1963), «Актуальные проблемы социалистического реализма» (1969), «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература» (1970) и др.

В дискуссиях 60–70-х годов важное место заняли вопросы внутренней типологии советской литературы. Г. Ломидзе на материале изучения младописьменных литератур сделал вывод об их ускоренном развитии в советскую эпоху, что позволило им миновать

стадию критического реализма и осуществить скачок от традиций народно-поэтического творчества непосредственно к социалистическому реализму («Интернациональный пафос советской литературы», 1970). Ему возражал М. Пархоменко, сделавший вывод о существовании критического реализма как самостоятельного творческого метода на первом этапе развития советской литературы, когда социалистический реализм еще не стал ведущим творческим методом (Чудо или закономерность // Вопросы литературы. — 1965. — № 6). Эта статья вызвала дискуссию в журнале «Вопросы литературы» (1965, № 8).

Ю. Андреев считал, что в начале советской эпохи в литературе одновременно существовали разные творческие методы и что социалистический реализм прошел в советской литературе «...путь от одного из многих к положению доминирующего в силу заключенных в нем внутренних возможностей» («Революция и литература», 1975. — С. 106). Он выделял демократическое течение в литературе 20-х гг., включавшее творчество писателей, стоявших на позициях не социалистической, а общедемократической идеологии.

А. Бушмин, А. Иезуитов и другие исследователи исходили из того, что понятие «социалистическая литература» шире понятия «литература социалистического реализма», поскольку оно включает художественные явления, социалистические по идейной направленности, но созданные на основе нереалистического освоения действительности.

Д. Марков считал правомерным употребление двух понятий: «социалистическая литература» и «социалистический реализм» на том основании, что в искусстве XX века существуют сложные переходы, связанные с движением писателей критического реализма, революционного романтизма, ряда модернистских течений к идеям социализма (см. «Современные проблемы социалистического реализма. Эстетическая сущность метода»: сб. — 1976. — С. 68).

Утверждая мысль о принципиальной методологической неоднородности понятия «социалистическая литература», А. Овчаренко выделял внутри нее самостоятельный метод социалистического романтизма (Продолжение спора // Новый мир. — 1971. — № 5; «Социалистическая литература и современный литературный процесс», 1973). Ему возражали Б. Сучков, Л. Новиченко, Б. Бялик и др. исследователи, считавшие, что такая позиция означает недоверие к многообразным художественным возможностям социалистического реализма, и говорившие о романтическом направлении или течении внутри этого метода. Наряду с романтическим исследователи выделяли и иные стилевые течения

в социалистическом реализме: условно-метафорическое течение, течение лирической прозы, лирико-философское течение в поэзии и т. д., прослеживали модификации этих течений в различных национальных литературах.

Новый этап в дискуссиях связан с системным подходом к социалистическому реализму, с трактовкой его как исторически открытой системы правдивого изображения жизни. Такая позиция была выдвинута Марковым (Эстетическое богатство социалистического реализма // Правда. — 1973. — 25 апр.) и Сучковым (Современные аспекты теории социалистического реализма // Вопросы литературы. — 1974. — № 5). Марков связывает концепцию эстетической широты социалистического реализма со стремлением раскрыть реальное многообразие художественных возможностей, дифференциацию художественных форм и типологию стилевых тенденций внутри творческого метода советской литературы. Открытость социалистического реализма как системы означает способность этого метода интегрировать завоевания других направлений искусства прошлого и современности в области выразительных средств на основе творческого переосмысления и преобразования идейно-эстетических функций художественных форм, зародившихся в русле иных художественных методов (Марков, Д. Социалистический реализм — новая эстетическая система // Вопросы литературы. — 1975. — № 2).

Данная концепция встретила возражения в работах ряда советских литературоведов. Овчаренко усматривает в ней рецидивы расширительного толкования реализма, отождествления реализма с правдивостью искусства. А. Метченко, поддерживая мысль о «...разветвленной системе художественных форм в социалистическом реализме, допускающей наряду с изображением жизни в формах самой жизни романтический и условно-фантастический способы» (Октябрь. — 1976. — № 5. — С. 199), считает, однако, что признание социалистического реализма открытой системой означает допущение возможности его конвергенции с модернизмом.

В дискуссиях 70-х гг. был вновь поднят широкий круг проблем, связанных с преемственностью социалистического реализма по отношению к традициям искусства прошлого, с ролью новых художественных форм в литературе XX века. Днепров считает необходимым отделять новые художественные формы, родившиеся из потребностей современной эпохи и способствующие обновлению реализма, «...от их функционирования в модернизме, ни в коем случае не отождествить их возникновение с модернистской узурпацией...» (Иностранная литература. — 1975. — № 4. — С. 191).

Содержательные литературные дискуссии развернулись в 70-х гг. вокруг новых явлений в советской драматургии. Анализируя пьесы И. Дворецкого, А. Гельмана и других, критика обратила внимание на своеобразие природы социально-нравственного конфликта, раскрываемого в рамках «производственной» пьесы или «социальной драмы». Были поддержаны стремления драматургов к искусству «социального портретирования», к постановке и решению социально-нравственных проблем, изображению героя – носителя активной жизненной позиции [Потапов, Н. Если ты руководитель («Обратная связь» на сцене и экране) // Правда. – 1977. – 27 ноября; Свободин, А. Вина и беда Игната Куркова // Литературная газета. – 1977. – 30 ноября].

Литературно-критические дискуссии, связанные с анализом новых художественных тенденций, новых процессов, развивающихся в советской литературе, активно продолжаются в 70-е гг. В постановлении ЦК КПСС от 21 января 1972 года «О литературно-художественной критике» подчеркнута необходимость «...обсуждения актуальных вопросов художественного творчества, отдельных произведений литературы и искусства...» («Об идеологической работе КПСС», 1977. – С. 495). В ходе литературных дискуссий обогащается методология советской литературной критики, углубляется понимание многих актуальных теоретических и творческих проблем советской литературы.

Литературные дискуссии 60–70-х гг. способствовали повышению идейно-теоретического уровня литературоведческой мысли. В партийных документах неоднократно подчеркивалась роль творческих дискуссий для развития общественных наук и художественного творчества⁴⁶.

6. Т.Н. Толстая. Биографическая справка

Родилась в 1951 году в Ленинграде. Окончила классическое отделение филологического факультета ЛГУ. Начало литературной работы относится к концу 70-х годов. Впервые рассказы Т. Толстой были опубликованы в ленинградском журнале «Аврора». Участница 8-го Всесоюзного совещания молодых писателей. Рассказы Т. Толстой переведены на многие европейские языки.

7. Н. Иванова. О творчестве Т. Толстой

Публикация рассказов в журналах «Новый мир» и «Октябрь» в середине 80-х гг. принесла ей известность в литературных кругах: либеральная критика оценила ее прозу как один из ярких дебютов и безусловную надежду отечественной словесности.

⁴⁶ Роговин, В.З. Цит. изд. – С. 454–457.

Рассказы Т. Толстой образуют специфический художественный мир внутри так называемой «другой» литературы. В отличие от мира своих «соседей» по времени и поколению (Вяч. Пьецух, Е. Попов и др.) ее мир отличается праздничной избыточностью, прививающей к реалистическому повествованию своеобразие современного словесного барокко. В то же время в прозе Т. Толстой постоянно переосмысливаются мотивы русской классической литературы XIX и XX веков и реальные персонажи ее истории.

Проза Толстой насыщена многими деталями давнопрошедшего времени и достигает благодаря этой насыщенности почти вещественной плотности. В центре повествования, как правило, Толстая ставит единичную человеческую судьбу, на кратком литературном пространстве уплотняя события до фантастического гротеска, ни в коем случае не пренебрегая реальными историческими фактами. Главным полем ее художественной деятельности является современное мифологизированное безрелигиозное сознание, находящее утешение в выдуманном, изобретенном, фантастическом или легендарном мире⁴⁷.

8. О прозе Татьяны Толстой

«Женская проза» Татьяны Толстой вполне вписывается в систему постмодернизма. Татьяна Толстая – наиболее «фольклорный» мастер слова в современной русской литературе. Ее оригинальный талант вызывает самые различные исследовательские определения. Одни авторы рецензий вписывают творчество Т. Толстой в «женскую прозу», другие ставят автора «Кыси» в иной типологический ряд. Вокруг имени Т. Толстой ведутся споры, звучат взаимоисключающие суждения о жанре ее произведений, смысле интертекстуальных включений, роли автора, типах героев, способах сюжетосложения и манеры письма.

Одни литературоведы отмечают необычность литературной игры, которую ведет писательница. Суть ее – в сочетании безжалостности, пугающего всеведения о герое со злой наблюдательностью спокойно-леденящего психологизма. Другие литературоведы, напротив, считают, что в рассказах Т. Толстой присутствует динамическое равновесие беспощадной ироничности и дружелюбного юмора, жестокой правды и милосердной снисходительности.

Обзор имеющихся в арсенале отечественного литературоведения откликов на прозу Т. Толстой показывает, что многие из них только намечают современные подходы к изучению оригинального

⁴⁷ Иванова, Н.Б. Русские писатели XX века : биографический словарь / гл. ред. и сост. П.А. Николаев. – М. : Большая Российская энциклопедия ; Рандеву А., 2000. – С. 687.

творчества писательницы. Актуальность целостного рассмотрения ее прозы ощущается теми исследователями, которые затрагивают философско-этический, концептуальный и поэтический аспекты творчества Т. Толстой. Спорной остается принадлежность Т. Толстой к той или иной художественной системе. Ждут решения и проблемы жанрообразования, способов моделирования концепции мира в рассказах писательницы, так как в русской литературе конца XX века происходит жанровый синтез с одновременным выходом за жанровые пределы произведения с обретением не свойственных ему ранее форм. Эти процессы отразились и в прозе Т. Толстой.

Отнесение писательницы к «другой прозе», то есть к потоку литературы, объединившему в 1980-е годы очень разных по стилистической манере и проблемно-тематической наполненности произведений таких авторов, как В. Пьецух, В. Ерофеев, С. Каледин, Л. Петрушевская, В. Попов, М. Кураев, не означает, что Т. Толстая полностью вписывается в это направление, так как большой талант — это всегда непохожесть. И определить эту «особость» можно только через целостный всесторонний анализ творчества писателя. Татьяна Толстая — одна из ярких художественных личностей в литературном процессе конца XX — начала XXI века. Творчество писательницы органично вписывается в современную постмодернистскую литературу.

Проза Т. Толстой гуманистична и сочувственна. Герои Татьяны Толстой, не избавленные от бытовых неурядиц и нищеты, не утрачивают веры в жизнь, надежды на воплощение в реальности романтической мечты. Интертекстуальность рассказов Т. Толстой обнаруживает себя повсеместно (явная и скрытая реминисценции, пародирование сюжетов), и ее выявление позволяет более глубоко интерпретировать проблематику прозы писательницы.

В сборнике Т. Толстой «Ночь» выделяются рассказы «петербургские (тогда)» и «московские (сейчас)». Они содержат антиномию реальности и мечты. Их объединяет общий тип героя — «маленького человека», «чудика» с тонкой душевной организацией и богатым внутренним миром, не умеющего приспособиться к дисгармоничному, абсурдному внешнему миру.

В петербургском цикле доминирует метафорический образ детства как райского сада, который «теряется» человеком по мере его взросления.

«Московские» рассказы сборника «Ночь» («Милая Шура», «Факир», «Охота на мамонта», «Спи спокойно, сынок», «Круг», «Поэт и муза», «Огонь и пыль», «Пламень небесный», «Ночь») отличаются преобладанием иного типа героя: человека, полностью

утерявшего связь с райским садом детства, поэтому совершающего бесплодные попытки осуществить мечту в хронотопе «серой обыденности».

Сквозная антиномия «свет — тьма» («день — ночь») проходит через все рассказы московского цикла, в которых принцип контраста заложен на уровнях сюжетосложения, образно-тематическом, мотивном, стилевом, семантическом. Циклизация «Москва — Петербург» обнаруживается в сборнике «Ночь» не только в художественном плане, но и в социально-философском, этнографическом, историко-философском, нравственно-психологическом, пафосном. Заменяя строго объективное авторское повествование фразами с субъективными и эмоционально маркированными речевыми фигурами, автор сборника «Ночь» придает прозе сквозную лирическую метафорическую окрашенность. Огромное значение в плане структурно-композиционном имеют многочисленные детали — намеки, которые выступают как средство выражения подтекста.

Таким образом, сборник Т. Толстой «Ночь» представляет собой циклическое образование, объединенное сквозной философско-нравственной проблематикой, воплощаемой целостной системой поэтических средств, ярко отражающей оригинальную художественную картину мира.

Сборник Т. Толстой «Ночь» — это и гипертекстовое образование, объединенное символическим названием, которое подчеркивает искаженность духовного состояния современного общества, его опошление, ожесточение, пребывание во мраке окаменелого нечувствия.

Стержневой проблемой всех рассказов, включенных в цикл «Ночь», является мысль о неравной борьбе «маленького человека» со стихией жизни, об уходе личности от хаоса повседневности в область высокодуховного.

Важнейшим знаком в художественной системе сборника «Ночь» является пушкинский интертекст, позволяющий через опошленный массовым сознанием авторитет русской культуры, символом которого выступает пушкинское слово, осознать национальный образ современного кризисного мира, увидеть его дисгармоничность.

Ночь — это сон людского сознания, мрак равнодушия и черствости, покрывший землю, живя на которой, человечество не может вместить духовное и материальное, воплотить мечту в действительность. Ночь — это также тьма в душах, охлаждение любви к ближнему.

Проблема разлада мечты и действительности решается как неравная борьба «маленького человека» со стихией жизни. Проблема вечного разлада «мечты и действительности» обретает аспект ухода героя с тонкой душевной организацией в область высокодуховно-

го (светлого) от грубой, пребывающей в кризисе, противоречивой и несовершенной (темной) реальности.

«Милая Шура», «Факир», «Огонь и пыль» и «Ночь» – рассказы сборника, которые объединяются не только местом действия персонажей и местом создания произведения, но единством проблематики и художественных средств. Во всех этих произведениях обнаруживается сквозной философский символ «свет – тьма», работающий на центральную идею всего цикла.

Цикл рассказов Т. Толстой «Ночь» скрепляется в метарассказ единой глобальной проблемой философско-этического плана: «разрыв мечты и действительности», идущей от цикла Н.В. Гоголя «Петербургские повести» и имеющей глубокую традицию во всей классической литературе.

Концептосфера антиномии «свет – тьма» во всех рассказах Т. Толстой достаточно широка и включает противопоставление духовного и материального, возвышенного и низменного, живого и мертвого, мечты и действительности, доброго и злого, сострадательного и равнодушного.

В рассказах Т. Толстой усилено оценочное начало, проявляющееся преимущественно через субъектную форму повествователя и рассказчика. Нередко повествователь принимает форму прямого повествования, происходит включение в текст авторского голоса, то сливающегося с голосами персонажей, то ведущего с ними диалог.

Главный герой рассказа «Ночь» – душевнобольной Алексей Петрович – воспринимает мир как свет. Его ограниченное сознание не мешает ему видеть добро. Но «свет» в душе героя меркнет, потому что сталкивается со злом, «ночь» – это ненависть в душах людей.

Проблематика рассказа воплощается через сквозной библейский символ потерянного рая, который обретается человеком с рождения (детство – Эдемский сад), а теряется по мере взросления в грехах земной жизни. В художественной философии писательницы концептосфера «райский сад» предполагает антиномии «свет – тьма», «день – ночь», «живое – мертвое», «духовное – материальное», «вечное – сиюминутное», «доброе – злое», «воображаемое – реальное», «мечта – действительность».

Оригинальная повествовательная структура рассказа «Ночь» формируется посредством метафоризации стиля, интертекстуальности, акцентирования мотивов игры, противопоставления сознания и подсознания, неоднозначности проявления авторской позиции по отношению к своим героям.

Рассмотрение рассказа Т. Толстой «Ночь» с точки зрения субъектной организации выявляет, что автором используется безличное

повествование, несобственно-прямая речь, косвенная речь, рассеянное разноречие. Текст насыщен изобразительно-выразительными средствами, что делает речь повествователя и главного героя сразу различимой.

Например, в речи главного героя Алексея Петровича преобладают риторические фигуры («Куда идти?», «Ах, так?», «Деньги!», «Не бейте!»), которых так много в его речи, что создается впечатление эмоциональной напряженности, как будто герой живет одними эмоциями. Также преобладают метафоры, эпитеты, звукоподражательные слова, олицетворения.

Речь повествователя существенно отличается от речи Алексея Петровича, в ней изобилуют такие изобразительно-выразительные средства, как метафоры, в том числе развёрнутые, эпитеты, риторические фигуры, градация, сравнения, ирония, вулгаризмы, олицетворения. В тексте много назывных предложений и бессоюзия – все это указывает на стремительность действий. Авторские знаки, которые присутствуют в тексте, делают его необычным и оригинальным.

Соотносятся ли точки зрения на мир повествователя и главного героя? Происходит движение «партии» каждого из субъектов сознания. Их речевые зоны взаимодействуют, перетекают друг в друга, меняются местами, из-за чего композиционно трудно разбить их на части и рассматривать по отдельности. Это удастся только в том случае, когда обращаешь внимание на изобразительно-выразительные средства.

Автор мягко иронизирует над Алексеем Петровичем («Сквознячок сладко овевает лысину Алексея Петровича, отросшая щетина покалывает ладошку»), над Мамочкой («...натягивает на колонны ног цепляющиеся колготки, закрепляет их под распухшими коленями..., на чудовищную грудь водружает полотняной каркас... на пуговках; застегивать их, наверно, неудобно. Дворец воздвигнут»).

На первый взгляд, внутренний мир Алексея Петровича искажен, его представления о жизни детские и неразумные. Но по мере развития сюжета становится ясно, что Алексей Петрович в своем роде талантливый человек. Алексей Петрович живет в своем необыкновенно детском мире, где нет жестких Правил, которые нужно выполнять. «У Алексея Петровича свой мир – в голове, настоящий. Там все можно. А этот, снаружи – дурной... А ему трудно жить по чужим правилам». Любое явление он воспринимает эмоционально. Для Алексея Петровича все ново, необыкновенно. Он чувствует обостренно. В реальной жизни открыть банку кофе – это обычное дело, для него же это чудо, ведь он не только откроет

банку, он еще вдохнет чарующий аромат зерен: «У кофе есть Запах. Попьешь – и он переходит на тебя». Алексей Петрович чувствует этот мир, чувствует даже звуки, он произносит их из самого сердца, чтобы они получились красивыми, плавными. Так вот слова до конца дойдут – и назад поворачивают... «Бурям, глою, небак, роет, Вихрь, нежны, екру, тя...».

Алексей Петрович – добрый, независтливый, чистый, как ребенок, его разум не замутнён, ему все светло и приятно. Герою нравится делать коробочки, нравится создавать и творить: «Алексей Петрович очень любит эти коробочки, жалко с ними расставаться». Алексей Петрович ценит свой труд. В нем закипает злость, просыпается гнев, когда он видит свои белые коробочки выкинутыми в мусорное ведро соседями.

Автор наделяет персонажей рассказа необычными именами: Мамочка, Морская Девушка, Волнистая Фея, Мужчины, Женщины – поскольку они даны через восприятие Алексея Петровича. Он испытывает интерес к этим людям. Они нравятся ему, он может часами размышлять о Женщинах: «...волнистая такая фея... понравилась Алексею Петровичу. Он близко подошел и стал смотреть». Мамочка для него – путеводная звезда, всегда с ним, рядом. Все эти люди очень значимы для Алексея Петровича, они являются частью его мира, поэтому имена героев всегда написаны с Больших Букв. Но это только для Алексея Петровича, с его детским, непосредственным, волшебным миром. В реальности все эти люди боятся, унижают, не понимают и не принимают его (конечно же, кроме Мамочки).

В начале произведения мы видим «Мамочку у руля» – сильную женщину, которая любит своего ребёнка, которой приходится мириться с действительностью: болезнью сына и отношением окружающих. Мамочка является путеводной звездой, единственным человеком, который воспринимает Алексея Петровича и помогает ему в реальном мире, жестоком и несправедливом. Как трудно пожилой женщине жить такой жизнью! Но она Мама, и, смирившись со своей участью, продолжает жить ради своего сына. В конце рассказа это подтверждается (после эпизода кражи денег): «Мамочка бежит, Мамочка задыхается, протягивает руки, кричит, хватается, прижимает к груди, ошупывает, целует. Мамочка рыдает – нашла, нашла!».

В рассказе «Ночь» сознание больного слабоумного мужчины наполнено пушкинскими образами. Познание мира идет через «яркие понятные картинки» книги сказок Пушкина. Не понимая устройства мира, Алексей Петрович интуитивно узнает его через строчки Пушкина. Он для него такой же спасительный, как и свой

мир. Поскольку именно заглавие этого рассказа вынесено в качестве названия книги «Ночь», то это озарение слабоумного человека, очевидно, и есть утверждение жизни как непроглядного хаоса, в котором зачастую свет слабее, чем тьма, но всегда есть надежда на победу света.

В сборнике Т. Толстой «Ночь», как и в одноименном рассказе, все «споры» героев с жизнью заканчиваются победой жизни: мощное авторское лирическое чувство, вытесняющее реальность пошлых будней, отменяет безвыходную ситуацию жизни.

Тема 1.4. Литературная полемика 20–80-х годов XX века

Практическое занятие-дискуссия

Вопросы для дискуссии

1. Возможна ли была свобода взгляда в литературных дискуссиях 20–50-х годов?
2. Обладают ли отличительными признаками дискуссии послевоенных лет?
3. Видится ли вам преемственность в полемических обсуждениях литературных процессов в 60–80-е годы с дискуссиями прошлых десятилетий?
4. Обсуждение рассказа Т. Толстой «Ночь» в сопоставительном аспекте в жанре полемики.
 1. Органична ли смена различных речевых зон в тексте рассказа: безличного повествования, несобственно-прямой речи, косвенной речи, рассеянного разноречия героев? Насколько характерна эта стилевая особенность для последующего творчества автора?
 2. Соотносятся ли в рассказе точки зрения на мир повествователя и главного героя? Применяется ли этот авторский приём в последующем?
 3. Каков смысл авторской иронии над Алексеем Петровичем? Сохраняется ли ироничность в прозе Т. Толстой последующего периода?
 4. Почему рассказ называется «Ночь»? Используется ли время суток как художественный приём в других произведениях автора? И если «да», то какую роль выполняет?
 5. Развивается ли творческий метод Т. Толстой, реализованный при создании рассказа «Ночь», в её последующем творчестве XXI века?

Лекционные вопросы

1. Специфика литературных дискуссий в СССР периода 20–40-х годов XX века.
2. Тенденциозность и идеологизированность отечественных литературных дискуссий 40–80-х годов XX века.
3. Общее и различное в оценке советской литературы её начального и завершающего периодов в первое десятилетие XXI века.

Задания для самостоятельной работы — подготовки к участию в дискуссии по теме 1.5

1. Кратко законспектируйте один из предложенных материалов к изучению темы 1.5.
2. Поразмышляйте над вопросами дискуссии по теме 1.5, предложенными в качестве её ориентиров, и составьте письменный вариант ответа на один из выбранных вами вопросов.
3. Подготовьте своё полемическое выступление, иллюстрируя его примерами из повести А. Тихолоза «Старик, посадивший лес» (Новый мир. — 2009. — № 3), а также руководствуясь как предложенными к ней ориентировочными вопросами (см. с. 109), так и нижеследующими.
 1. Какие новые темы и герои появились в литературе последнего десятилетия XX века? Чем можно объяснить их появление?
 2. Можно ли говорить о продолжении традиций русской классики в произведениях нового времени?
 3. Что изменилось в осмыслении сюжетов русской классики в конце XX века?

Литература основная

1. Аннинский, Л. Локти и крылья / Л. Аннинский // Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. — М. : Академия, 1989. — С. 43–78.
2. Гинзбург, Л.Я. Литература в поисках реальности / Л.Я. Гинзбург. — М. : Наука, 1987. — С. 23–57 (глава «Из старых записей 1950–1970 годов»).
3. Лакшин, В.Я. «Новый мир» во времена Хрущева: дневник и попутное (1953–1964) / В.Я. Лакшин. — М. : Книжная палата, 1991. — 269 с. (Серия «Популярная библиотека»: дневники, мемуары, свидетельства).
4. Лакшин, В.Я. Пути журнальные: из литературной полемики 60-х годов / В.Я. Лакшин. — М. : Наука, 1990. — 154 с.

Литература дополнительная

5. Аджубей, А. Те десять лет / А. Аджубей // Знамя. 1988. № 6–7. – С. 13–17.
6. Биуль-Зедгинидзе, Н. Литературная критика журнала «Новый мир» А.Т. Твардовского (1958–1970 гг.) / Н. Биуль-Зедгинидзе. – М., 1996. – 64 с.
7. Бондаренко, В. Очерки литературных нравов: Полемиические заметки / В. Бондаренко. – Минск : Знание БССР, 1988. – 136 с.
8. Из истории общественно-литературной борьбы 60-х годов. Твардовский, Солженицын. «Новый мир» по документам Союза писателей СССР 1967–1970 // Октябрь. – 1990. – № 8–11.
9. Казаркин, А.П. Русская советская литературная критика 60–80-х гг.: Проблемы самосознания литературы / А.П. Казаркин. – Свердловск, 1990. – 213 с.
10. Кардин, В. Где зарыта собака? Полемиические статьи 60–80-х / В. Кардин. – М., 1991. – 198 с.

Литература художественная

11. Тихолоз, А. Старик, посадивший лес // Новый мир. – 2009. – № 3.
12. Пелевин, В. Generation «П» / В. Пелевин. – М., 1999. ДПП. – М., 2003. – 213 с.

В помощь для подготовки к участию в дискуссии по теме 1.5

1. Русская литература на современном этапе как предмет литературных полемик

Разговор о современной литературе следует начать с определения. Какие произведения мы называем современными? В научной и учебной литературе дан ответ на этот вопрос. Т.А. Тернова⁴⁸ к современной литературе относит тексты, написанные с 1985 года. Начало нового процесса в литературе Тернова связывает с открытием «принципиально новых тем», появлением героя, который «был невозможен на предыдущем этапе развития литературы», созданием новаторских текстов.

Представляется, что «современными» следует считать произведения, появившиеся во второй половине 90-х годов XX века. Именно с этого времени начинается принципиально новый период в развитии отечественной словесности.

⁴⁸ Тернова, Т.А. Современный литературный процесс : учеб. пособие для вузов. – Воронеж, 2007. – С. 47.

Много сказано разного об ушедшем десятилетии. Публицисты, социологи и критики подводят итоги. На страницах печатных изданий и в Интернете мелькают названия: «лихие девяностые», «бандитская эпоха» и пр. Неожиданное определение принадлежит критику А. Немзеру. Книга его статей о последнем десятилетии XX века вышла под названием «Замечательное десятилетие русской литературы». Первое слово заглавия на обложке книги напечатано мелким шрифтом и подчеркнуто. Думается, что подобный дизайн уже предполагает дискуссионность определения. Содержание статей, включенных в сборник, становится аргументом в пользу определения «замечательное», так как речь идет о ярких явлениях словесности. Автор книги убедительно доказывает жизнеспособность русской литературы даже в сложные смутные времена.

Т.А. Тернова приводит также определение Е. Шкловского, называющего литературу наших дней «бесприютной», и оригинальное мнение Ю. Кублановского, который «призывает отказаться от знакомства» с современными произведениями.

Современная литература определяется принципиально новыми темами и новыми героями. Главное отличие произведений, созданных в начале XXI века, заключается в том, что постепенно начинается отход от обличительности, изображения неприглядных сторон действительности, того, что получило название «чернуха». Героем качественной литературы становится человек, нашедший в себе силы противостоять злу.

На рубеже XX–XXI вв. продолжают традиции деревенской прозы. Следует также отметить, что в деревенской прозе отмечаются новые тенденции. Так, в повести А. Варламова «Дом в деревне» героем становится городской человек, «москвич Бог знает в каком поколении». На полученные после смерти отца наследственные деньги он мечтает приобрести дом в российской глубинке. К сожалению, у автобиографического героя не получилось стать «своим» в современной деревне. В повести речь идет об отсутствии беловского «лада», об одичании современной деревни, ожесточении людей нового времени.

Эту же мысль находим и в произведениях Р. Сенчина — романе «Елтышевы» и рассказе «Чужой», что вошел в книгу «Вперед и вверх на севших батарейках». Герои А. Варламова и Р. Сенчина отмечают всеобщее одичание, отсутствие гармонии деревенской жизни, невозможность людей понять и принять друг друга. В то же время в современной прозе можно найти и рецепты спасения. Например, в прозе Б. Екимова. В 1999 году в «Новом мире» была опубликована повесть «Пиночет». Ее герой — председатель колхоза Корытин

на собственном примере доказывает, как можно «обустроить жизнь» отдельно взятого колхоза во времена всеобщего развала. В заглавии повести присутствует имя чилийского диктатора, но в то же время это одно из самых «сердечных» произведений русской литературы конца XX века.

П. Басинский подсчитал, что слово «сердце» на сорока страницах повести встречается шестнадцать раз⁴⁹. В статье, посвященной прозе 90-х, критик дал исчерпывающую характеристику этому новому герою русской литературы:

«...Он (Корытин) становится “пиночетом”, почти боевым командиром в мирных условиях. Он наступает ногой на пискнувшую было в душе жалость и заслуживает репутацию жестокого властелина, которого ненавидит половина села. Но он ставит колхоз на ноги, вопреки всем разговорам об обреченности колхозов вообще. «Сердечная культура» Корытина состоит не в том, чтобы ужасаться очередному падению русской деревни, сделавшей главным источником своего заработка воровство, а в том, чтобы спасти единственную пока действующую форму крестьянского хозяйства — колхоз. Не прекраснодушные (беспредметные) мечты о перспективах фермерского уклада, которыми морочили нам головы перестроечные публицисты (да, фермы — это замечательно, осталось только выписать из-за границы опытных фермеров, построить дороги, подвести воду и дать технику), а спасение живых людей, обреченных на вырождение.

Борис Екимов показывает еще один важный признак «сердечной культуры». Она не просто «лирический порыв», она — деятельная любовь»⁵⁰.

Такая же деятельная любовь отличает и юного героя рассказа «Фетисыч». Девятилетний мальчик становится настоящим спасителем школы в современной деревне. Вместо умершей учительницы он дает уроки младшим, понимая, что школа в деревне должна быть. Девятилетний сельский школьник стремится противостоять всеобщему развалу и фактически спасает начальную школу небольшого хутора от закрытия. Школа становится последним бастионом цивилизации и оплотом нормальной жизни сельчан. Не случайно именно в школе на стенах запечатлена жизнь когда-то процветающего колхоза. «...Висели на стенах портреты писателей да ученых, настенные планшеты, стенды: «Наши отличники», «Колхозные ветераны», «Они защищали Родину». ...С фотографий глядели лица

⁴⁹ Басинский, П. Как сердцу высказать себя? // Новый мир. — 2000. — № 4.

⁵⁰ Екимов, Б. Фетисыч / Б. Екимов // Пиночет : повести и рассказы. — М. : Вагриус. 2000. — С. 194.

знакомые. Кто-то теперь повзрослел, постарел, а кто-то умер. Но жили вместе и долго»⁵¹. Школа и сейчас остается мерилом стабильного существования населенного пункта. Школьнику удастся убедить бригадира сохранить школу. «А беженцы, какие места ищут? Подъехали. Есть школа? Вот она. Значит, можно жить. А увидят замок – и развернутся»⁵².

Герои Б. Екимова – люди деятельные. Это и умудренный опытом председатель Корытин, и юный Яков, за рассудительность прозванный земляками «Фетисычем». Героические поступки в прозе Б. Екимова совершают люди неприметные. Так, безымянные беженцы из Таджикистана – мать и дочь – все средства, вырученные за оставшееся теперь уже на чужбине имущество, отдают за девушку, которую мать готова продать кому угодно, «лучше за доллары». Деньги у женщин не лишние. обстоятельно перечисляют они жизненно необходимые траты, но всё же решают выкупить девочку у горе-матери. Они, по сути, спасают российского ребенка от усыновления иностранцами. В середине девяностых годов, когда был создан этот рассказ, еще не было известно о страшных условиях, в которых подчас оказывались усыновленные российские дети на чужбине. Маленькая девочка останется в России, вырастет среди любящих ее родных людей. Получается, что настоящий подвиг совершают две беженки, простые женщины. Их и следует причислить к героям своего времени.

Таким образом, героями времени девяностых стоит называть людей, не растерявших нравственные начала, сохранивших в себе живую душу, сумевших противостоять нравственному разрушению. Рассказы Б. Екимова «Фетисыч» и «Продажа» посвящены всему лучшему, что сохранилось в душах наших соотечественников, несмотря на катаклизмы конца века. Не случайно А. Варламов и Б. Екимов стали лауреатами премии А. Солженицына.

Отличительной особенностью современной прозы стали и произведения на военную тему. Новая военная проза связана с именами А. Бабченко, А. Карасева, З. Прилепина.

2. Особенности изображения войны в современной прозе как прицел для литературных критиков

К началу XXI столетия произведений о войне стало меньше. Несмотря на то что военная тема перестала связываться только с Великой Отечественной, появилась насущная необходимость рассказать о новых войнах – афганской и чеченской. Многие

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

считают, что о войне сейчас просто не пишут, что о ней никто не хочет читать. Возможно, поэтому журнал «Знамя» в 2000 году провел дискуссию среди современных писателей, посвященную военной теме в литературе. Опубликованные в майском выпуске журнала «Знамя» за 2000 год размышления участников дискуссии не оптимистичны⁵³.

Так, отвечая на часто задаваемый вопрос, почему современная война не отображена в художественных текстах, известные писатели и критики дают несколько очевидных ответов. Первый связан с тем, что военные впечатления у многих участников боевых действий не успели улечься. После боя можно писать рапорты. Рассказы после него писать удается немногим. Малое количество книг о войнах конца XX века связывают и с тем, что, в отличие от послевоенного времени, у участника или наблюдателя военных событий есть возможность выговориться не в литературе, а в журналистике. В связи с этим отмечается новая жанровая система произведений на военную тему.

Участники дискуссии в журнале «Знамя» выделяют очерк, документальную или псевдодокументальную книги, которые оперативнее и поэтому быстрее находят читателя или, что многим еще важнее, — издателя. Возник новый формат записок — репортажный. И репортажных рассказов о войне — уже множество. Написанных очевидцами и написанных со слов очевидцев. В прозе сюжет чеченской войны строится из коротких повестей и рассказов, которые могут сложиться в циклы.

Нет сейчас писателя моложе 60 лет, который писал бы о Великой Отечественной войне. Но и о других войнах, пережитых или переживаемых нами, — афганской, карабахской, абхазской, приднестровской, таджикской, чеченских — тоже пишут всего лишь несколько авторов. Одной из причин отсутствия произведений о Великой Отечественной войне у авторов молодого поколения можно назвать и то, что для них особое значение приобрела чеченская кампания, участниками которой явились некоторые современные литераторы. Именно этой войне посвящены многие произведения новой военной прозы. Так, участниками чеченских событий стали Аркадий Бабченко, Александр Карасев, Захар Прилепин.

«Полноценной и самодостаточной литературы о чеченской кампании еще нет — только первые ростки. Нет попросту потому, что еще не исчерпан сюжет этой войны», — писал в 2005 году критик А. Рудалев⁵⁴. Далее он приводит вопрос из статьи Евгения

⁵³ «Знамя». Конференц-зал. Литература и война. — 2000. — № 5.

⁵⁴ Рудалёв, А. Обыкновенная война. Проза о чеченской кампании // Дружба народов. — 2006. — № 10.

Лесина «Литература любит погорячее» с характерным подзаголовком: «Юбилей войны: доживем ли до новых «Войны и мира», напечатанной накануне 60-летия Великой Победы в газете «НГ Exlibris»: «Военная проза, военная поэзия. Откуда они? Почему? И почему почти нет ни афганской, ни чеченской?». Афганская, кстати, отчасти есть. Ермаков, Хандусь, некоторые рассказы иных авторов – почти исключительно проза. Про Чечню и того нет. Разве что Александр Карасев»⁵⁵. А Рудалев добавляет еще имена Аркадия Бабченко и Захара Прилепина и утверждает, что «исходя из этих трех имен, можно говорить о феномене новой военной прозы, номинально связанной с чеченской кампанией».

Как и писатели из поколения фронтовиков, современные авторы – участники военных событий отмечают неприглядную сторону войны. Трагизм усиливается еще и оттого, что если Великая Отечественная война была общим делом, то современная война затронула лишь часть общества.

«Есть две России – одна воевавшая и другая, они живут в параллельных мирах», – утверждал в интервью «Новой газете» Аркадий Бабченко⁵⁶. «Две России, хотя расстояние между ними – два часа лёту, – подтверждает его мысль А. Рудалев, – соответственно, есть и два типа людей: воевавшие – в ситуации, когда до мирной жизни рукой подать, и те, для кого война – экзотика, место которой в книгах, на страницах газет и в новостных роликах ТВ. Две страны, две половины жизни одного человека. Одна половина, проведенная на болоте, вторая... если он еще не позабыл ее, то уже потерял к ней интерес. Человек вынужден постоянно решать дилемму: какая из половинок жизни более реальна и приоритетна – та, о которой осталось лишь смутное воспоминание, или это болото, эта Чечня, о которой раньше он понятия не имел». Именно перед этим выбором и поставлен Артем – герой повести А. Бабченко «Алхан-Юрт»⁵⁷.

Произведения литературы XXI века о войне продолжают традиции прозы писателей фронтового поколения. С прозой о Великой Отечественной войне произведения современных авторов еще можно сравнить не только по реалистическим описаниям окопных будней. В цикле А. Бабченко «Маленькая победоносная война»,

⁵⁵ Лесин, Евг. Литература любит погорячее / НГ Exlibris. – 2005. – Вып. 15(314). – 28 апр.

⁵⁶ Бабченко, А. Инопланетянин из параллельной России // Новая газета. – 2005. – № 30. – 27 апр.

⁵⁷ Рудалёв, А. Обыкновенная война. Проза о чеченской кампании // Дружба народов. – 2006. – № 10.

опубликованном в начале 2009 года, обращает на себя внимание рассказ «Русский». Здесь речь идет и об освободительной миссии русского солдата на Кавказе.

Щемящее чувство боли вызывает эпизод встречи солдат с освобожденными заложниками в Грозном.

«Из подъезда навстречу выходят двое. Русские. Старуха и дед с кривой ногой.

– Ребята! – кричит дед и падает на колени. Кривая нога ему мешает.

Я не знаю, как передать его дальнейшие движения: идет на коленях, ползет, волочится по снегу – в общем, перебирается в нашу сторону, вытянув вперед руки, и не переставая кричит:

– Ребята! Русские! Родные! Пришли! Ребята!

Больше дед ничего сказать не может. Подползает к нам и начинает всех подряд обнимать за ноги, тыкается в штанины лицом, словно собачка или ребенок, который нашел своих родителей.

– Ребята! Пришли, миленькие! Пришли, родимые! Ребята! Не уходите больше! Не уходите! Ребята!

Старуха тоже плачет, она целует всех по очереди, ее слезы холодят кожу».

Эта фотографическая зарисовка не случайно помещена в конце цикла. Представляет собой даже не развязку, до нее еще далеко, а кульминацию. В первых рассказах цикла описывается путь в Чечню. Заголовок одного из первых рассказов «Мы едем». Здесь описывается трудная дорога на войну. Слишком долго ехали. Возникает вопрос: для чего? И рассказ «Русские» словно дает ответ. Автор вспоминает трагические топонимы Второй мировой: «От меня опять уплывает ощущение реальности. Не может этого быть со мной, москвичом, бакалавром юриспруденции, в европейской стране двадцать первого века. Это кино такое. Хроника Великой Отечественной. Освобождение Освенцима. Хатынь. Современное сознание отказывается воспринимать ужас реальности».

«Дед ломается в крике напополам, падает в снег и рыдает. Он в полной невменяемости. Это сложно описать, если сам не видел. Человек годами – годами! – жил в постоянном ужасе. В тотальном ожидании расстрела. В пытках. И теперь все эти годы выплескиваются из него одновременно. Концентрация безумия войны. Но это не со мной. Не здесь. И не сейчас».

В этом эпизоде не только подчеркивается двоемирие новой военной прозы, но и трагизм войны. Не случайно помимо освобождения лагеря смерти упоминается и сожженная фашистами белорусская деревня, жителей которой не спасли. Здесь отсутствует

торжество победителей: война еще предстоит долгая. У автора рассказа даже нет уверенности, что спасенный старик теперь находится в безопасности.

«— Ребята! Русские! Родные! Не уходите больше!

— Мы не уйдем, отец, — говорит Игорь. Он берет его за плечи и пытается поднять, но старик уже не может стоять. У него больше нет сил — ни физических, ни моральных. Человек ушел из его тела, а на его место пришел инстинкт: увидел людей — стань меньше, не вздумай стоять прямо.

— Не отец я вам, ребята! — кричит он. — Мне двадцать семь лет всего! Двадцать семь!

Этому деду двадцать семь лет...».

В старика этого персонажа рассказа превратили издевательства: «Они каждую ночь приходили! Семь раз выводили меня расстреливать! Они меня пытали! Ребята, не уходите».

В произведениях о Великой Отечественной войне немало описаний спасения людей. Проводилась мысль о том, что с приходом советских солдат в жизни людей все изменится к лучшему, ужас никогда не повторится. А в рассказе А. Бабченко уверенности такой нет.

«Самое паскудное, что с нашим приходом в жизни этого человека не изменится ничего. Мы сейчас уйдем. И все. Солдаты в ста метрах справа, в ста метрах слева, в ста метрах спереди и в ста метрах сзади, но его подвал все равно принадлежит бородатым отморозкам. Наш взвод обозначает линию фронта только в его голове, и тыла как не было, так и нет. И этой ночью они опять придут, наверное.

Не знаю, что с ним стало. Выжил он, или его добились. И если выжил, то сколько прожил после нас. Мне кажется, что все равно — недолго».

Книги о Великой Отечественной войне немыслимы без описания подвигов героев. Авторы произведений о чеченской войне редко акцентируют внимание на геройстве. Однако в последнем рассказе Аркадия Бабченко есть повествование о подвиге во имя спасения однополчан. «Один из пулеметов бил из-за кладбища, и Игорь, прячась за могилами, подобрался к нему на пятнадцать метров и размахнулся, чтобы бросить гранату, но не успел. В него попало сразу несколько пулеметных очередей. Изуродовало так, что в бушлате мало что осталось. Выпавшая из рук граната скатилась ему под ноги, и Игорь, уже мертвый, падая, накрыл ее своим телом».

Рассказом о гибели солдата-контрактника из Москвы, отца маленькой дочери, завершается цикл «Маленькая победоносная

война». Образ Игоря позволяет предположить, что современные писатели все же продолжают традиции писателей-фронтовиков, не забывавших, наряду с описанием окопного быта, говорить и о героизме людей. Так получилось, что цикл «Маленькая победоносная война» Аркадия Бабченко, опубликованный в первом номере «Нового мира» за 2009 год, на сегодняшний день является последней публикацией о войне. Символично, что рассказ о подвиге, о спасении соотечественников появился именно сейчас. Несмотря на пессимизм и трагическое мироощущение авторов произведений о войнах конца XX века, всё же есть надежда на возвращение в «новую военную прозу» лучших традиций русской классической литературы.

Сходство несомненно: они объединены общей идеей. Идеей показать людям, слышавшим о войне только из новостей или по радио, что такое война в действительности. Наряду со сходством можно обнаружить и различия. Главным различием, безусловно, является душевный настрой, который авторы вложили в свои произведения. В произведениях о Великой Отечественной войне прослеживается такое чувство, как оптимизм. Герои этих книг ни при каких обстоятельствах, даже в самых тяжелых условиях, не теряют способность сожалеть, чувствовать и верить в будущее. Для них война, как и всё в этом мире, имеет конец. Что касается рассказов о более современной войне, то тут картина совершенно иная. Мы уже не видим того оптимизма, который присутствовал у наших воинов, одолевших немецких завоевателей. Напротив, проза пронизана чувством безысходности и холода. Все чаще встречаются мысли о никчемности человека, его несовершенстве и неправоте убеждений. Сила духа, восхваляемая в былые времена, склоняется перед мощью новейшего оружия, от которого невозможно спастись, если оно направлено в твою сторону.

Если Вторая мировая война была символом стойкости, то современные войны рассматриваются как события, превращающие людей в безропотные и бесчувственные машины, смотрящие на жизнь только глазами войны. Почему же войны, между которыми прошло всего полвека, настолько различны по восприятию их участниками?

В то же время в рассказах участника чеченской кампании Аркадия Бабченко всё же намечается и тема подвига, и тема освобождения. Это дает надежду на возвращение в новую военную прозу лучших традиций отечественной литературы.

Итак, новым в литературе XXI века становится появление иных, чем ранее, тенденций в военной прозе. Новым можно

назвать и мотив созидания в современной литературе. Произведения последних лет тому свидетельство. В книгах современных авторов появился и новый «герой времени» — герой-созидатель.

Так, в повести Антона Тихолоза «Старик, посадивший лес» (Новый мир. — 2009. — № 3) главным героем становится человек незаметный. Вся повесть — неторопливый рассказ про последний год жизни обычного человека. Известно о нем немного. Отслужил срочную службу, работал на заводе, вырастил двоих дочерей. Жил в общежитии, потом в «барачного типа коммуналке», «двухкомнатную «гостинку» в девятиэтажке получил, когда ему исполнилось пятьдесят лет...». Даже имя героя остается неизвестным. «Старик» — называет его автор. От младшей дочери он слышит обращение «дедусь» или «старенький мой». Только председатель дачного кооператива пару раз окликает его «Михалыч». Самое главное в жизни Михалыча — ПОСТУПОК: посадка леса. Поступок, по которому он остается в памяти читателя — «Старик, посадивший лес».

А. Тихолоз рассказывает о жизни конца девятых в традициях русских классиков. Читателей заинтриговывает описание места действия: «В одном степном поволжском городе. Сухом и пыльном. Тянущиеся вдоль берега реки лобастые, зияющие размытыми глинистыми оврагами холмы сжимают, словно тисками. Старинный. Кривоватый двух-трехэтажный купеческий. Поблескивающий там и сям главками церквей исторический центр. Расступаются напротив полукругом волжской излучины — город с трубами заводов. Башнями многоэтажек и пытающимися быть прямыми проспектами устремляется в открывающееся степное пространство. Как устремляется, закоучиваясь, в горлышко воронки водоворот, в то время как на окраинах дома лезут на склоны, завоевывают подступы к холмам, пробираются по ущельям, бетонными мостами перекрывают овраги, по которым каждую весну шумят, несутся, бурлят и гласят во все концы мутные и холодные вешние воды»⁵⁸.

Неторопливое повествование, затейливые синтаксические конструкции вызывают ассоциации с русской классикой. Без труда можно узнать и аллюзии из Ф.И. Тютчева и И.С. Тургенева. Тема повести своеобразно подводит итог давнему размышлению о лесах в русской литературе. Еще классики XIX века с тревогой упоминали гибнущие леса:

Плакала Саша, как лес вырубали,
Ей и теперь его жалко до слёз,
Сколько тут было кудрявых берез, —

читаем в поэме Н.А. Некрасова.

⁵⁸ Тихолоз, А. Старик, посадивший лес // Новый мир. — 2009. — № 3.

В разговоре отца и сына Кирсановых в романе И.С. Тургенева упоминается «сведенный лес». В рассказе А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» приводится пейзаж: «На том берегу, где теперь зеленел луг, в ту пору стоял крупный березовый лес, а вон на той лысой горе, что виднеется на горизонте, тогда синел старый-старый сосновый бор. По реке ходили барки. А теперь все ровно и гладко. И на том берегу стоит одна только березка, молоденькая и стройная, как бабышня, и не похоже, чтобы здесь когда-нибудь ходили барки»⁵⁹. Но не только картины сведенных лесов встречаем у Чехова.

Доктор Астров в драме «Дядя Ваня» обеспокоен тем, что «лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее». Он «...каждый год сажает новые леса, и ему уже прислали бронзовую медаль и диплом. Он хлопочет, чтобы не истребляли старых... Он говорит, что леса украшают землю, что они учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение»⁶⁰.

В монографии, посвященной А.П. Чехову, литературовед М. Громов отмечал, что «знаменитая картина доктора Астрова — это «пейзаж души», поскольку опустошение лесов и чащоб, садов, родников — метафора душевного опустошения»⁶¹.

В прозе XXI века русский писатель отразил процесс возрождения духовности. Сам поступок главного героя, на первый взгляд, просто безумен. Старик решает посадить лес на голом склоне холма, через который лежит путь к дачным участкам. Случайные публикации в старых научно-популярных журналах, обнаруженные на голой, обдуваемой злыми ветрами макушке горы, случайные вишневое дерево и малиновые кусты. Бодрая кленовая поросль, торчащая из щелей заводских заборов, из щебенки железнодорожной насыпи, даже из фундаментов многоэтажных домов укрепляют мысль посадить лес на пустыре.

«Не иначе кто-то, проходя по тропинке, выплюнул вишневую косточку, которая, удачно закатившись под камень, проросла. Или просыпал на щебенке ведро с малиной»⁶², — размышляет герой повести.

Астров в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» говорит: «...если бы на месте истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы, — народ бы стал здоровее, богаче, умнее...»⁶³.

⁵⁹ Чехов, А.П. Собрание сочинений : в 8 т. — М., 1979. — Т. 5. — С. 338.

⁶⁰ Там же. — Т. 7. — С. 205.

⁶¹ Громов, М. Книга о Чехове. — С. 320.

⁶² Тихолоз, А. Старик, посадивший лес / Новый мир. — 2009. — № 3. — С. 3–39.

⁶³ Чехов, А.П. Цит. изд. — Т. 7. — С. 226.

В повести А. Тихолоза находим подтверждение его слов. К концу XX века появились и железные дороги, и фабрики, и школы. И народ стал, действительно, умнее. Если в чеховской пьесе деятельность энтузиаста-лесовода доктора Астрова оценена, упоминается бронзовая медаль и диплом за лесоводческую деятельность, то в повести нашего современника энтузиаст – простой человек – сажает лес, совершенно не надеясь на славу, признание, опасаясь при этом насмешек окружающих. Может быть, он даже потомок тех рабочих – пациентов Астрова, живущих в диких для человека условиях.

У героя Тихолоза нет высшего образования. В его доме только научно-популярные журналы прошлых лет. Скорее всего, он не читал ни пьес А.П. Чехова, ни стихов А.С. Пушкина, но он выполняет заветы русских классиков, сажает лес, подтверждая тем самым мысль о том, что человек все-таки стал здоровее не только физически, но и духовно.

Человек духовно вырос и сумел противостоять разрушению – посадил лес, сделавший климат здоровее, а людей богаче. «...Хозяйева участков возле нового леса год за годом стали собирать неплохие урожаи картошки, капусты, корнеплодов и вообще всего, что любит влагу. Эх, дедушка бы порадовался! – сказала как-то Алеся младшей своей дочери, высыпая... очередное ведро только что выкопанной, крупной, черной от земли картошки – прежде она такую видела только на рынке»⁶⁴.

В прозе XXI века русский писатель отразил процесс возрождения духовности. Его герой ПОСАДИЛ ЛЕС. Посадил семенами, следовательно, герой – Сеятель. В доме старика, как уже было отмечено, не было томика А.С. Пушкина, иначе он бы непременно вспомнил строки поэта:

Свободы сеятель пустынный,
Я рано вышел. До звезды
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя...

Семена сеятеля XXI века попали в разные условия. По-разному сложилась и их судьба. Упомянуты два засушливых лета, козы, обгладывающие посадки, третье и четвертое лето, которые «дождливые вышли». Окружающие «равнодушно смотрели на проклевнувшиеся из земли во множестве кленовые и березовые побеги, которые так и перли вверх и к концу второго мокрого лета стояли стеной уже выше человеческого роста». «Разросшемся лесу боль-

⁶⁴ Тихолоз, А. Старик, посадивший лес // Новый мир. – 2009. – № 3. – С. 39.

ше не страшны были козы и поджоги сухой травы. Зимой исполинские сугробы снега наметало между стволами. Весной снег таял. Под раскидистыми кронами, становившимися с каждым годом все гуще, влага не так стремительно испарялась жарким летом. Лес рос...»⁶⁵.

Через семь лет чиновники — лесоводы с высшим образованием по достоинству оценили посадки: «Семь-восемь лет... Семенами высажено — густовато, правда. Через пару лет здесь джунгли будут...»⁶⁶.

В цитируемом стихотворении А.С. Пушкина звучат горестные мысли о том, что не все семена, брошенные Сеятелем, вззошли. Герою русской прозы XXI века повезло больше. Он не мог бы о себе сказать: «Но потерял я только время...». Его лес вырос. В повести современно-го писателя утвердился новый тип героя — герой-созидатель.

Произведения писателей-современников, подобные повести А. Тихолоза, подтверждают созидательное начало русской литературы. Произведения русских писателей последнего десятилетия утверждают новые тенденции в военной прозе, а также свидетельствуют о **рождении нового героя-созидателя**.

Давать точное определение первому десятилетию XXI века пока преждевременно, но все-таки с уверенностью можно отметить, что для новой российской прозы характерны лучшие черты отечественной классики.

3. Литературные дискуссии в 80-е годы

Активизировались и литературные дискуссии в конце 80-х годов. В «Литературной газете» стали выходить «Диалоги недели». В этой рубрике два критика, представлявших два противоположных мнения на литературно-общественную ситуацию, сходились в редакции, и начиналась словесная дуэль. В «Диалогах недели» принимали участие А. Бочаров — М. Лобанов; А. Латынина — С. Чупринин; В. Гусев — А. Турков; Б. Сарнов — В. Кожин и др.

Полемика подчас выходила за рамки литературы. Бурно обсуждались темы, волновавшие общественное сознание тех лет. С. Чупринин тогда заметил, что был бы «рад говорить о литературе, но всех литераторов снедает национальный вопрос». В ходе упоминаемой дискуссии литературное противостояние обернулось политическим противостоянием.

Наталья Иванова. Критика ускользящая⁶⁷

«Литературные дискуссии» заказывались инстанциями. В редакции «Литературной газеты», самой живой из всех мертвецов,

⁶⁵ Там же. — С. 38.

⁶⁶ Там же. — С. 38.

⁶⁷ Полный текст статьи см. на сайте www.liberty.ru.

натужно выдумывались темы для организованных «споров» и «полемика». Позже, уже в 1988-м, Л. Аннинский с иронией описал эту ситуацию: «...Дискуссии удручающе, и не столько по уровню участников, сколько по уровню цели и темы. Занимает или не занимает данный жанр должное место? Хорошо ли мы поработали с молодыми или нехорошо? Виноваты ли критики в том, что писатели впадают в хвастовство и прекраснотушие, или те сами виноваты? Кто имеет право переводить — знаток или талант? А кто не имеет права, пусть отваливает. Все это, пардон, драка у кормушки, а никак не обсуждение проблем. Крику много, а — скучно».

И все же под явной скукой вымученных статей и псевдополемика таился огонь. Редко, но все же выходили вызывающе свободные по мысли литературно-критические работы, обладающие эстетическим уровнем и общественным темпераментом. Критику читали — и тиражи книг литературных критиков были весьма высокими, до десятков тысяч(!) экземпляров. (Причем тиражи были как «дутые», так и недутые: книга заранее заказывалась по тематическому плану, и заказы подсчитывались.)

Да и в дискуссиях порой полыхало — провокационный поджог, разгоревшийся в целый пожар, случился на дискуссии «Классика и мы», состоявшейся не на печатных страницах (публикация стенограммы стала возможной только в начале 90-х), а вживе, 21 декабря 1977 года, в зале Центрального Дома литераторов — там при стечении затаившей дыхание искушенной публики (более 400 человек) — насмерть бились Петр Палиевский, Вадим Кожинов, Ирина Роднянская, Анатолий Эфрос, Валентин Оскоцкий, Юрий Селезнев. Евгений Сидоров стремился дипломатично успокоить собравшихся, но даже у будущего посла РФ в ЮНЕСКО замирения не получалось. Речь шла не столько о литературе (и о культуре), сколько о политическом выборе, стратегическом для страны: о русском и «нерусском». Дискуссия вышла далеко за рамки объявленной темы и показала кипящие в обществе истинные страсти...».

«...В конце 80-х особый литературный и общественный резонанс вызывает «гражданская война», ведомая критиками противостоящих изданий. Либеральный блок — это «Знамя», «Звезда», «Дружба народов», «Юность», с некоторой натяжкой «Новый мир», еженедельники «Московские новости», «Огонек», «Литературная газета». Полемику ведут критики демократической и либеральной ориентации широкого фронта — от шестидесятников Игоря Дедкова (которому только после начала перестройки разрешено вернуться в Москву из Костромы, куда он был фактически сослан после окончания МГУ) и Игоря

Виноградова до Андрея Немзера. Им противостоит национально ориентированный блок изданий (журналы «Наш современник», «Молодая гвардия», «Москва», еженедельник «Литературная Россия», ежедневная «Советская Россия»), где постоянно в роли критиков выступают Станислав Куняев, Михаил Лобанов, Марк Любомудров, Владимир Бондаренко, Сергей Семанов, Владимир Бушин.

Механизм отношений запущен, попытки вызвать «чуму на оба ваши дома», встать над схваткой в виде третьей стороны, как это попыталась сделать Алла Латынина, результата не приносят. Накал и градус полемики приводят к призыву с самой высокой тогда трибуны, газеты «Правда»: соблюдать «культуру дискуссий» (так смешно называлась одноименная передовица).

Разные (порой противоположные) точки зрения пытаются в конце 80-х сопоставить дискуссионно, в формате диалога критиков, «Литературная газета». Но эти диалоги, в которых стороны пытаются сдерживать свои страсти, носят искусственный характер, и сама рубрика обрывается, не выдержав накала и напряжения — тогда, когда Бенедикт Сарнов и Вадим Кожинов предъявили друг другу (и стоящим за ним определенным направлениям, литературно-идеологическим протопартиям) прямые обвинения...».

Тема 1.5. Дискуссии последних десятилетий XX века

Практическое занятие-дискуссия

Вопросы для дискуссии

1. Что нового появилось в литературных дискуссиях в 80-е годы?
2. В каких дискуссиях рассматриваемого времени вы бы хотели принять участие? Подготовьте полемическое выступление к участию в одной из них.
3. Какие вопросы полемики «последней оттепели» актуальны и в наши дни?
4. Обсуждение повести А. Тихолоза «Старик, посадивший лес» (Новый мир. — 2009. — №3 (1007) в жанре литературной дискуссии по нижеследующим ориентировочным вопросам.
 1. Сравните «портрет 90-х годов» XX века в книге В. Пелевина «Generation «П» и в повести А. Тихолоза «Старик, посадивший лес». Каких героев может породить «такое время»?
 2. Сопоставьте изображение жизни российской провинции в повести А. Тихолоза и в прозе А. Варламова. Б. Екимова,

Р. Сенчина на эту же тему. Совпадают ли точки зрения авторов-современников на российскую глубинку?

3. Каких персонажей русской литературы XIX–XX веков напоминает главный герой повести А. Тихолоза?

4. Как понимается в повести А. Тихолоза проблема подвига и героя?

Лекционные вопросы

1. Особенность литературных дискуссий конца XX века.

2. Литературные дискуссии XX века: итоги и обобщения.

3. Литературные обсуждения на интернет-сайтах: смена аудитории обсуждения – по форме и плач о смерти литературы – по содержанию.

Задания для самостоятельной работы – подготовки к участию в дискуссии по теме 1.6

1. Познакомьтесь со статьями Л. Пирогова (Литературная газета. – 2009. – № 7) и А. Воронцова (Литературная газета. – 2009. – № 11). Чья позиция вам ближе?

2. Героями времени в литературе XIX века в разные годы были «лишний человек», «маленький человек», «новый человек». С чем связано проявление интереса в XXI веке именно к «маленькому человеку»? Подготовьте аргументы к дискуссии.

3. Кто из молодых современных писателей, по вашему мнению, уже создал образ героя нашего времени? Кратко запишите свои выводы.

4. Письменно прокомментируйте смысл названия статьи Надежды Горловой «В поисках героя времени» (Новый мир. – 2009. – № 16,) и её же выступления, получившего название «Настоящность» по следующим ориентировочным вопросам.

1. Что такое «настоящность» героя?

2. Каких литературных героев вы могли бы причислить к *настоящим*?

3. По мнению Н. Горловой, осталась «единственная настоящая тема» – военная. Согласны ли вы с этим утверждением?

Литература основная

1. Агеев, А. Газета. Глянец. Интернет. Литератор в трех средах / А. Агеев. – М., 2001.

2. Басинский, П. Как сердцу высказать себя? / П. Басинский // Новый мир. – 2000. – № 4.

3. Басинский, П. Имеющий глаза да увидит, имеющий уши да услышит / П. Басинский // Литературная газета. — 2000. — № 50–51 (5015). — 20–26 дек.
4. Дубин, Б. Литературная культура сегодня / Б. Дубин // Знамя. — 2002. — № 12.
5. Ерофеев, В. В лабиринте проклятых вопросов / В. Ерофеев. — М., 1990. — С. 102–137.
6. Кожинов, В. Размышления о русской литературе / В. Кожинов. — М., 1991. — 312 с.
7. Литературное время в зеркале газетной критики // Дружба народов. — 2001. — № 4.
8. Позиция: Опыт критического ежегодника: литературная полемика. — М., 1988. — Вып. 1 ; М., 1990. — Вып. 2.
9. Рудалёв, А. Обыкновенная война. Проза о чеченской кампании // Дружба народов. — 2006. — № 10.
10. Сенчин, Р. Рассыпанная мозаика. Статьи о современной литературе / Послесловие Вяч. Огрызко. — М. : Литературная Россия, 2008. — 256 с.

Литература дополнительная

11. Аннинский, Л. Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы / Л. Аннинский. — М., 1989. — 234 с.
12. Бондаренко, В. Очерки литературных нравов: Полемические заметки / В. Бондаренко. — Минск : Знание БССР, 1988. — 129 с.
13. Новый журнализм // Новое литературное обозрение. — 2006. — № 41.
14. Латынина, А. За открытым шлагбаумом. Литературная ситуация конца 80-х / А. Латынина — М. : Советский писатель, 1991.
15. Литература вне литературных изданий (конференц-зал) // Знамя. — 1999. — № 5.
16. Турков, А. Неоконченные споры : статьи / А. Турков. — М., 1989. — 202 с.

Литература художественная

17. Бабченко, А. Маленькая победоносная война / А. Бабченко // Новый мир. — 2009. — № 1.
18. Варламов, А. Дом в деревне. Здравствуй, князь! Лох. Затонувший ковчег / А. Варламов // Новый мир. — 1997. — № 9.
19. Екимов, Б. Пиночет / Б. Екимов // Новый мир. — 1999. — № 4.
20. Екимов, Б. Продажа. Фетисыч / Б. Екимов. Пиночет : повести и рассказы. — М. : Вагриус, 2000. — 221 с.

4. В помощь для подготовки к участию в дискуссии по теме 1.6

1. М.А. Черняк. Поиск героя времени в современной литературе⁶⁸

Совершенно очевидно, что с изменением роли писателя и читателя меняется и тип литературного героя. Поиски героя нового времени — одна из ключевых особенностей любого рубежа веков. Каким должен быть герой в мире, охваченном безумием, где «безумие становится нормой, а норма вызывает ощущение чужда» (так в «Заповеднике» определял свое время Сергей Довлатов)? Критики говорят о нем как о «лишнем человеке» с мятущейся душой, который по воле обстоятельств слился с «маленьким человеком», отмечают его маргинальность и аморфность, зажатость в «тисках безликости» (Е. Шкловский) и «хроническую нравственную недостаточность». Показательно название повести С. Бабаяна, лауреата премии Ивана Петровича Белкина, «Без возврата. *Негерой нашего времени*» (Континент. — № 108). Интересна точка зрения критика М. Ремизовой: «Приходится признавать, что лицо типического героя современной прозы искажено гримасой скептического отношения к миру, покрыто юношеским пушком и черты его довольно вялы, порой даже анемичны. Поступки его страшат, и он не спешит определиться ни с собственной личностью, ни с судьбой. Он угрюм и заранее раздражен всем на свете, по большей части ему как будто бы совсем незачем жить. (А он и не хочет.) Он раним, как оранжерейное растение, и склонен отразмышлять даже тень эмоции, взволновавшей его не по годам обрюзгшее тело... Он выступает — если не прямым, то косвенным — наследником Ильи Ильича Обломова, только растерявшего за то время, которое их разделяет, всякий налет романтической сентиментальности. Он ни во что не верит и почти ничего не хочет. Ему страшно не хватает энергии — он являет собой наглядный пример действия энтропии, поразившей мир и обитающее в нем человечество. Он страшно слаб, этот герой, и по-своему беззащитен. При всей его романтизированной «надмирности», он всего лишь *заговоривший о себе маленький человек*». Слова одной из песен А. Макаревича «Мы отважные герои очень маленького роста» неожиданно стали точной формулировкой самоощущения нового героя новой прозы конца XX века.

2. В 2009 году, предвзято дискуссия о герое современной литературы, «Литературная газета» отмечала:

«Литературные дискуссии — не просто традиция нашей газеты. Издавна под видом литературной критики в России обсуждались

⁶⁸ Черняк, М.А. Современная русская литература : учеб. пособие. — 2-е изд. — М. : ФОРУМ : САГА, 2008. — 352 с. (С. 18–27).

проблемы общественные и политические. Увы, в последние годы критика всё дальше уходит от жизни, замыкается в рамках узкопрофессиональных, специальных проблем. А читателям становится всё меньше понятно, для чего ещё существует литература, кроме как для развлечения и «отъёма денег». Мы верим, что ситуацию можно переломить. Сегодня мы начинаем разговор о герое современной прозы. Приглашаем к участию в нём всех равнодушных: читателей, писателей, критиков. Перед вами две реплики в этой дискуссии.

Лев Пирогов «Про зайцев, Сеня, это не актуально...» (Литературная газета. — 2009. — № 7).

«— Да, да, Стёпа, литература откололась от жизни, изменяет народу; теперь пишут красивенькие пустячки для забавы сытых; чутьё на правду потеряно...» (Максим Горький, «Жизнь Клима Самгина»).

«Наёмный убийца, не ведающий жалости. Профессиональная содержанка и прожигательница жизни, крепко подсевшая на наркотики. Избалованный наследник огромного состояния, считающий, что ему всё дозволено. Что объединяет этих людей?» (Рекламная аннотация к недавно изданному роману.)

...Так что же объединяет этих уважаемых россиян: наёмного убийцу, профессиональную содержанку и избалованного наследника? Давайте вспомним: три гордых профиля мужественно смотрят за горизонт. Рабочий с молотом, колхозница с серпом, интеллигент с логарифмической линейкой. Киты мироздания. Недавно шёл по улице и будто споткнулся. Ноги продолжают идти, а мысль топчется на месте, подозрительно разглядывая увиденное. Элегантный такой плакатик, сто на пятьдесят метров. Аккурат целый дом на Лубянской площади загораживает. Три слова на чёрном фоне: «Интеллект. Уверенность. Безопасность». Хорошие слова, не матерные, но что-то в них неуловимо смущает. Что-то раздражает, да так, что хочется в урну сплюнуть (хотя лучше в платок, я знаю).

Понял, наконец. Раньше ведь что на стенах писали? «Ум, честь и совесть». Теперь вместо ума — интеллект, вместо совести — уверенность, вместо чести — безопасность. На уровне «второй сигнальной системы» явное снижение пафоса наблюдается. «Сигнальные системы» — это «системы раздражителей, образующие у людей устойчивые нервные связи». «Первая система» — вещи и явления мира, «вторая» — слова и знаки. Литература относится ко «второй», понятно.

Мал да дорог

Вот я тут прочёл в январской книжке «Нового мира» статью Сергея Белякова «Призрак титулярного советника». О непростой

эволюции образа «маленького человека» в современной русской литературе.

Коротко своими словами. Во времена Гоголя и Достоевского общественный статус «маленького человека» был ниже статуса читателей литературных журналов, и обращение к этой теме пробуждало в них «милость к падшим». Чувство прекрасное, и за возможность его испытывать «маленького человека» стали превозносить. Был Акакий Акакиевич – стал Платон Каратаев, обладатель сокровенного «этического знания». Преклонение перед «низами» постепенно освобождало сознание образованного сословия от мысли об ответственности за них: как станешь заботиться о том, кто лучше тебя, мудрее и сам только и делает, что преподаёт уроки? Незадолго до кризиса появился доктор Чехов со своими «Злоумышленником» и «Спать хочется», но было поздно.

Противореча себе, Сергей Беляков утверждает, что в литературе конца XX века возобладали чеховская традиция, как бы слегка «циническая». Это со всех сторон неверно. Во-первых, Чехов был подвижником, на Сахалин ездил, чухотку заполучил. Во-вторых, он не столько являл малых да сирых, сколько врачевал сентиментальность и прекраснодушие образованного сословия, на них проливаемые. «Линию Чехова» оборвала революция, в результате которой всем удобный «маленький человек» оборотился всем неудобным Шариковым, эту метаморфозу сам же Беляков и отметил. А это уже не «линия Чехова» – «линия Булгакова» получается.

Мал да вонюч

Западные слависты часто спрашивают: «За что вы, русские, не любите Шарикова? Ведь он же «маленький»!..»

Ну да. Смердяков тоже «маленький». Так и что ж?

В дилемме «маленький, но подлец» первичен подлец. У Булгакова профессор Преображенский тоже не ангел: граница между добром и злом не совпадает с сословной границей. Другое дело у творчески развившей «линию Булгакова» Людмилы Улицкой. Тут с «социально близких» хоть икону пиши, а «плебеи» так и сочатся подлюстью. Беляков настолько точно обрисовал в статье её «творческий метод», что, похоже, сам испугался: пришлось называть «Казус Кукоцкого» «одним из наиболее значительных современных русских романов», а то мало ли...

Интересно, однако, что рядом с Улицкой он ставит не Татьяну Толстую, у которой неприязнь к плебейам разрастается до берсеркской ярости, а классовая солидарность с обитателями академических дач оборачивается нежной любовной лирикой. Оказывается, в затылок автору «одного из наиболее значительных современных русских романов» дышит... Оксана Робски.

Это неожиданно, но глубоко правильно. Если Толстая и Улицкая — это «линия Булгакова», то Робски — уже «линия Толстой и Улицкой». Срабатывает механизм «преемственности элит». Улицкая и Толстая представляют от «посттоталитарной элиты», Оксана Робски — от нынешней. И вот тут становится ясно, что вывести родословную этих дам из классической русской литературы не легче, чем найти пресловутое промежуточное звено между обезьяной и человеком. Какое звено, когда там пограничник с собакой стоит...

Элита и лимита

При «старом режиме» в России с трёхсотлетней традицией государственности (если считать от Смуты) принадлежность к элите определялась через бремя ответственности. Но настали новые времена, воссияла Свобода, к власти пришли вероотступники, цареубийцы и дезертиры. Понятие социального долга им, только что этот долг нарушившим «всеми возможными способами», было неприятно, как напоминание о верёвке родственникам повесившегося. Признаком принадлежности к элите сделались «привилегии», что и неудивительно. Таково мироощущение человека, который «дорвался». Не только до материальных благ. До возможности казнить и миловать, например. Законный правитель это делать «обязан», а узурпатор «волен»: ужо я вас, гы-гы-гы. Но неумолимая логика вращения планет вокруг Солнца приводит к тому, что рано или поздно «дорвавшийся» наедается чувства праздника. Жизнь становится для него рутинной, обязанностью, приходится учиться терпеть, а там уже и до чувства долга недалеко. С точки зрения стоящих в очереди за привилегиями это означает, что у Акелы сточились зубы. Они поднатуживаются... и происходит «смена элит».

После второго за сто лет переворота (под знаком «борьбы с привилегиями», разумеется) признаком принадлежности к «элите» стала считаться безответственность как таковая. Отныне «элита» — это когда «всё дозволено». Когда тебе «ничего за это не будет». Как министру Фурсенко (или кто там у них). Хотя зачем далеко ходить: Людмиле Улицкой, не так давно освятившей своим именем серию «сексуально-просветительских» книжек для детей, в том числе о благе гомосексуализма, место рядом с «гражданином кантона Ури», а мы её в авторах «значительного романа» числим. «Хозяйка дискурса», что ж поделать.

Элита и сермяга

Итак, главная привилегия «посттоталитарной элиты» — безответственность. Стоит ли говорить, что Улицкая и Толстая не отвечали за ту страну, «культурной элитой» которой считались, — они её презирали и ненавидели.

А кто отвечал? Те, кого Сергей Беляков побрезговал включить в свои построения, — представители «официальной культуры»: Г. Марков, А. Иванов, С. Сартаков и так далее. То была «состарившаяся элита» — главный объект ненависти «элиты посттоталитарной», молодой и голодной. Хорошо или плохо «официальщики» делали то, что делали, — отдельный вопрос; главное, они за это отвечали. Плохо делали — ответили поношением и забвением их имён, тем, что дело их насмарку пошло, зря прожита жизнь... Но платящий по счетам достоин уважения.

А нынешние, как история ни повернись, всегда «в домике». Это народ дурак, власть негодяйка, лошади предатели, а мы на веки вечные эталон вкуса и совести, и никаким «гомосексуализмом для самых маленьких», никакими лакейскими колонками в гламурных журналах, никакими «школами злословия» этого не исправишь.

Клим Чугункин был, говорите? Ну а теперь — Клим Самгин. Маленький человек, мнящий себя «мозгом нации»... Кстати, из недр официальной советской культуры вышла вполне оригинальная «оттепельная» концепция «маленького человека». Пожалуй, это было самое светлое из всего, что удалось породить советской культуре, и самое ценное из всего, что было выброшено вместе с ней на помойку. «Пришёл с работы, почистил картошки, пожарил, съел и лёг спать — а от этого приблизилось всеобщее счастье, потому что и чистил, и жарил, и ел ты её правильно — в русле объективного исторического развития: со всем народом, а не наперекор ему». От соцреализма тут остались «трудовой подвиг» и «исторический оптимизм», от русской классики взята христианская идея Утешения, от масскульта добавлен завораживающе уютный быт. В качестве примеров на ум в первую очередь приходит кино, но не стоит забывать, что фильм «Девчата» — довольно точная по духу экранизация романа Бориса Бедного. Ничего подобного не могло появиться без «соцреализма» с его дьявольским равнодушием к человеку и невыносимо героическими героями, от которых так приятно было отдохнуть в уголке.

Вернёмся, однако, к нашим оксанам.

Элита и дивный мир

«Гламурная элита» Оксана Робски в отличие от старших подруг (которые ох намучились при проклятом товарном дефиците, ох намучились!) ненависти к своей стране не испытывает, хотя, вероятно, пытается делать вид. Сейчас модно сетовать на тяготы офисного служения, автомобильные пробки и тотальный кретинизм масс, совсем как во времена оны — на утренний шестичасовой гимн, дефицит хорошего Пастернака и полиэтиленовых пакетиков.

Инстинктивно понимая, что элитной писательнице положено быть «выше ихнего», а значит, «их» надо ругать, никакой ненависти Оксана к ним не испытывает. И вот почему.

Это её страна. Идёшь мимо книжного магазина — видишь плакат: «Ай лав бабки», — ого, вышла интересная книга. Едешь в метро, там по стенам вместо проклятых «людей труда», шариковщины всей этой, красавицы в кружевном белье. Красиво. Переходный период закончился — теперь у нас опять официальная культура есть. Почему, несмотря на непрекращающиеся завывания общественных организаций, не меняется эфирная политика телевизионных каналов? Да потому, что это не их политика. Это политика официальная, государственная. «Так нужно».

Зачем нужно и как наличие государственной политики в области культуры соотносится с непоколебимым принципом безответственности элит — об этом коротко. Не существует больше национальных правительств. А нации как тяжкий груз прошлого пока что остались. Это проблема, её надо решать. Вот Мировое правительство и решает — руками своих местных филиалов.

В этой ситуации поиски следов «маленького человека» в литературе сродни перестановке книг на полках в горящем доме. Не ищите в шкафу, пустое. Зайдите лучше, у кого есть возможность, на сайт www.rusbereza.ru, почитайте письма. Сразу станет ясно, что делать.

3. Андрей Воронцов. «Маленькие люди», задушившие большую литературу (Литературная газета. — 2009. — № 11).

Люди живут с надеждой на возрождение нашей страны, отсюда и выбор ими героев — в истории, повседневности, политике, спорте, искусстве... Даже телевидение, которое по праву можно назвать электронной лабораторией «гомо ельцинусов», откликается на этот, как говорят, вызов времени.

И только художественная литература плетётся в хвосте. Её, как поверженного Гулливера, облепили героини-карлики, связали по рукам и ногам. Идеиные, политические взгляды писателей при этом не имеют особого значения. Как бы ни относились они к своим героям, с какой бы целью их ни изображали, все они — хорошие, плохие и «амбивалентные» — карлики. Я вовсе не хочу сказать, что героини-карлики недостойны изображения. Но механическая замена безжизненных истуканов на гримасничающих лилипутов мне, например, не по душе. Хотелось бы, знаете, увидеть и нормальных людей. Я также не стану утверждать, что писатели совсем не делают попыток «укрупнить» героя, и даже могу привести примеры, кто это делает. Но стоит ли? Имя настоящего, фактурного литературного героя, как правило, известнее имени его автора. Далеко не все знают, кто снял

фильмы «Брат» и «Брат-2», а вот имя Данилы Багрова знают все. А вот если имя литературного героя даже не задерживается в нашей памяти, значит, не очень он и удался, этот герой.

Но, может быть, я не прав концептуально, потому что русская литература — это литература о «маленьком человеке», «бедных людях», «униженных и оскорблённых»? Ведь сказано: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели». Но вот, например, Шолохов, никогда не скрывавший влияния Гоголя на своё творчество: он из «Шинели» вышел или, скажем, из «Тараса Бульбы»? Думаю, всё же из «Тараса Бульбы». А Бунин? В «Жизни Арсеньева» он так написал о значении Гоголя в своей творческой судьбе: «Страшная месть» пробудила в моей душе то высокое чувство, которое вложено в каждую душу и будет жить вовеки, — чувство священнейшей законности возмездия, священнейшей необходимости конечного торжества добра над злом и предельной беспощадности, с которой в свой срок зло карается. Это чувство есть несомненная жажда Бога, вера в Него». Бунин тоже явно не из гоголевской «Шинели» вышел.

Николай Гумилёв в «Заблудившемся трамвае» нарисовал такой образ России: «А в переулке забор дощатый, Дом в три окна и серый газон...». Вот он — типичный мир «маленьких людей». Но тремя строфами ниже интонация у Гумилёва меняется: «И сразу ветер знакомый и сладкий, И за мостом летит на меня Всадника длань в железной перчатке И два копыта его коня». Это — пушкинский Медный всадник:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нём сокрыта!
А в сём коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Русский интеллигент отказался от Медного всадника и выбрал «маленького человека» Евгения, но таков ли был выбор Пушкина? И таков ли вообще правильный выбор? Почему наши Евгений и Параша не могут найти друг друга, не живут душа в душу в своём домике в три окна, не ухаживают за садиком и огородом, не выкармливают коров и коз? Почему «челночат», мотаются по ободраным поездам и автобусам? И это в лучшем случае. В худшем — они спиваются и умирают в своих Коломнах.

Бедный Евгений не жертва Медного призрака — они есть разлучённые душа и тело. Всадник простирает железную длань не над бездной, а над нами. Среди вселенского распада мы поедем

в Турцию за шмотками или будем добывать стройматериалы, чтобы построить домик в Коломне, а конь, дыша огнём, неотступно будет скакать за нами.

«Ужо тебе!..» — погрозим мы ему, но никогда не изживём в себе ни Евгения, ни Всадника, хоть «трудно дышать и больно жить». Ибо это и есть наша судьба, наш путь среди других стран и народов. Россия немыслима как без великих идей, так и без «маленького человека». Собственно, трагическое противоречие между ними и рождает наше непостижимое для иноплеменников движение. Великому народу страшна неподвижность. Маленький человек, подхваченный державным потоком, крутится в нём, как утлый челнок в кильватере большого корабля. Он грозит костлявым кулачком в сторону исполина, но что он без него? Куда ему плыть? Отнимите у Башмачкина его департамент, в котором его жизнь расписана по часам и минутам, — и это будет несчастьем куда большим, нежели утрата шинели. Какая там, прости господи, шинель?

Но прозрения башмачкиных, как известно, всегда запаздывают, так что им самим, а не какому-то злому имперскому гению приходится создавать устрашающие символы государства, которое бы их охраняло. Вот Башмачкин без государства — Василиса из романа Булгакова «Белая гвардия». Он говорит, тайный милюковец, после того, как его ограбили мародёры в шинелях с чужого плеча и ветхих николаевских мундирах: «...у меня является зловещая уверенность, что спасти нас может только одно... Самодержавие. Да-с... Злейшая диктатура, какую можно только представить... Самодержавие...». Вот оно — начало движения. «Народу нужен царь», — как говорил Сталин Марии Сванидзе. Движение начинается маленьким человеком и заканчивается им. Он создаёт медных идолов, когда его уничтожают, и мучается их непостижимым холодным величием, когда в безопасности начинает налаживать свой маленький быт. Мы заливаемся слезами, читая про его невзгоды, а это он, между прочим, в тишине пишет доноски и голосует за расстрелы. Нет, не со зла — просто хочет, чтобы его не трогали. Где же выход?

Если и впрямь существует невидимая, но нерушимая причинно-следственная связь между «маленьким человеком» и героем-идолом, между Евгением и Медным всадником, то не пора ли отправить этого «маленького» в газету, в отдел очерка и публицистики? А в художественной литературе культивировать главного героя в прямом смысле этого слова — не истукана, конечно, но и не карлика, а полнокровного человека, со всеми его противоречиями, достоинствами и недостатками. Примеров, славу богу, в русской и даже советской литературе предостаточно. Чацкий. Онегин.

Татьяна Ларина. Дубровский. Гринёв. Тарас Бульба. Чартков. Печорин. Базаров. Лаврецкий. Лиза Калитина. Отец и сын Болконские. Анна Каренина. Отец Сергей. Раскольников. Мышкин. Братья Карамазовы. Головлёв-старший. Лаевский и фон Корен. Треплев. Челкаш. Фома Гордеев. Васса Железнова. Братья Турбины. Мастер и Маргарита. Мелехов. Нагульнов. Соколов. Корчагин. Тёркин. Прокудин. Зилов. Вон их сколько! А мы говорим: «маленький человек» — основной герой русской литературы! Мы и «маленьких»-то в ней столько не найдём, чтобы противопоставить далеко не полному списку «больших»!

Наверное, великой литературе необходимы всякие герои. Но какие именно герои необходимы для возрождения? — вот вопрос. Здесь поиски так называемой «золотой середины» не помогут.

4. Биографические справки о писателях

Бабченко Аркадий Аркадьевич

Родился в 1977 году в Москве. Окончил юридический факультет Современного гуманитарного университета. Автор военной прозы, публикующейся в журналах «Новый мир» и «Октябрь». В 2001 году удостоен специальной премии «За мужество в литературе» в рамках премии «Дебют». Работает специальным корреспондентом «Новой газеты».

Литератор Аркадий Бабченко пишет о Чечне, что, как видно из текстов, обусловлено его биографией: воевал дважды — сначала как солдат-срочник, потом по контракту. Дебютировал циклом рассказов «Десять серий о войне». Рассказы А. Бабченко — череда моментальных фотографий, кадров, выхваченных из промозглой действительности. Кадр: солдаты безуспешно пытаются спасти умирающую корову; кадр: зверски замученный солдат; кадр: плывущие по реке трупы чеченцев. Кадр, кадр, кадр... Холод, сырость, грязь. Снайперы. Голод. Страх. Усталость. Чечня — это место, где нельзя жить, но живут и воюют.

Варламов Алексей Николаевич

Родился в 1963 году в Москве. Окончил филологический факультет Московского государственного университета (1985). Защитил кандидатскую и докторскую диссертации (диссертация «Жизнь как творчество в дневнике и художественной прозе Пришвина»). Доктор филологических наук, профессор МГУ, преподаёт русскую литературу начала XX века и одновременно ведёт творческий семинар в Литературном институте им. Горького. Член Союза российских писателей (с 1993).

Дебютировал как прозаик рассказом «Тараканы» в журнале «Октябрь» (1987, № 12). Первая книга – «Дом в Остожье» – вышла в 1990 году. Известность автору принесли роман «Лох» (журнал «Октябрь», 1995) и повесть «Рождение» (журнал «Новый мир», 1995), которая победила в конкурсе «Антибукер». Роман «Одиннадцатое сентября» вызвал неоднозначные оценки критики (он вышел в журнале «Москва» в 2003 году).

Был членом общественного совета «Литературной газеты» (до 1997), редакционного совета ежемесячника «Накануне» (1995). Член редакционных коллегий журналов «Литературная учеба», «Октябрь», «Роман-газета» (с 1998). Читал лекции о русской литературе в университетах Европы и США. Визитинг-профессор университета Айовы (США, 1998).

Постоянный автор серии «Жизнь замечательных людей». В серии ЖЗЛ А. Варламов выпустил книги о Михаиле Михайловиче Пришвине, Александре Грине, А.Н. Толстом, Григории Распутине, М.А. Булгакове.

Награды: лауреат премий: «Антибукер» (1995), журнала «Октябрь» (1995, 1997), Лейпцигского литературного клуба «Lege Artis» за лучший русский рассказ (1995), газеты «Московский железнодорожник» (1997), издательства «Роман-газета» (1998), премии Александра Солженицына «за тонкое отслеживание в художественной прозе силы и хрупкости человеческой души, ее судьбы в современном мире; за осмысление путей русской литературы XX века в жанре писательских биографий» (2006), Национальной литературной премии «Большая книга» (2007, вторая премия за документальный роман «Алексей Толстой»). Удостоен стипендии Московского литературного фонда (1999) за роман «Купавна».

Екимов Борис Петрович

Родился 19 ноября 1938 года в г. Игарка (Красноярский край). Много лет Екимов отдал журналистской работе. Дебютная книга Бориса Екимова, «Девушка в красном пальто», вышла в 1974 году в издательстве «Современник», затем были опубликованы его книги «У своих», «Офицерша», «Доехали благополучно», «Последняя хата», «Теплый хлеб», «Ночь исцеления», его рассказы часто появлялись в столичных журналах. Известность писателю принесла публикация в 1979 году в «Нашем современнике» рассказа «Холюшино подворье», вызвавшего оживленную дискуссию. В 1999 году писатель стал лауреатом Государственной премии России и Всероссийской литературной премии.

В 2008 году Борис Екимов стал лауреатом литературной премии Александра Солженицына. «За остроту и боль в описании потеряннного состояния русской провинции и отражение неистребимого достоинства скромного человека, за бьющий в прозе писателя источник живого народного языка». Писателя часто называют продолжателем традиций писателей-«деревенщиков», на самом деле он, скорее, полемизирует с ними. Как и авторы «деревенской прозы», он тоже пишет о заботах и печалях своих земляков, но его сложно отнести к «плакальщикам по ушедшему». Б. Екимова привлекают герои-личности, люди, которые пытаются противостоять «смерчу разрушения». Его персонажей по праву можно считать героями нашего времени.

П. Басинский о произведениях Б. Екимова

«Екимовская проза славится своей простотой, открытостью к читателю. В самом деле, любой его рассказ или повесть можно начинать читать с любого места, и никогда не окажешься внакладе. Создается впечатление, что Екимов — это такой приятный собеседник в поезде дальнего следования под названием «жизнь». Екимов не старается поразить читателя самим собой, своей какой-то загадкой. Он подчеркнуто уважителен к нему, не давит на него, не интригует и не запутывает — он «не грузит», как говорят ныне».

«Читать прозу Екимова — это почти физиологическое наслаждение. Здесь подсознательно включается механизм самоуважения к себе самому, к своей способности понимать мир, видеть его краски, обонять его запахи, слышать его звуки, разбираться в людях, в птицах и животных, в рыбах и растениях, в особенностях земной коры и водного бассейна»⁶⁹.

«Высокой «сердечной культурой» отличается проза Бориса Екимова. Его рассказ «Фетисыч» и повесть «Пиночет» не просто добры, человечны и проч. Екимовские герои не просто сердечны, они деловито сердечны. В прозе Екимова можно обнаружить своеобразную полемику с традицией «деревенской прозы». Для Екимова мало изобразить катастрофу русской деревни. «Волю дав лирическим порывам, изойдешь слезами в наши дни...» — писал Некрасов, предчувствуя трагедию сердечной культуры, которая окажется бессильной перед «злой энергией» бессердечия. Но екимовские герои отказываются просто исходить слезами. Их глаза сухи, жесты неторопливы, слова рассудительны. (Особенно это потрясает в «Фетисыче», где сердечным деятелем становится деревенский мальчик, перекочевавший в «Пиночета» в качестве

⁶⁹ Басинский, П. Имеющий глаза да увидит, имеющий уши да услышит // Литературная газета. — 2000. — № 50–51(5015). — 20–26 дек.

неглавного персонажа.) Это какой-то другой, совсем новый виток «сердечной культуры»⁷⁰.

«Екимов печатает своего «Пиночета» примерно за год до победы на выборах Путина — какая, казалось бы, мелочь, какая случайность! Да и параллели прямой тут нет: Путин не Пиночет, а председатель колхоза Корытин из повести Екимова не Путин и... не Пиночет тоже. Тут другое важно. Пока интеллигенция (и левая, и правая) болтала, пока она носилась с Ельциным, воображая его то царем-самодуром, то чуть ли не единственным гарантом русской демократии, Екимов сел и написал повесть о том, что реально происходит с Россией и что с ней будет происходить, хотим мы или нет. Пока разнеженные болтуны все еще повторяли пошлость вроде той, что, мол, «пора, такую мать, умом Россию понимать», пока иные болтуны, державно озабоченные, пели что-то о великих достижениях, преданных, поруганных и т. п., чтобы в конце концов слиться в экстазе вокруг гимна Александра и на том успокоиться, Екимов рассказал одну очень простую историю. Это история о том, как человек с равнодушным сердцем берет в руки кнут и заставляет и без того нищих людей возвращать наворованное. Заставляет их работать без обещаний скорого процветания. Берет в свои руки то, что вроде бы безнадежно развалилось. Возглавляет колхоз... Россия сегодня — колхоз. Все лучшее и все худшее в ней от колхоза. Над этим можно смеяться или, напротив, восторгаться этим — это ничего не решает. Вообще эмоции и субъективные предпочтения ничего не решают. Есть очень жестокая данность. Россия — это колхоз, в котором все плохо лежит, даже и то, что уже расхвачано и трижды переделено. Так вот, сперва положите на место, а потом реформируйте. Я знаю, что эта формула у многих вызывает страх. Собственно, и в повести Екимова она не звучит как призыв. Финал открыт и, скорее, трагичен. Не исключено, что Корытина подстрелят где-нибудь если не свои же односельчане, то чеченцы, потихоньку прибирающие сельское хозяйство России к рукам, пока регулярные войска в Чечне гоняются за Хаттабом. Важно другое. Екимов и здесь (то есть в неприятной для большинства современных художников социально-политической области) распахивает нам глаза. «Не русский глянет без любви» (Некрасов) на все, что происходит в «Пиночете», в этой символической картине всей современной России. Впрочем, для этого и русским быть не обязательно... Просто нужно оставаться живым сердечным человеком. Как и все (почти без исключений) персонажи Бориса

⁷⁰ Басинский, П. «Как сердцу высказать себя?» // Новый мир. — 2000. — № 4.

Екимова. Откуда он их берет в развалившейся «империи зла»? Вот же они – оглянитесь вокруг! Да в свою душу просто загляните!»⁷¹.

Сенчин Роман Валерьевич

Родился в 1971 году в городе Кызыле. Учился в Ленинградском строительном техникуме, в Кызылском педагогическом институте. Окончил Литературный институт им. М. Горького (семинар А.Е. Рекемчука). Работал монтировщиком в театре, вахтером, сторожем. Ведет (совместно с А.Е. Рекемчуком) семинар прозы в Литинституте (с 2001).

Автор книги прозы «Афинские ночи». Повести и рассказы. – М. : ПиК, 2001. Печатает прозу в журналах «Знамя» (например, 2000, № 9; 2001, № 8), «НС» (1998, № 11/12), «ДН», в еженедельнике «Литературная Россия».

Премия «Литература России» (1997). Премия фонда «Знамя» (2001), первая премия «Эврика» (2002).

Тема 1.6. Литературные дискуссии сегодня

Практическое занятие-дискуссия

Вопросы для дискуссии

1. Ваше мнение о новых проблемах в литературе начала XXI века и остроте их обсуждения.

2. Есть ли сходство и различие в дискуссиях конца XX и начала XXI веков? Чем можно аргументировать вашу точку зрения?

3. Чем объяснить изменение состава участников современных дискуссий по сравнению с прежней эпохой?

4. Какие суждения, высказанные в процессе дискуссий о новейшей литературе, вам импонируют? С кем вы хотели бы поспорить и почему?

5. Обсуждение современных произведений «военной» и «деревенской» прозы (групповая работа: каждая группа представляет дискуссию по избранной тематике). Ориентировочные вопросы для обсуждения.

1. Что изменилось в произведениях о войне на рубеже XX–XXI веков?

2. В чем сходство и различие в произведениях о войне, созданных писателями фронтового поколения и современными авторами?

3. Как решается тема героизма в новой военной прозе?

⁷¹ Басинский, П. Имеющий глаза да увидит, имеющий уши да услышит.

4. Какие изменения на рубеже XX–XXI вв. произошли в «деревенской прозе»?
5. Можно ли говорить о продолжении традиций В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина в произведениях Б. Екимова и А. Варламова?
6. Как в произведениях о деревне и провинции решается вопрос о герое своего времени?

Лекционные вопросы

1. Проблематика литературных дискуссий первого десятилетия XXI века как ответ на вызовы современности.
2. Литературная критика на интернет-сайтах: поиск новых форм.

Задания для самостоятельной работы – подготовки к участию в дискуссии по теме 1.7

1. Присоединитесь к выступлениям участников дискуссии «В поисках героев времени». Запишите свои суждения.
2. Можно ли говорить, что «маленький человек» – герой нашего времени?
3. Составьте свой список произведений современных авторов по данной теме.
4. Прочтите критические материалы о книгах Дениса Драгунского и составьте собственное суждение о его творчестве.
5. Познакомьтесь с произведением Екатерины Мурашовой «Гвардия тревоги»(М.: Самокат, 2008). Подготовьте письменный сценарий дискуссионного обсуждения этой книги в школьной аудитории.

Литература основная

1. Немзер, А. Литература сегодня: О русской прозе. 90-е / А. Немзер, – М., 1998.
2. Новиков, В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени / В. Новиков // Знамя. – 1998. – № 7.
3. Павлов, А. Остановленное время / А. Павлов // Литературная газета. – 2002. – № 35.

Литература дополнительная

4. Кожинов, В. Статьи о современной литературе / В. Кожинов. – М., 1990.
5. Латынина, А. «И только правда ко двору». Белые пятна в русской истории / А. Латынина. – М., 1988. – 187 с.

6. Немзер, А. Замечательное десятилетие русской литературы / А. Немзер. – М. : Захаров, 2003. – 608 с. – (Диалоги о культуре).
7. Чупринин, С. Русская литература сегодня / С. Чупринин. – М., 2003. – 187 с.

Литература художественная

8. Драгунский, Д. «Снег. Блажь», «Возмездие», «Бог знает, что он не знает», «Ни один мускул», «Дамочка с собачкой», «Хоть часочек», «Рита и специалист», «Черновик русского Шекспира», «Господин с кошкой», «Марк Лазаревич и судьба», «Сметана скиснет завтра» (Драгунский, Д.В. Господин с кошкой. 111 лучших и 55 новых рассказов / Д.В. Драгунский. – М. : РИПОЛ классик, 2010. – 146 с.)

В помощь для подготовки к участию в дискуссии по теме 1.7

1. Виртуальные дискуссии о литературе

В настоящее время немало виртуальных дискуссий о литературе. Так, в интернет-кафе «Sofetax» открылась серия дискуссий о современной литературе. Обзор такой дискуссии представлен в статье **Дарьи Клименко «Чтобы о книгах узнавали, их нужно продавать»**⁷².

«Группа «Культурная инициатива» запустила новый проект «Кофе и сигареты», в рамках которого предполагается цикл вечеров-встреч издательств, отличающихся принципиально разной издательской политикой. Первая такая встреча состоялась в кафе «Sofetax». Участники дискуссии – главный редактор издательства «Вагриус» Алексей Костянян и директор издательства «Ad Marginem» Александр Иванов обсуждали тему «Нужны ли современной литературе новые идеи?».

С кофе и сигаретами напрямую ассоциируется интеллектуальный труд. Это неотъемлемые атрибуты представителей СМИ, серьезных издателей, литераторов. Для этой публики и предназначены вечера цикла. В доказательство правдивости такой концепции все присутствующие активно курили. Начало основной части цикла отложено на сентябрь. Первый же вечер 27 июня был пилотным. Несмотря на это дискуссия получилась интересной и привлекла внимание собравшихся гостей. Разговор начался с того, что каждый из издателей представил концепцию своего издательства. По-видимому, все дискуссии будут строиться по общему принципу: представление издательств на предмет выявления основной их

⁷² <http://polit.ru/article/2006/06/29/Kofe>

концепции, обсуждение заявленной темы, мнение независимого эксперта, вопросы зрителей.

По заключению независимого специалиста Александра Вознесенского, «Ad Marginem» — это издательство со скандальной репутацией, поскольку печатает сочинения Лимонова, Сорокина, Проханова, а иногда и работы, которые заведомо никто не купит. «Это эксклюзивная литература, рассчитанная на особый тип читательского восприятия, который сегодня практически не существует».

«Вагриус» же более спокойное издательство. Оно начало свою деятельность с освоения рынка массовой литературы, но потом выбрало для себя определенную нишу — нишу мемуарной, художественной литературы. «Книги имеют непреходящую культурную ценность», — замечает Алексей Костанян.

Беседа проходила в достаточно спокойном тоне, хотя, как в любой дискуссии, ее участники не пришли к единому выводу. Все присутствующие отметили заявленную тему как «очень тонкую» и спорную, но при этом крайне интересную.

Алексей Костанян сразу разграничил понятия идей в литературе и в книгоиздании, отметив, что для последнего идеи, несомненно, нужны: «В книгоиздании идеи необходимы, начиная от упаковки, заканчивая комментариями к книге. Это дело книгоиздателя. В литературе же всё зависит от жизни». Оба собеседника отметили особенность исторического периода, который пережила русская литература. Это период конца 80-х — начала 90-х гг.: «Примерно с 1987-го все толстые журналы начинают публиковать огромное количество произведений, написанных с начала XX века. Это ведет к тому, что появляется такая сложность, как вхождение в литературу новых авторов. Они вынуждены конкурировать с «памятниками» мировой литературы (например, Ольга Славникова с В. Набоковым). Когда же стал спадать этот вал публикаторской литературы (к середине 90-х гг.), оказалось, что у нас довольно хилая литературная ситуация. Те писатели, которые входили в литературу в этот период, не выдержали конкуренции с классиками XX века. Я могу назвать двух писателей, которые с этой конкуренцией справились. Это **Виктор Пелевин** и **Владимир Сорокин**. Именно в их прозе через не прямые сюжетные коллизии, т. е. через какую-то внутреннюю форму произведения, зафиксирован революционно-романтический период русской истории, который происходил в 90-е гг.».

Именно этот период привел русскую литературу к кризису, но каждый из издателей по-разному обозначил его. «Сегодня литература переживает один серьезный кризис: это кризис отхода

от осмысления, переход к чистой описательности. Молодые литераторы — это интравертная литература — она даже не предпринимает попытки поднять какой-то больший вопрос, чем собственная личность. А ведь наша литература славилась всегда тем, что она в достаточной степени была учителем жизни. Но это не кризис идей. Это результат того, что мы до сих пор не можем осознать произошедшее с нами за 20 лет: почему эйфория сменялась апатией и наоборот», — говорит Костянян. «В литературе наблюдается чудовищный кризис идей, связанный с очень низким уровнем гуманитарного образования. Происходят попытки обозначить универсальный взгляд на мир, в который читатель может зайти, услышать ответы на новые для него вопросы, касающиеся всех сторон человеческой жизни. Сейчас возвращается мода на чтение классического, большого, идейного романа, поэтому появляется надежда на появление в русской литературе думающих, размышляющих людей, знающих историю писателей», — отвечает Иванов.

На высказывание Иванова о том, что в конкуренции с другими каналами информации в литературе рождается кризис универсализма, а универсализм есть путь к выживанию литературы, Костянян возражает: «Конкуренция литературы и других видов искусства должна лежать в сфере больше эмоциональной, чем мыслительной. Писатель ценится не за то, сколько и чего он знает из различных областей. Роман — это умение эмоционально и красиво изложить то, что носится в воздухе, что читатель сам не может выразить письменно.

Визуальные СМИ, например кино, потихоньку начинают терять душу с появлением спецэффектов. Спецэффекты в литературе — это все-таки еще непродуманная технология, держащаяся «на живом», а не на компьютерных технологиях. Именно в этом я вижу выживаемость русской литературы, ибо потребность человека в эмоциях не умрет никогда».

Возвращаясь к решающему для истории литературы историческому периоду гласности, Александр Иванов замечает, что великая русская литература — это «наследие, с которым непонятно что делать». Действительно, задав высокую планку однажды, писатели сделали трудным существование своих последователей: «Фигуры масштаба Трифонова и Астафьева не появлялись в последние 15 лет». В 90-е гг. русская литература стала заимствовать иностранные образцы. Оказалось, что люди вокруг озабочены материальной стороной жизни. И небывалая бытовая материализация жизни является огромным вызовом литературе. «В этом переизбытке материи, чувственных наслаждений появляется новый герой (Минаев

«Духлесс», Робски): он знает, что такое скука в смысле чудовищного ступора, который обрушился на человека, увидевшего сто сортов сыра в магазине или небывалое количество литературных сокровищ в магазине. Естественная реакция — скука. Герои Робски и Минаева имеют дело с этим потенциально инициирующим эту скуку миром».

Но, по словам Костяняна, материализация бытового — это не новая тенденция. Ведь вся западная литература прошла через описание буржуазного мира, что перерастало в то, что сегодня называется гламурным романом.

В рамках заданной темы, руководствуясь вопросом из зала, редакторы не преминули поспорить о том, что такое сегодня mainstream. Костянян не отказал в существовании этому явлению: «Вся Москва читает Донцову, Робски».

«Это явление связано прежде всего с понятием публики, которая является носителем некоторой высокой идейно-культурной традиции. Это именно высокая литература, беллетристика. Раньше говорили: «вся Москва» или «весь Париж» читает Ремарка».

В 70–80-е гг. в mainstream числились переводная англо-американско-европейская литература в журнале «Иностранная литература», авторы журнала «Новый мир» (Трифонов), Тарковский, композитор Шнитке. Это и был mainstream.

Сегодня понятия «всей Москвы» не стало, оно исчезло в середине 90-х гг. Нет и mainstream. Его нет ни в Англии, ни во Франции, ни в США. Такие премии, как Букера в Англии и Гонкуров в Париже лишь имитируют mainstream. На смену же ему приходит литература мелких (Интернет) и больших сетей (например, книги издательства «Эксмо»).

Что происходит с писателем, когда он из маленькой сети переходит в сеть большую? А примерно то же, что случилось с Сорокиным после акции «Идушие вместе». Он попал в большую сеть: 3,5 месяца у него был успех, а потом эта сеть «смачно его выплюнула», лишив большей части читателей, которые ценили его творчество за камерность», — возразил Иванов. Костянян остался на своей позиции, а вышеперечисленные приметы отнес к типичному интеллигенту советского времени.

Кто же задает литературные вкусы читателей, кто занимается их воспитанием? А может быть, читатель воспитывает издателя? Оба издателя отметили, что этот вопрос — палка о двух концах. С одной стороны, книга находит своего читателя, с другой, читатель — книгу. Не обходится и без модного словечка «пиар». «У издания есть определенная рыночная цена, стратегия. При этом

у него нет истории. С каждым новым маркетинговым успехом книги на рынке появляется новая звезда. История произведения перечеркивается с появлением новой звезды», — замечает Иванов. «Либо издатель — чисто коммерсант, либо оно должно быть гуманитарно функциональным. А чтобы о книгах узнавали, их нужно пиарить, продавать!» — засмеялся Костянян.

2. Дискуссия о герое времени в современной литературе

Во все времена одной из наиболее актуальных проблем литературного процесса был спор о герое своего времени. Об этом спорят писатели, критики, читатели. Интересная дискуссия о герое современной литературы развернулась на страницах «Литературной газеты» в 2009 году. Начало было положено публикацией статьи Льва Пирогова в № 7. Автор с грустью констатирует, что в последние годы критика все дальше уходит от жизни, замыкается в рамках узкопрофессиональных, специальных проблем. «А читателям становится всё меньше понятно, для чего ещё существует литература, кроме как для развлечения и «отъёма денег». Чтобы переломить эту ситуацию, начинается дискуссия о герое, для участия в которой приглашают не только критиков, но и читателей. Л. Пирогов в начале статьи приводит любопытный диалог из романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина»: «— Да, да, Стёпа, литература откололась от жизни, изменяет народу; теперь пишут красивенькие пустячки для забавы сытых; чутьё на правду потеряно...». Не правда ли, удивительно современно это звучит? Далее приводится аннотация к одной из недавно вышедших книг: «Наёмный убийца, не ведающий жалости. Профессиональная содержанка и прожигательница жизни, крепко подсевшая на наркотики. Избалованный наследник огромного состояния, считающий, что ему всё дозволено. Что объединяет этих людей?». Ответ прост: это герои новых книг. Неужели это и есть современные герои?

Размышления о герое времени заставляют вспомнить «маленького человека», которого воспела и оплакала русская классическая литература. Скорее всего, именно «маленький человек» и может претендовать на звание героя времени. Во всяком случае, слишком часто в критике последних лет упоминается этот тип героя.

Лев Пирогов вспоминает напечатанную в январском выпуске «Нового мира» за 2009 год статью Сергея Белякова «Призрак титулярного советника (Непростая эволюция «маленького человека в русской литературе)». Пирогов пытается оспорить мысль С. Белякова о том, что в литературе возобладала чеховская традиция изображения «маленького человека», как бы слегка циничская. Пирогов считает, что «Чехов не столько» язвил малых да сирых, сколько

врачевал сентиментальность и прекраснодушие образованного со- словия на них налагаемого».

Пирогов утверждает, что советская литература предложила свое толкование «маленького человека». «Из недр официальной культуры вышла оригинальная «оттепельная» концепция «маленького человека». По мысли критика, это самое лучшее, что удалось породить советской литературе и самое ценное из того, что было выброшено вместе с ней на помойку. Таким образом, в статье, начавшей дискуссию о герое, сразу определился основной тип современного героя — «маленький человек», правда, с учетом того, что он, благодаря социальным процессам века XX, существенно видоизменился. Итак, «маленький человек» — герой современной литературы?

В публикации Андрея Воронцова, продолжающей дискуссию в № 11, высказывается мысль противоположная. Суть ее заложена в названии статьи «Маленькие люди, задушившие большую литературу». Причем автор сразу же отмечает «измельчание» героя: «По завершении эпохи Ельцина критическое состояние современной русской литературы приобрело совершенно очевидный характер. Как-то сразу стало ясно, что у неё нет героя. Точнее, есть, но какой-то мелкий. Не маленький, а именно мелкий».

Автор статьи считает, что литературе нужен *другой герой* и такой герой, по его мнению, появился в кино. «На рубеже столетий вышли на экраны фильмы Алексея Балабанова «Брат» и «Брат-2», где мы увидели в исполнении безвременно погибшего Сергея Бодрова героя, живущего не по воле обстоятельств, а вопреки обстоятельствам, по собственной воле. Он вовсе не сверхчеловек, но уже и не «гомо ельцинус». Эти фильмы, обладающие довольно скромными художественными достоинствами, стали, что называется, культовыми, хотя не получили широкого международного признания. А вот отмеченный престижной международной премией фильм Андрея Звягинцева «Возвращение», которому пророчили большое будущее, культовым не стал. И причиной этого Воронцов называет неприятие зрителями именно героя. «Его вообще как-то быстро забыли. Вряд ли причина в том, что зрители разгадали антихристианские иносказания «Возвращения». Им явно не понравился герой, безуспешно пытавшийся привить своим сыновьям, типичным «гомо ельцинусам», мужские качества. Они бы предпочли героя, которому бы это удалось. Потому что пришли другие времена. Россия снова становится великой державой, и ей, соответственно, нужны иные герои».

В современной России Андрей Воронцов видит своих героев. Таковыми он считает солдат, пришедших на помощь Южной Осе-

тии в августе 2008-го. «Как не похожи на затюканных солдатиков времён перестройки и первой чеченской войны ребята, наголову разгромившие за пять дней грузинских агрессоров, натасканных американскими инструкторами! Раскованные, непосредственные, но с твёрдым взглядом, с расправленными плечами, уверенные в себе, в справедливости своего дела, в силе державы, что находится за их плечами. Это, глядя на них, сказал старик из Цхинвала: «Спасибо великому русскому народу». Критик считает, что в жизни герои есть, но отнюдь не в литературе. Литературу он не случайно сравнивает с поверженным Гулливером, связанным по рукам и ногам. А. Воронцов считает, что героями современной литературы стали карлики. И главную задачу современной литературы видит в необходимости укрупнения героя. Как бы ни относились они к своим героям, с какой бы целью их ни изображали, все они — хорошие, плохие и «амбивалентные» — карлики. Я вовсе не хочу сказать, что герой-карлик недостоин изображения. Но механическая замена безжизненных истуканов на гримасничающих лилипутов мне, например, не по душе. Хотелось бы, знаете, увидеть и нормальных людей».

В конце статьи критик предлагает «маленьких людей» отправить в отдел публицистики. «А в художественной литературе культивировать главного героя в прямом смысле этого слова — не истукана, конечно, но и не карлика, а полнокровного человека, со всеми его противоречиями, достоинствами и недостатками. Далее следует длинный список героев литературы XIX и XX веков, от Чацкого и Онегина, до Прокудина и Зилова. Примеров, слава богу, в русской и даже советской литературе предостаточно. «Их большинство, значит, приходит к выводу А. Воронцов, вовсе не «маленький человек» — основной герой русской литературы! Мы и «маленьких»-то в ней столько не найдём, чтобы противопоставить далеко не полному списку «больших»!

Заслуживает внимания главный вывод: «Наверное, великой литературе необходимы всякие герои. Но какие именно герои необходимы для возрождения? — вот вопрос. Здесь поиски так называемой «золотой середины» не помогут».

Высказывания А. Воронцова были прокомментированы. Так, Сергей Станиславович Костин пишет:

«И сей же час подать героя! Халявной благодати подлеца»... Г-на Воронцова удручает «художественная литература», которая «плетётся в хвосте», тогда как всё, что кроме «хвоста» во весь опор скачет наперегонки с «двумя копытами его коня». Ах, такая она саякая, литература! И невдомёк господам обозревателям-критикам,

что это и есть пример «торжества добра над злом», та самая «священнейшая законность возмездия». У тех, кто допустил сотворить такое с собой и своим отечеством не может быть литературы, кроме той, что для библиотеки имени первого президента России. В истории России, её культуре, им одно место — небытие, куда отправятся и все остальные участники забега. А то, что литература «в хвосте», так это потому, что наши писатели, пусть и не гении, но люди честные. И не хотят морочить согражданам головы — вот он, Герой! Кругом враги и сволочи, а он придёт, откуда-нибудь свалится, или, на худой конец, воскреснет и всех победит, перестреляет. И награду не спросит. Разве что некую благодарность спасённой от чего-то страшного-престрашного дамочки, для которой и спасение совсем не спасение, если она не в ночном пеньюаре. ...Для Голливуда «большие» герои — беспроектный сюжет, как и тема Золушки или «рабыни Изауры». Для нас же «большой герой» — ложь, как и то, что нынешняя Россия, неспособная накормить и защитить своих граждан, — великая держава. Это для «них» «маленький человек» — повод уронить слезу. Для нас — фальсификация. Но до тех пор, пока «карлики» не возьмут вилы и сами не станут «большими». Так что спасибо тем писателям, которые хотя бы не врут, другие свою награду уже имеют. ... И Башмачкин — не просто «маленький человек». Это «Чёрный квадрат» самоиндификации собственного «я» как Человека. Точка отсчёта, где нет времени, так уж это проклятое «я» устроено, что всегда «только сейчас», и нет другой величины, кроме бесконечности. А только образы, галерея цветных и чёрно-белых картинок между рождением и смертью... Печаль же г-на Воронцова вполне излечима. Молодые свободны от груза перестроечных ошибок, они устремлены в будущее, полны сил и желаний изменить этот мир. Они имеют право на свою «великую литературу». И будут её иметь... Если смогут».

3. Продолжение дискуссии «В поисках героя времени». Надежда Горлова. «Настоящность» (ЛГ. — 2009. — № 16)

«Современный герой — кто он? Этот герой — Я. Пусть негероический совсем, пусть и как персонаж не очень интересен. Зато — Живой. Узнаваемый. Мессидж и пафос современного героя: «Я — настоящий».

«Писатели недавнего прошлого, жившие за железным занавесом, видели себя или «в тюрьме» или в облегчённом варианте тюрьмы — «санатории», и либо соблюдали предписанный режим соцреализма, либо пилили решётки зазубренной ложкой диссидентства. Образцы героев стояли в нишах, как на станции метро «Площадь

Революции», и одни видели в них образы, от которых надо восходить к прообразу, другие — идолищ поганых, третьи — элемент дизайна. Советское прошло — и надо было расстаться с прошлым, конечно же, смеясь. И постмодернизм осмелял, извратил все «тюремно-санаторные» образцы словесности прошлого и образцы героев. 90-е дали чернуху, антиутопию, расцвет низких жанров и бандитский романтизм с героем, вроде шиллеровского Карла Мора («Закон заставляет ползать то, что должно летать орлом»).

«...В 2000-е перед автором встал вопрос, что делать теперь. Деньги на новых темах? Кончились и темы, и деньги. Открывать читателю глаза на происходящее в стране? Уже открыли. Пожалуй, осталась одна Настоящая Тема — военная. Но не все авторы владеют этой темой — у каждого своя биография».

В статье Н. Горловой приводятся выдержки из сетевых дневников. Это подтверждает ее мысль о специфике сегодняшних литературных произведений: «...современный герой, он же автор, он же Я, Живой — блогер. Публичное ведение дневника — явление жизни и литературы одновременно, квинтэссенция этой самой «настоящести», экзистенциализм наших дней.

И автор не виноват, что его герой — он сам, не большой, не маленький, а будничней, и героем его делает только «настоящность». Героев дают искусству времена. Может, и хорошо, что наконец-то нашёлся уголок, где нет места подвигу? Может, лучше обойдёмся без героя с большой буквы? Подозреваю, что не обойдёмся, — всё-таки в России живём».

Дискуссия вызвала различные отклики. Приводим некоторые из них.

4. **Василий Шевцов. Мне нужны Карамазовы** (ЛГ. — 2009. — № 21)

«Когда Лев Пирогов предложил вернуть русскому читателю маленького человека, я сразу насторожился. Смutilo меня даже не то лежащее на поверхности соображение, что раздавленные всеми возможными кризисами маленькие люди в гораздо большей степени нуждаются в рабочих местах и государственных пособиях, чем в реалистических романах. В конце концов не для них стучат по клавишам литературные критики, пытаясь уловить витающую в воздухе конъюнктуру.

Вместо этого я попытался представить себе, каким будет новорусский Акакий Акакиевич и какую пищу для ума он может предложить. Очевидно, что копит он уже не на новую шинель, а на китайский пуховик — себе, жене и детям. Не для того, чтобы соответствовать, а чтобы не мёрзнуть.

Маленький человек потому и маленький, что он по определению жертва обстоятельств. Он претерпевает посылаемые судьбой несчастья, а не действует. Повезти в жизни ему может только случайно, каким-то чудесным образом: вдруг приедет хороший капиталист и восстановит разрушенное при Ельцине предприятие. Или добрые люди скинутся ему на пуховик. Или, я не знаю, клад отроет на огороде. Вот такой реализм и получается: статичный, описательный, с мазохистскими коленцами. И с определённым, кстати, идеологическим подтекстом: Христос терпел и нам велел.

Нужен ли сегодня такой герой и долго ли угасающая русская литература протянет на старом добром сочувствии к тем, кого плохо видно из столичных салонов? Думаю, уже хватит. Герой, не научившийся думать, действующий в силу сюжетобразующего инстинкта своего создателя, ничего, кроме более или менее съедобного экшна, породить не может. Пусть действует, пусть страдает, пусть хоть на митингах выступает, но пусть за всем этим стоит внутреннее убеждение. Хотя бы какая-то оригинальная и не лежащая на поверхности мысль. Я не знаю, как там вообще, но мне определённо не хватает современного романа идей, где герои бы спорили друг с другом о самом важном, как Алёша и Иван Карамазовы, и вступали бы в интеллектуальные единоборства, подобно Базарову и Павлу Петровичу Кирсанову. Где сюжет двигался бы силой авторского мышления, а не конъюнктурными соображениями и желанием сделать «fun». Романа, подобного «Элементарным частицам» Мишеля Уэльбека, который был бы концептуальным выражением нашего времени, прошедшим через сознание писателя.

Я не уверен, что сейчас в России вдруг появятся авторы, способные на что-то подобное. Сочинительство уже не воспринимается как трудоёмкое занятие — бойкие перья скрипят как будто сами по себе, не получая импульсов со стороны мозга. Беллетристы находятся просто не на уровне тем и вопросов сегодняшнего дня. Они не следят за научными журналами, элементарно не понимают принципов эволюции и основ нейропсихологии, Маркса знают только по портретам, а Жака Лакана — по имени.

И пока это так, пока современная русская литература не провозирует, не подвергает сомнению устоявшиеся догмы и не задаётся целью радикально менять мировоззрение, она в целом ничего, кроме вежливого недоумения, не вызывает».

5. Валерий Мошев (ЛГ. — 2010. — № 25) считает, что уделом настоящих героев является «светлое будущее»

«С моей точки зрения, литературный герой — это не просто главное действующее лицо художественного произведения.

Герой – это человек, положивший жизнь на служение обществу. Кто, скажите, положи руку на сердце, служит у нас обществу сегодня? Банкир? Промышленник? Губернатор? Сенатор? Депутат? Министр просвещения? Офисный служащий, сидящий в «Одноклассниках»? Продавец? Рабочий всеволожского «Форда»? Милиционер? Сотрудник ФМС? Фермер? Таджикский дворник? Цыганский барон? Грузинский вор в законе?

Рыцарей без страха и упрёка не осталось ни в одном классе, сословии или «социальной страте». Есть только три безусловных героя нашего времени: президент, премьер-министр и министр по чрезвычайным ситуациям. Героев немного, зато они, без тени иронии скажу, истинные народные герои. Вот только романов с их участием в качестве ГГ (главных героев) у нас нет.

Положительный герой – это настоящий герой! Не тот, что в телевизоре на необитаемом острове, потому необитаемом, что всех своих друзей герой старательно уничтожил, получив за это денежную премию. А просто «настоящий герой». Так откуда ж взяться положительному герою нашего времени, человеку совершенно не «лишнему», а даже наоборот, обществу необходимому, если нет ни единой системы нравственных координат, ни народа единого, ни понятного социально-государственного устройства?

Но вернёмся от политики к литературному герою. Положительный герой, он ведь для подавляющей части общества герой. Верно? А если общество само не знает, в какой стране, с каким строем, с какой верой и с каким вообще народом живёт? Чем писатель виноват?

Нет художественного осмысления, нет и обобщения – единого знаменателя, сложившегося в результате общественного, пардон, консенсуса. Нет единой страны, единого общества, единой цели, на пути к достижению которой, преодолевая трудности и проявляя недюжинный героизм, главный герой литературного произведения и становится положительным героем. Пока проблема не названа вслух, пока сначала один, потом другой, потом третий литератор, претендующий на звание писателя, может быть, даже русского писателя, не сделает попытку вновь и вновь говорить о главном – для чего живёт человек, наш человек, – ничего не будет. Ни осмысления трагического (как вся история человечества) XX века. Ни положительного героя. Ни светлого будущего. Потому что светлое будущее, каким бы оно потом ни оказалось, в любом случае – удел героев».

6. Вячеслав Саватеев. Разве дело в профессии? (ЛГ. — 2009. — № 29)

«Валерию Мошеву («ЛГ», № 25) не хватает в современной литературе положительного героя. Мне тоже. Но дальше он пытается доказать, что сегодня такого героя нет в жизни. И перечисляет профессии, носители которых якобы по определению не могут быть прообразами положительного героя. По-моему, здесь простая подмена понятий, которой автор не замечает. Разве не были положительными героями помещик Левин из «Анны Карениной», богач Пьер Безухов, князь Андрей Болконский из «Войны и мира»? И всегда ли, скажем, профессия учёного гарантирует положительные качества? А Грацианский из «Русского леса»? Сегодня изменился социальный состав общества, старые уважаемые профессии ушли из поля зрения, новые ещё не обрели своего наполнения или, что ещё хуже, обрели наполнение негативное. Но разве дело в самой профессии?

Неверно, что ни в одном классе, сословии сегодня нет «рыцарей без страха и упрёка». Учителя, библиотекари, рабочие, крестьяне, лучшая часть интеллигенции, служащие, молодёжь, люди старшего поколения — разве среди них нет людей, честно и добросовестно выполняющих свой служебный и гражданский долг, совестливых, душевно щедрых, могущих служить примером для других?

Тоска В. Мошева по светлым, положительным героям понятна и обоснованна — в нашей литературе сегодня действительно много «чернухи». Но настораживает категорическое утверждение, что только «положительный герой — настоящий герой». Нужен не некий идеальный положительный герой, а живой, реальный персонаж, которому поверит читатель, с которым ему будет интересно, у которого он чему-то полезному научится.

Н. Гоголю принадлежат гениальные «Мёртвые души» — галерея моральных уродов; но он же написал и «Тараса Бульбу» — героическую поэму, с крупной фигурой воина и патриота в центре. Литература не может быть отделена от государства, как Церковь, а ещё больше от народа, общества, человека.

К сожалению, это ещё происходит. Всё ещё, как во времена Белинского и Гоголя, «с базара» несут «милорда глупого» — сотый и последующие тома Донцовой, Устиновой и иже с ними. «Элита» не устаёт «кормить» нас дрянью и пошлостью — как В. Ерофеев со своей «Русской красавицей», В. Сорокин — с многочисленными рассказами и романами о торжестве «низа» в прямом и переносном смысле; или как недавно умерший Е. Радов, главные герои которого — наркоманы, сексуальные извращенцы. Увы, на всё это

сейчас мода, которая вступила в тесный и преступный союз с коммерцией, рынком. Свободного пространства для «нормальной», настоящей литературы всё меньше, и ей всё труднее отстаивать своё место. Но трудно — не значит невозможно. Сейчас работают П. Краснов, В. Галактионова, М. Тарковский, О. Павлов, З. Прилепин, С. Шаргунов, Р. Сенчин и др. На них и надежда. Они создадут новую литературу, в их книгах обязательно появится и положительный герой, но не надуманный и схематичный, а реальный, живой. Всё остальное — от лукавого».

7. Михаил Лифшиц. Не приглашайте малознакомых людей в герои (ЛГ. — 2009. — № 28)

«В «ЛГ» проходит дискуссия о том, каким должен быть современный литературный герой. Да нет такой проблемы! Пишите про соседей и сослуживцев, про то, как они живут в реальных обстоятельствах. Литературный герой — это наш современник. У него обычная, массовая профессия, он не разведчик, человек с двумя ногами и руками, традиционной половой ориентации, живущий в России (допускаются кратковременные выезды за рубеж на отдых или в командировку), желающий жить, поскольку «времена не выбирают, а в них живут и умирают». Если вы талантливы, то читать будет интересно (сюжет могу подсказать).

Братья-писатели, давайте сделаем что-нибудь для вечности! То есть напишем о своём времени».

8. Алексей Ивин. Мы теперь горожане (ЛГ. — 2009. — № 27)

«Герой современной русской прозы? Рассуждать о нём можно, только сразу дважды оговорившись: во-первых, он слишком многолик, пёстр, чтобы определить его даже в объёмной монографии, во-вторых, обзор-то узок: если о семидесятилетних авторах, которые у всех на слуху, можно что-то сказать, то сорокалетних ещё надо найти и прочесть. И всё-таки некоторые ориентиры видны.

Первое и главное: герой окончательно переехал из избы в каменный дом. Наследников Астафьева, Белова, Шолохова, которые бы свидетельствовали от имени социальных низов, не обнаруживается (или они измельчали). Дно-то много в современной прозе, но это — городское дно: бомжи, наркоманы, преступники. Герои Прилепина, Сенчина с их шустрым зазнайством начисто лишены романтизма, о своём происхождении не вспоминают и стремятся только обладать недвижимостью. Кто какие байки травит, плотничая, — их не интересует. Как-то всё разладилось, если под «ладом» понимать то же, что имел в виду Белов в своей книге. Умные ворчуны

Маканина, парадоксалисты Пьецуха выродились в обыкновенных пролаз и прохиндеев, озабоченных недостатком общественного внимания к себе. Житие пошло всё более мирное, всё более скученное, устроенное на умении «дружить» — мужество и коллективные тяготы героев на войне, в лагерях и на стройках века отошли в прошлое. Но авантажности и завоевательной экспансии англо-американских покорителей прерий и космоса всё равно что-то нет: живём в банке с пауками, друг друга жалим, за стены блочного многоэтажного жилого дома, хотя бы в сквер, не выходим. Поэтому в современной прозе маловато оптимизма, мажорного тона или хотя бы иллюзий, а герой какой-то всё более закупоренный, несмотря на светлые перспективы рыночных отношений.

Призыв Л. Пирогова восстановить «маленького человека» в качестве героя не лишён оснований. Вопрос только в том, кто его пожалеет? Разве только социальная служба и правозащитники. Что до читателя, то он, мультиплицированный, воспитанный на Терминаторах, хоббитах, женских романах с непременным хеппи-эндом или хоть на Фандорине, — читатель, я уверен, не снизойдёт до нынешнего Акакия Акакиевича.

А между тем, в смысле моральности, в смысле продолжения исконных традиций русской литературы — традиций Толстого, Тургенева, Достоевского — он-то, этот «маленький человек», и должен был бы возродиться. И у нас, и на Западе все давно и отлично поняли, в чём преимущества русской прозы. Задача современного русского прозаика, следовательно, в том, чтобы продлить и развить мажорный импрессионизм Бунина, старообрядческую основательность Шмелёва и Зайцева, демократизм Астафьева и Шукшина в новых достойных формах.

9. **Интернет-отклики** на одно из самых дискутируемых произведений о современных подростках — книгу Екатерины Мурашовой «Гвардия тревоги».

1. «Когда жизнеспособному обществу надоедает или оно больше не может делать то, что делает в настоящий момент (наше общество, как вы, наверное, заметили, в настоящий момент активно потребляет), у него оказывается резерв в виде людей, готовых к другому... И сразу же понятно, что это должны быть совсем молодые люди, лучше всего — дети, подростки...

«1 сентября, обычная питерская школа, в обычный 8А класс приходят трое новеньких — толстенная отличница, умненький нелюдимый мальчик и мальчик из неблагополучной семьи. И тут оказывается, что обычный 8А класс на самом деле совершенно

необычный — все дети, которые в нем учатся, более чем странные: они неуловимо похожи друг на друга, держатся вместе, загадочно исчезают и загадочно появляются в самых неожиданных местах, носят одинаковые значки с таинственными буквами «АГ» и объединены общей тайной».

2. «Такая странная и такая увлекательная книга! Немного о подростках, их отношениях друг с другом и взрослыми, немного о дружбе и любви, немного научной фантастики и экшена. В целом — сказка на фоне современных реалий жизни».

«Они ощущают себя кем-то вроде пограничников. Всегда на страже. Если возникнет опасность самоуничтожения общества, они окажутся готовы, примут на себя первый удар и всех спасут».

3. «Покупала книгу для дочки 12 лет. Проблема, как и у большинства, — ребенок не любит читать и не проявляет никакого интереса к чтению. Договорились, что будет читать по 10 страниц в день, но каждый день. Таким образом мы уже одолели несколько книг, и вот, к моему величайшему удивлению и радости, эта книга ее заинтересовала. Про 10 страниц в день было забыто, сама брала и сама читала и по 30–40 и даже больше страниц в день. Каюсь, сама книгу не читала и свое мнение о ней высказать не могу, но от имени 12-летнего ребенка могу сказать, что книга хорошая».

4. «Ну да, эта книга именно такая... воспитывающая. То, что нам кажется нереальным и чересчур сказочным, детьми воспринимается совсем иначе. Я вот только, честно говоря, не знаю, как подростки воспринимают книги Мурашовой. У мам и критиков они, понятно, идут на «ура», потому что учат доброму и вечному, а старшеклассники сейчас такие циники... Тем не менее куплю книгу «в дом», своей на вырост. Не так много сейчас такой, по хорошему нравоучительной литературы».

5. «Читается захватывающе, на одном дыхании, персонажи живые, яркие, захотелось скупить все остальные книги автора... Но только вот уж больно много позитива! То есть вроде проблемы есть у людей, и преступники есть, как бы, но это всё как-то неубедительно, в основном все до боли добрые, необыкновенно воспитанные, чуткие, вежливые, талантливые и замечательные, и количество таковых зашкаливает. Или это считается «детская нравоучительная книга?» Подаем хороший пример и всё такое? Но тогда тема с Полиной (не будем спорить) — весьма и весьма этически сомнительная...».

6. «Гвардию тревоги» купила с некоторым предвосхищением после прочтения «Класса коррекции». История держит в напряжении от начала до самого конца. Автором созданы интересные

и яркие характеры детей, их взаимоотношения со значимыми взрослыми. Но, в отличие от «Класса коррекции», нет шокирующих фактов нашей действительности. Не могу сказать, что разочарована, но первая книга произвела на меня куда большее впечатление».

7. «Книга о правде, дружбе, чести. Вчера получила и сразу же, на одном дыхании, за ночь прочла. Мурашова получает премии, по праву занимает одно из первых мест в ряду современных прозаиков, пишущих книги для подростков, но тиражи ее книг свидетельствуют о том, что она далека от фарватера, который торят всякие фантасты, творящие в духе а-ля Роулинг. Бэкграунд Мурашовой – Гайдар, Крапивин и Стругацкие. Книги Мурашовой – не развлечение, а пища для ума, поэтому мне очень сложно сказать, прочтут ли их те, кому они, собственно говоря, адресованы – наши дети. Но если прочтут – честь им и хвала, поскольку такие тексты – это глоток чистой воды. Книгу предваряет предисловие В. Воскобойникова – что абсолютно естественно – очень уж близка «Гвардия тревоги» его повести «Все будет хорошо».

Главного героя в книге как бы и нет. Прочтя, поймете, почему автор постоянно перемещает свой взгляд с одного на другого. Зато упомянуто еще одно действующее лицо «Гвардии...», не названное прямо – это Питер, который там называется просто Городом».

10. **Драгунский Денис Викторович. Биографическая справка**

Родился в 1950 году в Москве. Окончил филологический факультет МГУ. Журналист. Политический аналитик, главный редактор журнала «Космополис».

Дебютировал как переводчик с английского языка в 1969 году. Публиковал рассказы в еженедельнике «Неделя» и журнале «Октябрь» (1989, № 12). Написал пьесы: «Девятая годовщина» (поставлена в Театре народной армии Болгарии); «Здесь жил и работал...» (поставлена в театре-студии «Драматург»); «Игра в пристеночек» (поставлена «Театральными мастерскими» в Москве); «Пчелка» (поставлена в Театре им. Моссовета).

Создал сценарии фильмов «По секрету всему свету (1976), «Удивительные приключения Дениса Кораблева» (1979), «Клоун» (1980) «За старым забором» (короткометражный, 1982). Печатается как публицист в журналах «Вопросы философии», «Полис», «Век XX и мир», «Новое время», «Итоги», «Знамя». Автор книг прозы «Господин с кошкой», «Нет такого слова».

Книга рассказов Дениса Драгунского «Нет такого слова» вошла в шорт-лист конкурса «Книга года-2009» в номинации «Проза

года». Произведения Д. Драгунского переведены на английский, болгарский, немецкий, японский языки.

11. О творчестве Дениса Драгунского

Дмитрий Быков, «Газета»

Драгунский пришел со своим ноу-хау и изобрел новый тип новеллы: очень короткую, очень язвительную. В рассказах он решил рассказать ту правду, которую деликатные люди видят, но скрывают: о неловкостях, упущенных возможностях, преувеличенных амбициях, о межличностных барьерах, куда более непреодолимых, чем государственные, и о том, что мужчины с женщинами принадлежат все же к разным биологическим видам, а жить им приходится вместе.

Ольга Костюкова, «Профиль»

Тексты разные — от философской притчи до современного переложения «Войны и мира», от забавных историй, происходивших в разное время с Денисом, его родными и друзьями, до прекрасных образцов изысканной художественной прозы.

Каждый из рассказов невольно вызывает в памяти поговорку о родственных узах краткости и таланта. Словам тесно — мыслям просторно: на полутора-двух страницах Драгунский легко разворачивает и неожиданно завершает сюжет, который мог бы при желании превратить в полноценный роман с продолжением, сценарий фильма или сериала.

Евгений Белжеларский, «Итоги»

Легкое, но занимательное чтение, наводящее на серьезные размышления. Сейчас такой прозы ощутимо не хватает.

Олег Рагозин, «Вечерняя Москва»

Книги Дениса Драгунского буквально ворвались на книжный рынок. Видимо, читатель соскучился по малой форме — рассказу.

Да и хороший литературный язык сразу притягивает и заставляет забыть обо всем вокруг, погружая в мир Драгунского. Думаешь, ну ладно, еще один рассказик, и все. Остальное — потом. Потом еще один, еще. Ибо это даже и не рассказы, а философско-биографические притчи-размышления, в которых больше личного и настоящего, чем придуманного.

Денис Драгунский — писатель, способный вместить на одной-двух страничках целый мир, в котором мы узнаем себя и своих знакомых, наши сомнения и надежды, наше детство и наше «сегодня». Это уж кто как увидит.

Константин Рылёв, «Частный корреспондент»

В рассказах Драгунского нет лжи. Они берут в первую очередь исповедальной искренностью. Ты доверяешь автору. На первом

месте в книге — истории о женщинах. Для Драгунского-литератора женский пол — главный предмет обожания-описания. Соседки по даче, студентки, спортсменки, переводчицы, красавицы и простенькие, молодые и не очень. По количеству детских влюбленностей, школьных и зрелых романов Драгунский может поспорить с Ги де Мопассаном.

Наталья Кочеткова, «Известия»

Новеллы могут быть о чем угодно: о плохом богатом мальчике — любителе бедных девочек-мовешек, о школе, об эмигрантах, о дошедших до наших дней письмах, хранящих тайны, которые сейчас уже некому раскрыть... Эту прозу действительно следовало бы назвать филологической — в том смысле, что она стилистически безупречна и демонстрирует отменный авторский вкус. А еще она очень взрослая и по-человечески мудрая. И даже если поначалу кого-то раздражает, что автор позволяет себе делать обобщения, оперировать штампами и навешивать ярлыки, то довольно скоро становится ясно: он может себе это позволить. Потому что его штамп выверен и ярлык не врет.

В книге: Драгунский, Д.В. Господин с кошкой. 111 лучших и 55 новых рассказов (Д.В. Драгунский. — М.: РИПОЛ классик, 2010. — 416 с.) наряду с новыми рассказами представлены лучшие рассказы Дениса Драгунского из двух сборников «Нет такого слова» и «Плохой мальчик». Подборка сделана самим автором и выстроена в такой последовательности, чтобы воспринималась как единый роман. Дама с собачкой, господин с кошкой, писатели и писательские жены, одноклассники с сайта Одноклассники.ru, несчастные *дорогие* девочки, академики и аспирантки... Тексты Д. Драгунского плотно заселены самыми разными героями. В крошечном объеме, с минимумом слов он легко разворачивает и неожиданно завершает историю длинного сериала. Завязывает узел и через страницу — его развязывает. Трансформирует привычные сюжеты и отбирает самое главное из вечного хаоса чувств...

Сборник рассказов Дениса Драгунского «Нет такого слова» вошел в тройку лучших книг по версии «Проза-2009», а книга «Плохой мальчик» — в пятьдесят лучших книг года по версии «Большая Книга-2010».

**Тема 1.7. Литература в России:
«Иго или владычество родного слова»?**

1. Практическое занятие-дискуссия

Повесть В. Пьецуха «Новая московская философия»⁷³ начинается с размышлений: «Это удивительно, но русская личность издавна находится под владычеством, даже игом родного слова. Датчане своего Кьеркегора сто лет не читали, французам Стендаль, пока не помер, был не указ, а у нас какой-нибудь саратовский учитель из поповичей напишет, что ради будущего нации хорошо бы выучиться спать на гвоздях, и половина страны начинает спать на гвоздях». Такая покорность художественному слову вдвойне удивительна потому, что всем, кроме детей и сумасшедших, ясно как божий день: за этим самым словом стоит всего лишь бездыханное отражение действительности, моделей. И это еще в лучшем случае; в худшем случае люди просто сидят и сочиняют всякие небылицы, самозабвенно играют в жизнь, заставляя никогда не существовавших мужчин и женщин совершать поступки, которые взаправду никогда и никем не были совершены, то есть фактически вводят в заблуждение миллионы честных читателей, пресерьезно выдавая свои выдумки за былое, да еще и покушаются на некоторые человеческие прерогативы, потому что, бывает, пишут: «он подумал», «ему в голову пришла мысль»; но ведь это кем нужно быть, чтобы знать, о чем именно он подумал и какая именно ему в голову пришла мысль!».

«...В том-то и дело, что было все: и Евгений Онегин с Татьяной Лариной, и Акакий Акакиевич с его злосчастной шинелью, и капитан Лебядкин с фантастическими стихами, и Однодум; разве что носили они иные имена, окружены были иными обстоятельствами, жили не совсем тогда и не совсем там — но ведь это же сравнительно чепуха. Важно другое, именно то, что скорее всего литература есть, так сказать, корень из жизни, а то и сама жизнь, но только слегка сдвинутая по горизонтали, и, следовательно, нет решительно ничего удивительного в том, что у нас куда жизнь, туда и литература, а с другой стороны, куда литература, туда и жизнь, что у нас не только по-жизненному пишут, но частью и по-письменному живут, что духовная власть литературы у нас настолько значительна, что в некоторых романтических случаях вполне здоровомыслящему человеку может прийти на ум: Алеша Карамазов так бы не поступил».

⁷³ Пьецух, В. Новая московская философия // Новый мир. — 1989. — № 1. — С. 54–124.

Вопросы для дискуссии

1. С какими суждениями автора вы могли бы согласиться, а какие опровергнуть?
2. Согласны ли вы с утверждением, бытующим только в России: «Литература – учебник жизни»?
3. Почему человеку интересно читать книги?
4. Можно ли говорить, что в произведениях художественной литературы отражается жизнь?
5. В чем заключается национальная специфика русской литературы?
6. Обсуждение рассказов Д. Драгунского в жанре полемики («Снег. Блажь», «Возмездие», «Бог знает, что он не знает», «Ни один мускул», «Дамочка с собачкой», «Хоть часочек», «Рита и специалист», «Черновик русского Шекспира», «Господин с кошкой», «Марк Лазаревич и судьба», «Сметана скиснет завтра» (Драгунский, Д.В. Господин с кошкой. 111 лучших и 55 новых рассказов / Д.В. Драгунский. – М.: РИПОЛ классик, 2010. – 146 с.) по следующим ориентировочным вопросам.

1. Можно ли говорить о продолжении в произведениях Д. Драгунского традиций русского рассказа?
2. С какими произведениями известных авторов можно сопоставить рассказы Д. Драгунского?
3. Что нового вносит Д. Драгунский в жанр рассказа?
4. В чем, по вашему мнению, смысл обращения Д. Драгунского к известным сюжетам отечественной прозы?
5. Д.В. Драгунский ведет популярный блог в Живом Журнале (clear_text) и общается с читателями. По его собственному признанию, у него почти 4800 «френдов», которые активно комментируют его произведения. Познакомьтесь с названным блогом и подготовьте свои полемические комментарии к новым произведениям писателя.
6. Являются ли рассказы Д. Драгунского подтверждением мысли В. Пьецуха о том, что «...у нас не только по-жизненному пишут, но и по-письменному живут»?

Вопросы итоговой лекции

1. Искусство СЛОВА в России. «Поэт в России больше, чем поэт» – справедливо ли это утверждение и для нашей современности?
2. Итоги литературного десятилетия XXI века: имена, события, перспективы.

2. СОДЕРЖАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Включает:

- самостоятельное изучение тематически структурированной дисциплины;
- подготовку к практическим занятиям в форме дискуссий;
- чтение произведений рекомендованной художественной литературы и их осмысление в дискуссионном аспекте;
- написание рецензий на выбранные из списка произведения современной русской литературы;
- написание рефератов по темам;
- разработку сценариев диспута по рекомендованным произведениям, в том числе – театрализованного сценария;
- подготовку к коллоквиумам и собеседованиям, проводимым во внеучебное время;
- конспектирование рекомендованной литературы по темам изучения;
- самопроверку качества освоения дисциплины по перечню вопросов.

Самостоятельная работа выполняется студентом планово, в течение учебного семестра и предусматривает проработку основной, дополнительной, периодической и художественной литературы по темам, чтение программных художественных произведений для подготовки к практическим занятиям-дискуссиям, выполнение индивидуальной работы в виде рефератов, рецензий, выступлений в ходе дискуссий в качестве участников, а также их проведение в роли модераторов.

3. ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА ДЛЯ ТЕКУЩЕГО КОНТРОЛЯ УСПЕВАЕМОСТИ И ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ПО ИТОГАМ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Контрольные вопросы для самопроверки по темам

Тема 1.1

1. Дайте определение термина «дискуссия».
2. Специфика литературных дискуссий.
3. Основные темы литературных дискуссий в России XVIII–XIX вв.
4. Какие мысли участников тех дискуссий вы разделяете?
5. Какие мысли участников дискуссий XVIII–XIX вв. вы могли бы опровергнуть?

Тема 1.2

1. Дайте определение термина «дебаты». Правила организации дебатов.
2. Формы проведения дебатов.
3. Аргументация в доказательстве.
4. Основные элементы дебатов.
5. Использование «уловок». Пословицы как «уловки».
6. Продумайте содержание вашего выступления в дискуссии о «Мгновениях» Ю. Бондарева, созданных в XXI веке.

Тема 1.3

1. Усматривается ли отличие литературных дискуссий, проходивших в 20-е годы, от полемики 30-х годов? И если «да», то так ли это отличие существенно?
2. Почему проблемы, обсуждавшиеся в начале прошлого века, остаются актуальными и сегодня?
3. Представьте себя в роли участника дискуссий 20–30-х годов и подготовьте выступление, поддерживающее или опровергающее точку зрения одного из участников дискуссий о творчестве Блока, Есенина, Маяковского или иного автора этого периода (по выбору).

Тема 1.4

1. Что нового появилось в дискуссиях послевоенных лет?
2. Можно ли говорить о свободе взглядов в литературных дискуссиях 40–50-х годов?
3. В чем выразились тенденциозность и идеологизированность отечественных литературных дискуссий 40–80-х годов XX века?

4. Видится ли вам преемственность в полемических обсуждениях литературных процессов в 60–80-е годы с дискуссиями прошлых десятилетий?
5. Каким может быть ваше выступление по содержанию и форме в ходе дискуссионного обсуждения произведений Т. Толстой?

Тема 1.5

1. В чем основное отличие дискуссий 80-х годов от споров предыдущих десятилетий? Что нового появилось в литературных дискуссиях в 80-е годы?
2. В каких дискуссиях рассматриваемого времени вы бы хотели принять участие? Подготовьте полемическое выступление к участию в одной из них.
3. Какие вопросы полемики «последней оттепели» актуальны и в наши дни?
4. Особенность литературных дискуссий постсоветского периода конца XX века.
5. Традиции русской прозы в повести А. Тихолоза «Старик, посадивший лес».

Тема 1.6

1. Какие новые проблемы и герои появились в литературе начала XXI века?
2. Есть ли сходство и различие в дискуссиях конца XX и начала XXI века? Аргументируйте свою точку зрения.
3. В чем специфика литературных дискуссий в сети Интернет?
4. Что нового появилось в военной прозе начала XXI века (по произведениям А. Бабченко)?
5. Кого можно считать героем времени в произведениях современных авторов?
6. Как в рассказах Б. Екимова («Фетисыч», «Продажа») изображается «герой времени»?

Тема 1.7

1. В чем заключается национальная специфика русской литературы? Традиции русской классики в творчестве писателей XXI века.
2. Дайте истолкование строки Евг. Евтушенко «Поэт в России больше, чем поэт».
3. Дайте свое разъяснение рассказа Д. Драгунского «Марк Лазаревич и судьба» или иного рассказа из сборников писателя.

Вопросы к дифференцированному зачёту

1. Дискуссия. Определение. Специфика литературных дискуссий.
2. Дебаты. Определение. Исторический аспект.
3. Правила организации дебатов.
4. Формы проведения дебатов.
5. Аргументация в доказательстве.
6. Основные элементы дебатов.
7. Использование «уловок». Пословицы как «уловки».
8. Специфика литературных дискуссий 20-х годов XX века.
9. Литературные дискуссии в СССР в 30-е годы.
10. Специфика литературных дискуссий в СССР в 40–50-е годы.
11. Литературные дискуссии в СССР периода «оттепели».
12. Тенденциозность и идеологизированность отечественных литературных дискуссий 40–80-х годов.
13. Общее и различное в дискуссиях о советской литературе ее начального и завершающего периодов.
14. Литературные дискуссии эпохи перестройки.
15. Литературные обсуждения на интернет-сайтах. Специфика.
16. Специфика литературных дискуссий начала XXI века.
17. Проблематика литературных дискуссий первого десятилетия XXI века как ответ на вызовы современности.
18. Литературная критика на интернет-сайтах. Поиски новых форм.
19. Современная литература в её отличительных особенностях.
20. Поиски героя в современной литературе двух последних десятилетий.
21. Анализ произведений современных авторов: А. Бабченко, Ю. Бондарева, В. Варламова, Д. Драгунского, Б. Екимова, В. Пелевина, В. Пьецуха, Р. Сенчина, А. Тихолоза, Т. Толстой и др. (по выбору).

Темы рефератов

1. Дискуссия о проблемах пролетарской литературы 1923–1925 гг.
2. Дискуссия о футуризме.
3. Дискуссия о языке художественной литературы в 30-е годы.
4. Poleмика о литературном герое.
5. Роль советских журналов в литературной полемике.
6. «Литературная газета» и ее роль в литературной полемике.
7. Дискуссии на I-м съезде советских писателей (1934).

8. Споры вокруг литературы о войне.
9. Дискуссия о герое времени в современной литературе.
10. Литература о войне в начале XXI века.
11. Традиции военной прозы XX века в творчестве А. Бабченко.
12. Новое в «деревенской прозе» в XXI веке.
13. Герой времени в начале XXI века.
14. «Маленький человек» в литературе последнего десятилетия.

Промежуточный контроль знаний студентов проводится в виде контрольной проверки качества выполнения самостоятельной работы (конспектирование, письменные записи по тематике каждого практического занятия – подготовка к участию в дискуссии и собеседованию по прочитанным художественным произведениям в форме «сдачи текстов»), а также по результатам самостоятельно проведённых дискуссий в течение всего учебного семестра с учетом текущей успеваемости.

Требования к межсессионной аттестации студентов:

- регулярное посещение лекционных и практических занятий;
- активное участие в дискуссиях;
- успешное выполнение промежуточного тестирования.

Распределение баллов в течение всего курса

| | | | |
|--|-------------------|---|-----|
| Лекции, практические занятия-дискуссии | Текущий контроль | Аудиторная работа (работа на практических занятиях – участие в дискуссии) | 25 |
| | | Работа на лекциях | 5 |
| | | Самостоятельная работа (выполнение заданий к практическим занятиям, конспектирование и т. д.) | 25 |
| | | Посещаемость | 5 |
| | | Дополнительные баллы (качественное выполнение учебных заданий, активность работы на занятиях и т. д.) | 10 |
| | Рубежный контроль | Коллоквиумы, контрольные работы, доклады и т. д. | 30 |
| Итого | | | 100 |

Оценка посещаемости занятий студентами

| Процент пропущенных учебных занятий от количества проведенных | Шкала оценок (баллов) |
|---|-----------------------|
| 0–10% | «5» |
| 20–30% | «4» |
| 40–50% | «3» |
| 50–60% | «2» |
| 70–80% | «1» |
| 90–100% | «0» |

Оценка результатов промежуточного тестирования проводится по баллам:

«аттестован» – более 20 баллов,

«не аттестован» – менее 20 баллов.

Итоговый контроль – дифференцированный зачёт осуществляется в соответствии с требованиями государственного образовательного стандарта. Для получения итоговой оценки используется следующая шкала интервальных баллов, учитывающая результаты модульно-рейтинговой системы промежуточного контроля:

70–100 баллов – зачёт с оценкой «отлично»;

60–69 баллов – зачёт с оценкой «хорошо»;

50–59 баллов – зачёт с оценкой «удовлетворительно»;

менее 50 баллов – незачтено – «неудовлетворительно».

4. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Терминологический минимум

1. Стопа, цезура. Просодия. Пиррихий.
2. Рифма. Ритм стихотворений. Метрика (метр).
3. Словарно-фразеологический уровень анализа художественного текста (синонимы, антонимы, омонимы, архаизмы, неологизмы, диалектизмы, профессионализмы, поэтические символы, арготизмы, устаревшие перифразы, индивидуально-авторские новообразования, ключевые слова и др.).
4. Эпитет, метафора.
5. Сравнение. Виды сравнений. Сопоставление.
6. Олицетворение, аллегория.
7. Метонимия. Синекдоха и её виды.
8. Ирония. Сарказм.
9. Гипербола. Литота.
10. Риторический вопрос. Риторическое обращение. Риторическое восклицание.
11. Повторение.
12. Стык.
13. Антитеза.
14. Бессоюзиe. Многосоюзиe. Умолчание.
15. Ассонанс. Аллитерация. Звукоподражание.
16. Стихотворные размеры.
17. Клаузула. Константа. Пауза. Перенос.
18. Вымысел. Персонаж. Деталь.
19. Автор.
20. Художественное описание. Интерьер.
21. Конфликт. Интрига. Коллизия.
22. Архитектоника. Группировка образов.
23. Лирическое отступление. Вводные эпизоды. Художественное обращение.
24. Тема. Идея. Концепция писателя.
25. Символ художественный.
26. Характер художественный.
27. Эпос. Лирика. Драма. Признаки родового членения: повествовательная направленность, предмет изображения, содержательная доминанта, форма словесного выражения (тип речевой организации), функция слова.
28. Пафос.

29. Образ автора, автор-повествователь.
30. Концепт.
31. Субъект речи.
32. Лирика.
33. Драма.
34. Пейзаж.
35. Портрет.
36. Эпическое произведение.
37. Повествователь.
38. Рассказчик.
39. Несобственно-прямая речь (отличается от текста, в который она включена, большей экспрессивностью, «разговорностью», в ней менее ощутимы письменно-литературные нормы).
40. Автор произведения.
41. Субъектная организация произведения.
42. Сюжетно-композиционная организация произведения.
43. Эпос.
44. Лирический герой.
45. Стилль литературного произведения.
46. Художественная проблематика.
47. Фабула. Сюжет.
48. Предметная художественная деталь.
49. Художественное время. Художественное пространство.
50. Художественные перипетии, конфликты.
51. Художественная речь.
52. Острота. Гротеск. Парадокс.
53. Субъект речи.
54. Точка зрения как авторская позиция.
55. Речевая зона героя (как совокупность фрагментов его прямой речи, различных форм косвенной речи, попавших в авторскую зону осколков фраз, характерных словечек и эмоциональных акцентов).
56. Мотив. Хронотоп.
57. Анахрония. Ретроспекция. Проспекция.
58. Содержание и форма в литературе.
59. Литературное произведение как идейно-эстетическое целое (схема уровней).
60. Концептуальный уровень литературного произведения (содержание).
61. Идейный мир произведения (комплекс идей, система авторских оценок, авторский идеал, пафос).
62. Уровень «внутренней» формы произведения (художественный мир) – субъектная организация, пространственно-временная организация, сюжет.

63. Уровень «внешней» формы произведения (текст) – речевая организация, ритмико-мелодическая организация.
64. Тематика.
65. Алгоритм анализа содержания литературного произведения.
66. Композиция, архитектоника.
67. Алгоритм анализа композиции.
68. Сюжет. Типы сюжета.
69. Символ.
70. Перифраз.
71. Эвфемизм. Дисфемизм.
72. Стилистические фигуры речи.
73. Оксюморон. Градация.
74. Инверсия.
75. Анафора. Эпифора.
76. Параллелизм.
77. Эллипсис.
78. Текст и контекст.
79. Коммуникация.
80. Художественная литература.
81. Интертекстуальность.
82. Постструктурализм.
83. Артефакт.
84. Архетип.
85. Образ художественный.
86. Художественное мышление.
87. Типы художественного воображения.
88. Творческая индивидуальность.
89. Эстетический идеал.
90. Художественный метод.
91. Мировоззрение писателя.
92. Внесюжетные элементы.
93. Жанры литературного произведения.
94. Массовая литература.
95. Беллетристика.
96. Интертекстуальность.
97. Дискурс.
98. Локус.
99. Нарратив.
100. Эпигонство.
101. Эскапизм.
102. Модус.

Рекомендуемая для чтения и изучения художественная литература

1. Русская проза конца XX века : хрестоматия для студ. высш. учеб. заведений / сост. и вступ. ст. С.И. Тиминой ; коммент. и задания М.А. Черняк. — 3-е изд. стер. — СПб. : Филол. фак-т СПбГУ ; М. : Академия, 2007. — 640 с.
2. Агеносов, В. Современные русские поэты: справочник-антология / В. Агеносов, К. Анкудимов. — М. : Дрофа, 1998. — 364 с.
3. Антология современной русской прозы и поэзии : в 2 т. Т. 1. ЛЁД. Проза. — М. : Союз российских писателей, 2009. — 527 с.
4. Бабченко, А. Маленькая победоносная война / А. Бабченко // Новый мир. — 2009. — № 1.
5. Башлачёв, А. Как по лезвию / А. Башлачёв. — М. : Время, 2005. — 256 с. — (Поэтическая библиотека).
6. Бондарев, Ю. Мгновения / Ю. Бондарев // Портфель «ЛГ» : Литературная газета. — 2011. — № 6–7(6311). — 16–22 февр.
7. Бояшов, И. Путь Мури. — М. : Вагриус, 2007. — 213 с.
8. Варламов, А. Дом в деревне. Здравствуй, князь! Лох. Затонувший ковчег // Новый мир, 1997, № 9.
9. Геласимов, А. Степные боги / А. Геласимов. — М. : РИПОЛ классик, 2009. — 203 с.
10. Драгунский, Д.В. Нет такого слова / Д.В. Драгунский. — М. : РИПОЛ классик, 2010. — 512 с.
11. Драгунский, Д.В. Господин с кошкой. 111 лучших и 55 новых рассказов / Д.В. Драгунский. — М. : РИПОЛ классик, 2010. — 416 с.
12. Драгунский, Д.В. Третий роман писателя Абрикосова / Д.В. Драгунский. — М. : РИПОЛ классик, 2010. — 320 с.
13. Екимов Б. Пиночет / Б. Екимов // Новый мир. — 1999. — № 4.
14. Екимов, Б. Продажа. Фетисыч / Б. Екимов. Пиночет. Повести и рассказы. М. : Вагриус, 2000. — 221 с.
15. Кочергин, Э. Крещённые крестами / Э. Кочергин. — М. : Вагриус, 2010. — 198 с.
16. Курков, А. Пикник на льду. — СПб. : Амфора, 2006. — 302 с.
17. Курков, А. Ночной молочник / А. Курков. — СПб. : Амфора, 2007. — 571 с.
18. Пелевин, В. Сочинения : в 2 т. / В. Пелевин. — М. : Терра, 1996. — 365 с.
19. Пелевин, В. Generation «П» / В. Пелевин. — М. : Вагриус, 2001. — 336 с.
20. Прилепин, З. Грех / З. Прилепин. — М. : Вагриус, 2008. — 224 с.
21. Пьецух, В. Новая московская философия / В. Пьецух // Новый мир. — 1989. — № 1. — С. 54–124.

22. Рубанов, А. Живая земля / А. Рубанов. – М. : Эридан, 2008. – 201 с.
23. Рыбаков, В. Се творю / В. Рыбаков. – М. : Континент, 2010. – 274 с.
24. Скоренко, Т. Сад Иеронима Босха / Т. Скоренко. – М. : Вагриус, 2010. – 136 с.
25. Тихолоз, А. Без отца. Старик, посадивший лес / А. Тихолоз // Новый мир. – 2009. – № 3.
26. Толстая, Т. Рассказы последних лет / Т. Толстая. – М. : РИПОЛ классик, 2008. – 268 с.
27. Шишкин, М. Венерин волос / М. Шишкин. – СПб. : Амфора, 2010. – 189 с.

Библиографический список

Основная литература

1. Акимов, В.В. В спорах о художественном методе: Из истории борьбы за социалистический реализм / В.В. Акимов. — Л. : Академия, 1979. — 213 с.
2. Виноградов, И. По живому следу: Духовные искания русской классики : литературно-критические статьи / И. Виноградов. — М. : Дрофа, 1987. — 114 с.
3. Басинский, П. Имеющий глаза да увидит, имеющий уши да услышит / П. Басинский // Литературная газета. — 2000. — № 50—51(5015). — 20—26 дек.
4. Басинский, П. «Как сердцу высказать себя?»/ П. Басинский // Новый мир. — 2000. — № 4.
5. Гинзбург, Л.Я. Из старых записей 1950—1970 годов / Л.Я. Гинзбург // Литература в поисках реальности. — Л. : Просвещение, 1987. — 316 с.
6. Голубков, М.М. Утраченные альтернативы: Формирование модернистической концепции советской литературы / М.М. Голубков. — М. : Наука, 1992. — 167 с.
7. Ерофеев, В.В. В лабиринте проклятых вопросов / В.В. Ерофеев. — М. : Дрофа, 1990. — С. 102—137.
8. «Литературный фронт»: история политической цензуры 1932—1946 гг. : сб. документов. — М. : Академия, 1994. — 115 с.
9. Литература факта : первый сборник материалов работников ЛЕФа. — М. : Академия, 2000. — 212 с.
10. Кларин, М.В. Инновации в мировой педагогике / М.В. Кларин. — Рига : Эксперимент, 2009. — 134 с.
11. Кормилов, С.И. Литературная критика в России XX века (после 1917 года) : материалы к курсу / С.И. Кормилов, Е.Б. Скоропелова. — М. : Наука, 1996. — 199 с.
12. Лакшин, В.Я. «Новый мир» во времена Хрущева : дневник и попутное (1953—1964) / В.Я. Лакшин. — М. : Кн. палата, 1991. — 269 с. (Серия «Популярная библиотека»: дневники, мемуары, свидетельства).
13. Лакшин, В.Я. Пути журнальные: из литературной полемики 60-х годов / В.Я. Лакшин. — М. : Радуга, 1990. — 109 с.
14. Латынина, А. За открытым шлагбаумом: литературная ситуация конца 80-х / А. Латынина. — М. : Наука, 1991. — 263 с.
15. Манифесты поэтических школ: в Политехническом «Вечер новой поэзии». — М. : Педагогика, 1987. — 189 с.
16. Муромский, В.П. Русская советская литературная критика: вопросы истории, теории, методологии / В.П. Муромский. — Л. : Просвещение, 1985. — 109 с.

17. Начало пути: из советской литературной критики 20-х годов. — М. : Наука, 1987. — 308 с.
18. Неоконченные споры: литературная полемика / сост. А.М. Неверова. — М. : Молодая гвардия, 1990. — 412 с.
19. Немзер, А. Литература сегодня: о русской прозе. 90-е. / А. Немзер. — М. : Захаров, 1998. — 312 с.
20. Немзер, А. Замечательное десятилетие русской литературы / А. Немзер. — М. : Захаров, 2003. — 608 с. — (Диалоги о культуре).
21. Перхин, В. Русская литературная критика 1930-х годов: критика и общественное сознание эпохи / В. Перхин. — СПб., 1997. — 217 с.
22. Роговин, В.З. Литературные дискуссии в СССР : краткая литературная энциклопедия. — М. : Советская энциклопедия, 1978. — Т. 9. — С. 443 — 472. — (Энциклопедии. Словари. Справочники).
23. Рудалёв, А. Обыкновенная война. Проза о чеченской кампании / А. Рудалёв // Дружба народов, № 10, 2006.
24. Смирнов, Д.Н. Нижегородская старина / Д.Н. Смирнов. — Н. Новгород : Нижегородская ярмарка, 2008. — С. 271, 273.
25. Сенчин, Р. Рассыпанная мозаика : статьи о современной литературе / Р. Сенчин ; послесловие Вяч. Огрызко: — М. : Литературная Россия, 2008. — 256 с.
26. Черняк, М.А. Современная русская литература : учеб. пособие / М.А. Черняк. — 2-е изд. — М. : ФОРУМ : САГА, 2008. — 352 с.
27. Шешуков, С. Неистовые ревнители: из истории литературной борьбы 20-х годов / С. Шешуков. — М. : Педагогика, 1984. — 316 с.

Дополнительная литература

28. Аннинский, Л. Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы / Л. Аннинский. — М. : Сов. писатель, 1989. — 168 с.
29. Белая, Г.А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей / Г.А. Белая. — М. : Сов. писатель, 1989. — 254 с.
30. Белая, Г.А. Из истории советской литературно-критической мысли 20-х годов / Г.А. Белая. — М. : Изд-во МГУ, 1985. — 142 с.
31. Биуль-Зедгинидзе, Н. Литературная критика журнала «Новый мир» А.Т. Твардовского (1958—1970 гг.) / Н. Биуль-Зедгинидзе. — М. : Первопечатник, 1996. — 64 с.
32. Вайль, П. Страна слов / П. Вайль, А. Генис // Новый мир. — 1991. — № 4. — С. 239—251.
33. Герои и антигерои Отечества. Кн. 1 / сост. В.М. Забродин. — М., 1992. — 342 с.

34. Добренко, Е. Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Е. Добренко. — СПб. : Академ. проект, 1997. — 294 с.
35. Елина, Е.Г. Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов / Е.Г. Елина. — Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1994. — 231 с.
36. Иванова, Н. Воскрешение нужных вещей / Н. Иванова. — М. : Моск. рабочий, 1990. — 268 с.
37. Ильина, Н. Белогорская крепость / Н. Ильина. — М. : Сов. писатель, 1989. — 184 с.
38. Казаркин, А.П. Русская советская литературная критика 60–80-х гг.: проблемы самосознания литературы / А.П. Казаркин. — Свердловск, 1990. — 317 с.
39. Кардин, В. Где зарыта собака? Полемиические статьи 60–80-х / В. Кардин. — М. : Сов. писатель, 1991. — 87 с.
40. Кишинская, Л. Литературная дискуссия 1922–1925 годов. К истории становления идейно-эстетических принципов советской литературной критики / Л. Кишинская // Вопросы литературы. — 1966. — № 4. — С. 35–55.
41. Кондратович, А.И. Новомирские дневники. 1967–1970 / А.И. Кондратович. — М. : Сов. писатель, 1991. — 126 с.
42. Кондратович, А.И. Призвание: Портреты, воспоминания, полемика / А.И. Кондратович. — М. : Сов. писатель, 1987. — 317 с.
43. Нефагина, Г.Л. Русская проза конца XX века / Г.Л. Нефагина. — М. : Флинта : Наука, 2003. — 320 с.
44. Очерки истории русской советской журналистики. 1917–1932 гг. — М. : Наука, 1966. — 344 с.
45. Очерки истории русской советской журналистики. 1933–1945 гг. — М. : Наука, 1968. — 312 с.
46. Роговин, В.З. Проблемы творческого метода в идейно-художественной борьбе 20-х гг. / В.З. Роговин // Вопросы эстетики. — 1971. — Вып. 9.
47. Сидоров, Е. Течение стихотворных дней. Статьи. Портреты. Диалоги / Е. Сидоров. — М. : Сов. писатель, 1988. — 312 с.
48. Солженицын, А.И. Бодался теленок с дубом: очерки литературной жизни / А.И. Солженицын // Новый мир. — 1996. — № 6–8.
49. Турков, А. Неоконченные споры : статьи / А. Турков. — М. : Сов. писатель, 1989. — 215 с.
50. Чупринин, С. Критика — это критики: Проблемы и портреты / С. Чупринин. — М. : Сов. писатель, 1988. — 286 с.

Глоссарий

АВТОРА ОБРАЗ – образно-эмоциональное воплощение в литературном произведении авторской оценочной точки зрения на изображаемое.

АКЦЕНТ – сильный ударный слог (ударение, икт); фонетически ударное полнозначное слово в стихотворной художественной речи.

АЛЛЕГОРИЯ – троп, основывающийся на иносказательном метафорическом воплощении отвлеченного понятия в каком-либо образном отражении предмета, явления. Например: в басне И.А. Крылова «Волк на псарне» под образом волка подразумевался захватчик Наполеон.

АЛЛИТЕРАЦИЯ – урегулированное повторение согласных звуков преимущественно в начале слов в предупредном положении. Например: «ШеПоТ. РоБкое дыХаНье. Трели соловья...» (А. Фет).

АМФИБРАХИЙ – трехсложный размер силлабо-тонического стиха, ритм которого основывается на урегулированном чередовании метрических ударений в трехсложных стопах на их вторых слогах. Например: «Последняя туча рассеянной бури! Одна ты несёшься по ясной лазури...» (А.С. Пушкин).

АНАДИПЛОСИС – композиционный стык, повторение концовки предыдущего предложения (строки) в начале последующего предложения (строки). Например: «О, весна, без конца и без краю, / без конца и без краю мечта» (А. Блок).

АНАКРУСА – слабое (безударное) место в начале стиха.

АНАЛЕПСИС – повтор рядом стоящих слов.

АНАПЕСТ – трехсложный размер силлабо-тонического стиха, ритм которого основывается на урегулированном чередовании метрических ударений в трехсложных стопах на их третьих слогах. Например: «Вот парадный подъезд. По торжественным дням, одержимый холопским недугом...» (Н.А. Некрасов).

АНАФОРА – единоначатие. Повторы звуков, расположенные урегулированно, а также повторы слов или группы слов в начале стихов (строк) стихотворного произведения. Например: «Мы только шорох в старых парках, / Мы только птицы; Мы живем / в очарованье пятен ярких, / в чередованье звуковом. / Мы только смутный цвет миндальный...» (В. Набоков).

АНАХРОНИЯ – нарушение прямой временной последовательности событий.

АНЕКДОТ – малый эпический жанр. Короткое афористическое повествование о типичном комическом происшествии

с историческим лицом, человеком – представителем определенного народа, государства, исторической эпохи.

АНТИТЕЗА – различные виды сопоставлений контрастных, противоположных по смыслу понятий, представлений, образов. Например: «Они сошлись. Волна и камень. / Стихи и проза. Лед и пламень – / Не столь различны меж собой» (А.С. Пушкин).

АССОНАНС – повторение гласных, прежде всего ударных звуков в стихотворной речи. Например: «Оттоль сорВАлся рАз обВАЛ/ и с тЯжким грохотом упАЛ» (А.С. Пушкин).

АРХИТЕКТОНИКА – внешнее построение произведения, взаимосвязь текстовых масс (заглавия, эпиграфов, частей, глав, актов, строф и др.).

АСТЕИЗМ – разновидность иронии, похвала (обычно самого себя) в форме порицания.

БАЛЛАДА – эпический поэтический жанр; повествовательное стихотворное сюжетное произведение о каком-либо героическом или таинственном событии. Например, баллада В.А. Жуковского «Светлана».

БАСНЯ – прозаический или стихотворный эпический жанр назидательного или сатирического характера, который отличается наличием аллегорического басенного рассказа и басенной «морали» – объяснения смысла аллегории.

БЕЛЫЙ СТИХ – нерифмованный стих. Белым стихом выполняется одна из форм свободного стиха (верлибра). Например: «Я пришла к поэту в гости. / Ровно полдень. Воскресенье. / Тихо в комнате просторной, / А за окнами мороз» (А.А. Ахматова).

БЫЛИННЫЙ СТИХ – вид тонического народного стиха, ритм которого основан на повторяемости двуударных – пятиударных мест при неурегулированном количестве безударных слогов. Например: «Так не молния тут по чисту полю промолвила – / Прогрехал то Добрыня на... коне».

ВАРВАРИЗМЫ – разновидность собственно лексических средств, иностранные слова, используемые в массовой литературе. Например: пардон, мамзель, сорри и пр.

ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ – образы литературных и мифологических персонажей, имеющие общечеловеческое значение. Например: Гименей, Мефистофель, Отелло, Обломов.

«ВЕЩНЫЕ» ОБРАЗЫ – образы предметов, предметной обстановки, предметных деталей, окружающих образ литературного персонажа. Служат цели типизации в образах-характерах тех или иных идейно-эмоционально значимых их сторон (жадности, грубости, расточительства, скупости и т. д.).

ВИД ЛИТЕРАТУРНЫЙ – устойчивый тип литературно-художественного творчества (проза, поэзия, драматургия); устойчивые типы групп жанров того или иного литературного рода.

ВСТАВНЫЕ ЭПИЗОДЫ, НОВЕЛЛЫ – введение в сюжет литературного произведения эпизодов, историй, новелл, прерывающих развитие сюжетного действия. Например: Легенда о Великом инквизиторе в «Братьях Карамазовых» (*Ф.М. Достоевский*).

ВООБРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ – мыслительная деятельность писателя, направленная на создание образов отражаемой действительности на основе ее домысливания, представления о том, какую она могла быть; образное домысливание воображаемой действительности.

ГЕРОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ (см. **ПЕРСОНАЖ, ДЕЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО**) – прежде всего художественный образ человека или любого другого живого существа в литературе; то же, что и **ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ** (см.).

ГИПЕРБОЛА – подчеркнутое образное преувеличение тех или иных свойств изображаемых предметов, явлений, сторон человеческих характеров; вид тропов.

ГРАДАЦИЯ (от лат. *gradatio* – постепенное повышение) – цепь однородных членов (семантический повтор) с постепенным нарастанием (убыванием) смысловой и эмоциональной значимости.

ГРАФИЧЕСКОЕ ЧЛЕНЕНИЕ СТИХА – разделение стиха (строки) графически на части – слова, синтагмы, которые приобретают значение отдельных стихов (строк).

ГРОТЕСК – причудливо-фантастический образ, основанный на гиперболизации, в котором подчеркнуто нарушаются жизнеподобные черты, свойства отображаемых предметов, явлений, характеров с целью сатирически типизировать в их образах то, что противоречит здравому смыслу, идеалу.

ДАКТИЛЬ – трехсложный размер силлабо-тонического стиха, ритм которого основывается на урегулированном чередовании метрических ударений в трехсложных стопах и на первых слогах. Например: «Еду ли ночью по улице темной...» (*Н.А. Некрасов*).

ДЕЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО (см. **ПЕРСОНАЖ, ГЕРОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ**) – употребляется чаще всего применительно к драматургическим персонажам.

ДИСФЕМИЗМ (с греч. – грубословие) – выражение говорящим отрицательной оценки чего-либо при отсутствии запрета на грубость. Например: дать дуба.

ДЕТАЛЬ – одно из средств создания художественного образа; выразительная подробность в произведении (часть внешнего

мира, портрета и т. п.), которая помогает читателю глубже понять не только характер, обстановку, но и в целом произведение, авторское отношение к изображаемому.

ДОЛЬНИК (ПАУЗНИК) – вид стиха, ритмическая организация которого основывается на относительно урегулированном чередовании метрически ударных (иктовых) и безударных слогов; при этом в стихе образуется, как правило, три или четыре метрических ударения, а количество безударных слогов между ними колеблется от одного до двух. Теоретическая модель одного из видов дольника: 0.1.1.2.2.1./0.1.1.2.2. «Эх вы, сани! А кони, кони!..» (С.А. Есенин).

ДРАМА – синоним понятия «драматический литературный род»; вид, жанр драматургического произведения, в котором воспроизводится прежде всего частная жизнь людей, характеры в их драматических проявлениях, конфликтах. Различают мещанскую, героико-историческую, историко-революционную, социально-бытовую, психологическую драму и трагикомедию.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД – один из литературных родов, к которому относятся произведения, основывающиеся на непосредственном изображении жизненных конфликтов, воплощающихся в столкновениях художественных характеров, драматическом действии, диалогах и монологах.

ДРАМАТУРГИЯ – вид литературного творчества; литературная сюжетно-композиционная основа спектакля, то есть постановки драматургического произведения на сцене.

ЖАНР ЛИТЕРАТУРНЫЙ – исторически складывающиеся типы литературных произведений, обладающие признаками тех или иных литературных родов, видов, устойчивой тематической направленности, композиционной организацией системы содержательных образов, средств, форм изображения и выражения идейно-эстетического отношения (пафоса) к изображаемому.

ЗАВЯЗКА – компонент сюжета. Изображение событий, явлений, состояний и отношений персонажей, предметов, ситуаций, служащих поводом для начала сюжетного действия, «завязывания» художественного конфликта, литературного произведения.

ЗАМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – первоначальный этап творческой деятельности писателя, когда в его воображении возникает представление о будущем литературном произведении, художественном образе.

ИДЕАЛ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ – конкретно-чувственное представление о высшей норме нравственного, общественного, социального и т. д. совершенства, воплощаемое в художественных образах, имеющих эстетическое значение. Например: дружба и любовь в творчестве А.С. Пушкина.

ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – обобщающая эмоционально-образная мысль, лежащая в основе литературного произведения; мысли, чувства, заключенные и выраженные в выборе, идейно-эмоциональном образном осмыслении типических характеров, в их идейно-эмоциональной оценке.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА – система средств художественной речи, выполняющая изобразительные и выразительные функции по отношению к идейно-эстетическому содержанию литературного произведения.

ИКТ – метрически сильный (ударный, высокий, долгий) слог в стихе; см.: **АКЦЕНТ** (ударение).

ИНВЕРСИЯ – необычный порядок слов, нарушение последовательности речи с целью придания фразе особой выразительности. Например: «Печаль моя светла...» (*А.С. Пушкин*).

ИНОСКАЗАНИЕ – не прямое, скрытое изображение предметов, явлений, людей.

ИНТОНАЦИЯ – свойство смысловой, эмоциональной выразительности художественной речи, достигаемое при помощи понижения, повышения, замедления, остановки (паузы) речевого высказывания, обозначаемое в тексте средствами выразительности (звукопись, синтагматическое членение, умолчание, акцентировка и т. д.).

ИРОНИЯ – **ТРОП** (см.), выражающий насмешку над кем-либо или чем-либо.

ИСКУССТВО – особый род практически-духовного эстетического освоения мира, представляющий собой отражение действительности в художественных образах.

ИСТОРИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ – воплощение в образах литературных произведений исторических явлений, лиц, событий; выражение художественной концепции истории, присущей писателю.

КВАНТИТАТИВНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ – стихосложение, основывающееся на чередовании высоких и низких звуков.

КЛАССОВОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ – отчетливо выражаемая в художественной литературе идейная, **СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ** (см.), в которой проявляются идеологические, нравственные и другие интересы, идеалы тех или иных общественных классов, социальных слоев общества. Абсолютизация принципов классовости литературы ведет к грубейшей вульгаризации историко-литературного процесса, творчества писателей.

КЛАУЗУЛА – окончание стиха – безударные слоги, следующие за последним метрическим ударением.

КОЛЛИЗИЯ – см. **КОНФЛИКТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ**.

КОМЕДИЯ – драматическое произведение, в котором осмеиваются отрицательные черты человека или общественного явления. Различают жанры комедии: водевиль, фарс, комедии лирическую, сатирическую и т. д.

КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ – расположение и соотносённость частей, элементов и образов произведения (компонентов художественной формы); последовательность введения единиц изображаемого и речевых средств в текст, системная организация компонентов содержания и формы литературного произведения. Различают композицию образа-персонажа, сюжета, фабулы (повествования) и т. д.

КОНФЛИКТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (КОЛЛИЗИЯ) – противоборство характеров, идей, чувств, противоречия между ними или характерами и обстоятельствами, внутри характеров, лежащие в основе развития действия, сюжета, фабулы литературного произведения.

КРИТИКА ЛИТЕРАТУРНАЯ – вид литературного и научного творчества. Изучает, характеризует произведения, а также творчество современных писателей, текущий литературный процесс с точки зрения социально-общественных, эстетических проблем современности.

КУЛЬМИНАЦИЯ – компонент сюжета. Момент наивысшего напряжения развития сюжетного действия, воплощающего в себе развитие художественного конфликта произведения.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ – направление реалистической литературы, основные свойства которого заключаются в правдивом отображении жизни и сосредоточенности на идейно-эмоциональных, эстетических, критических отношениях, оценках того, что не соответствует демократическим, народным идеалам; творческий (художественный) метод, принципы которого заключаются в отборе, отображении характеров, явлений, предметов действительности, переживаний, мыслей, чувств прежде всего с точки зрения выявления и типизации сторон и свойств их, противоречащих демократическим, народным идеалам.

ЛЕКСИКО-МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬ-НОСТЬ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СЛОВА, ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ – стилистическая синонимия словообразовательных аффиксов, придающая словам, художественной речи экспрессивную изобразительность и выразительность.

ЛИРИЧЕСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД – один из литературных родов, к которому относятся произведения, основывающиеся

на художественно-образном воплощении субъективных переживаний, чувств, мыслей, направленных на их постижение или выражение отношения к тем или иным явлениям, предметам, событиям, характерам. Различают следующие основные виды лирики: гражданская, философская, пейзажная, медитативная, ролевая, интимная.

ЛИРИЧЕСКОЕ (ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЕ) ОТСТУПЛЕНИЕ – эмоционально-экспрессивное выражение идейно-эстетического отношения автора-повествователя к изображаемым явлениям, событиям, характерам, прерывающее развитие сюжетного действия произведения.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ – образ-характер в лирике, воплощающий субъективные чувства, мысли, переживания автора. Отношение между личностью автора и образом лирического героя – отношения между прототипом и типом. Лирический герой – это автор, перевоплотивший себя в образ-персонаж, наделенный жизненной ролью, что делает его лирическим художественным характером, в котором осуществлена объективизация авторского субъективного переживания.

ЛИРИЧЕСКОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ – субъективные переживания поэта, воссозданные в лирическом образе; самовыражение поэта в лирике, воплощенное в типический образ мыслей, чувства по отношению к самому себе, окружающему миру, направленное на раскрытие самого себя.

ЛИРО-ЭПИЧЕСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД – литературные произведения, в которых свойства эпоса и лирики проявляются равнозначно, повествование органично слито с непосредственной передачей в образной форме лирических переживаний.

ЛИТЕРАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – вид искусства, искусство слова, особая форма общественного сознания, охватывающая произведения художественной письменности.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ – наука о художественной литературе, ее происхождении, внутренних законах, свойствах, историческом развитии и функционировании в различные эпохи. Состоит из трех научных дисциплин: теории литературы, истории литературы, литературной критики.

ЛИТОТА – подчеркнутое преуменьшение признаков, предметов, явлений с целью достижения рельефности изображения, а также определенного эмоционально-эстетического отношения к изображаемому.

МАДРИГАЛ – небольшое лирическое стихотворение любовного содержания.

МЕДИТАТИВНАЯ ЛИРИКА – вид лирической поэзии, содержанием которого является непосредственное выражение внутренних лирических чувств, переживаний, направленных на познание поэтом собственного внутреннего мира. Медитация – умственное действие, направленное на приведение психики человека в состояние углубленной сосредоточенности.

МЕЛОДИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ – стихосложение, основанное на ритмической урегулированности высоты звуков в стихотворных стопах.

МЕТАФОРА – см. **МЕТАФОРИЗАЦИЯ**: вид тропов, основанный на перенесении свойств одного предмета, явления, признака на другой по принципу сходства.

МЕТАФОРИЗАЦИЯ – использование слов в иносказательном, переносном значении.

МЕТОД ТВОРЧЕСКИЙ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – получившая теоретическое обоснование система общих принципов отбора, отражения, оценки явлений действительности, социальных характеров, их типизации, присущая многим писателям определенной эпохи.

МЕТОНИМИЯ – переносное, метафористическое словоупотребление, основанное на иносказательном обозначении предмета, явления, наименования или места, или времени, или признака этих предметов, явлений.

МЕТР – основа звукового ритма стиха, дающая возможность предсказать появление определённых звуковых элементов на определённых позициях.

МЕТРИКА – система стихотворных норм поэзии, творчества поэта.

МИРОВОЗЗРЕНИЕ ПИСАТЕЛЯ – система взглядов писателя на объективный мир, место в нем человека, на отношения человека к окружающей действительности, самому себе. Жизненная позиция писателя, его убеждения, идеалы.

МИФ, МИФОЛОГИЯ – повествовательные творения коллективной народной художественной фантазии, в которых обобщенно отражались представления древних людей о мире конкретно-чувственных персонифицированных образов одушевленных существ, мыслившихся реальными.

МОТИВ – повторяющийся элемент произведения, имеющий повышенную семантическую нагрузку.

НАПРАВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ – общность художественной практики многих писателей определенной эпохи, осознаваемая как единство эстетических принципов отношения к действительности,

ее отображения и типизации. Различают в европейских литературах следующие основные литературные направления: классицизм, просветительский реализм, сентиментализм, романтизм, критический реализм. В годы сталинизма и застоя господствовала теория, согласно которой основным направлением советской литературы являлся социалистический реализм, что в настоящее время большинством ученых оправданно оспаривается.

НАРИЦАТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ – образ литературного героя, персонажа, действующего лица, имя которого становится обозначением каких-либо сторон, свойств человеческой природы.

НАЦИОНАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ – отображение особенностей национального сознания, чувств, переживаний, мирозерцания, предметов и примет материального бытия, присущих тому или иному народу, той или иной народности в определенную историческую эпоху.

НЕОЛОГИЗМЫ – слова или словосочетания, создаваемые для обозначения новых предметов, явлений или их свойств, неизвестных ранее, используемые в литературе в качестве изобразительно-выразительных средств художественной речи.

НОВАТОРСТВО – открытие нового в предмете изображения, художественном содержании и форме литературы.

НОВЕЛЛА – малый эпический жанр; короткое по объему повествование с острым сюжетным конфликтом, в основе которого – случай, жизненное происшествие.

НОРМАТИВНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ЛЕКСИКИ – использование в литературе с целью достижения предметной изобразительности номинативной («назывательной») лексики.

ОБРАЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ, РАССКАЗЧИКА – образ автора или литературного героя произведения, от имени которого ведется повествование, рассказ.

ОБРАЗ-СИМВОЛ – предельно сконцентрированное художественно-эстетическое обобщение, выраженное единицей художественной речи, заключающей в себе представление о предметах, явлениях, лицах как о всеобщностях, всеобъемлемости.

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – особый, присущий лишь искусству способ освоения и преобразования отражаемой действительности в искусстве; «конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение» (*Л.И. Тимофеев*).

ОБРАЗНОСТЬ – свойство художественной речи присущими ей изобразительно-выразительными средствами создавать литературные художественные образы.

ОБРАМЛЕНИЕ – композиционный прием повтора одинаковых или схожих ситуаций, форм повествования, речевых оборотов, обрамляющих сюжет или литературное произведение в целом. Служит для достижения художественной целостности, единства литературного произведения.

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ – отражённые и воссозданные в образах литературного произведения события, факты, условия, влияющие на раскрытие, развитие образов-характеров, персонажей, действующих лиц.

ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ – способность художественной литературы отображать и выражать мысли, представления, чувства, идеалы, имеющие гуманистическое общечеловеческое значение.

ОДА – жанр лирической поэзии. Жанровым содержанием оды является торжественное, высокопатетическое воспевание чего-то, кого-то.

ОКСЮМОРОН – троп. Сочетание противоположных по смыслу определений, понятий, в результате которого возникает новое смысловое качество. Например: «Мне грустно и легко...» (*А.С. Пушкин*).

ОКТАВА – строфа, состоящая из стихов с рифмовкой *abababcc*, выполненная пяти- или шестистопным ямбом.

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ – перенесение свойств человека и других живых существ на неодушевленные явления и предметы.

ОНЕГИНСКАЯ СТРОФА – строфа, состоящая из 14 стихов 4-стопного ямба с рифмовкой *AbAb CCdd EffE gg*, где строчные буквы обозначают женские, а прописные – мужские рифмы.

ОПИСАНИЕ – одна из форм фабулы, вид повествования, целью которого является описательное изображение картины средствами художественной речи (пейзажа, портрета литературного героя) и т. д.

ОЧЕРК – документально-художественный малый жанр эпического литературного рода. В очерке, наряду с собственно художественными признаками, могут наличествовать элементы публицистики, научности и т. д.

ПАМФЛЕТ – сатирико-обличительный жанр, направленный на разоблачение и осмеяние какого-либо социального, политического зла, деятеля, олицетворяющего такое зло.

ПАРАЛЛЕЛИЗМ ОБРАЗНЫЙ – компоненты речи, находящиеся рядом или следующие друг за другом в тексте литературного произведения; компоненты художественной речи, соотношения между которыми создают поэтический образ. Различают лексический и синтаксический параллелизмы.

ПАУЗА – перерыв в потоке речи; в художественной речи логические и интонационно-ритмические паузы играют выразительную роль. Обозначаются средствами, присущими синтаксису; в стихотворной речи – также средствами стихотворной организации текста (анафора, эпифора, цезура, графическое выделение стихов и т. д.).

ПАФОС – экспрессивно выраженная идейно-эмоциональная оценка отображенных типических характеров.

ПЕРИПЕТИЯ – внезапный и резкий сдвиг в судьбе персонажа.

ПЕРИФРАЗ – троп, состоящий в замене названия лица, предмета или явления описанием их существенных признаков или указанием на их существенные черты. Например: «певец Гяура и Жуана» – А.С. Пушкин.

ПЕЙЗАЖ – описание внешнего по отношению к человеку мира.

ПЛЕОНАЗМ (от греч. *pleonasmos* – излишек) – употребление в речи близких по смыслу и потому логически излишних слов для создания особой выразительности. Например: пути-дорожки, океан-море.

ПОВЕСТВОВАНИЕ – последовательность речевых фрагментов произведения, содержащих разнообразные сообщения. Субъектом повествования является повествователь.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ – косвенная форма присутствия автора «внутри» произведения, осуществляющая посредническую функцию между вымышленным миром и реципиентом (тем, кто воспринимает).

ПОВТОР – повторение композиционных элементов, слов, словосочетаний и других фрагментов текста в художественном произведении, благодаря чему на них фиксируется внимание читателя и тем самым усиливается их роль в тексте. Повтор имеет много разновидностей: параллелизм, рефрен, анафора, стык, эпифора, звуковой повтор и др.

ПОРТРЕТ – изображение внешности героя (фигуры, позы, одежды, черт лица, мимики, жестов) как одно из средств характеристики. Различают портретное описание, портрет-сравнение и портрет-впечатление.

ПРОСПЕКЦИЯ – взгляд в будущее, опережение событий.

ПРОТОТИП – реально существовавшее или существующее лицо, послужившее писателю прообразом литературного героя.

РАЕШНЫЙ СТИХ – вид тонического народного стиха, в котором количество и местоположение ударных слогов не урегулировано ритмически, но речь членится на стихи (стихотворные строки), которые в значительной мере соединяются смежными рифмами.

РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ – компонент сюжета. Поступки персонажей, вступление их во взаимоотношения между собой, с явлениями, предметами, событиями, развитие этих взаимоотношений в литературном произведении.

РАЗВЯЗКА – компонент сюжета. Разрешение развития сюжетного действия, конфликтов между персонажами литературного произведения.

РАЗМЕР СТИХОТВОРНЫЙ – устойчивая мера, форма стихотворного ритма (см. **МЕТР**, **РИТМ**, **СТИХОСЛОЖЕНИЕ**), выдержанная в стихотворном произведении или его части.

РАССКАЗ – малый эпический жанр. Завершенное эпическое повествование, сосредоточенное на изображении происшествия, события, явления, раскрывающее типический характер.

РЕАЛИЗМ – тип творчества, творческий метод, ведущее направление историко-литературного процесса, выражающееся в принципах отбора, типизации и эстетической оценке отображаемого материала действительности прежде всего в формах, присутствующих самой реальной действительности.

РЕДИФ – слово или группа слов, повторяющиеся в неизменной форме в конце стихотворной строки после рифмы.

РЕТРОСПЕКЦИЯ – сдвиг событий в прошлое.

РЕЧЕВАЯ ЗОНА ГЕРОЯ – совокупность фрагментов его прямой речи, различных форм косвенной передачи речи, попавших в авторскую зону осколков фраз, характерных словечек и эмоциональных акцентов, свойственных герою.

РЕЧЕВЫЕ ЗОНЫ – районы действия голоса.

РЕЧЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – языковая форма выражения образно-эстетического содержания искусства слова.

РИТМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ – соразмерное периодическое чередование элементов (звуков, слов, синтагм, пауз, акцентно-сильных и слабых мест и т. д.) художественной речи.

РИТОРИЧЕСКИЕ ОБРАЩЕНИЯ, ВОПРОСЫ, ВОСКЛИЦАНИЯ – особые синтаксические обороты речевых обращений к тому или иному адресату, имеющие вопросительную или восклицательную интонации, которые передают особое эмоционально-экспрессивное состояние автора, действующего лица литературного произведения.

РИФМА – созвучие в начале, конце стихов (стихотворных строк) или полустуший, отмечающее их границы и связывающее между собой. Различают рифмы женские, мужские, дактилические, гипердактилические; односоставные, приблизительные, неточные, полные; равносложные, неравносложные, смешанные,

тавтологические, бедные, богатые; смежные, перекрестные, охватные, кольцевые и т. д.

РОДЫ ЛИТЕРАТУРНЫЕ – типы литературных произведений, сходные или различные по организации художественной речи, познавательной направленности на объект, субъект или само художественное высказывание (изображение объективного мира; выражение состояния субъекта; воспроизведение процесса речевого общения). Выделяют три основных литературных рода: эпос, лирику, драму; иногда указывают на наличие смешанного, **ЛИРО-ЭПИЧЕСКОГО РОДА** (см.).

РОМАН – литературное произведение эпического рода, в котором повествование сосредоточивается на изображении личностей в их отношениях со временем, обществом, народом, нацией. Выделяются различные жанры романной формы в литературе (авантюрный, рыцарский, приключенческий, социально-бытовой, исторический, психологический и т. д.).

РОМАНС – жанр лирической поэзии. Небольшое строфическое лирическое стихотворение, которому присущи напевные ритмы, интонация.

РОМАНТИЗМ – литературное направление; в европейских литературах конца XVIII – начала XIX века возник в противовес классицизму и просветительскому реализму как выражение разочарования в утверждавшихся буржуазных общественных отношениях, отвлеченной утопической мечты о достижении гармонии и свободы. Романтический литературный герой отличается бунтарством, изображается, как правило, в исключительных обстоятельствах. Например, романтический литературный герой Мцыри (поэма М.Ю. Лермонтова «Мцыри») действует в исключительных обстоятельствах.

САТИРА – вид литературного творчества, основанный на комизме, преследующий цель раскрыть и обличить смехом то, что претендует на значение и смысл, но не имеет ни того ни другого и потому противоречит идеалу, здравому смыслу, с точки зрения которых выступает с художественной критикой писатель.

СВОБОДНЫЙ СТИХ (ВЕРЛИБР) – неметрический стих, отличающийся от прозы членением на стиховые ряды (строки). Бывает рифмованным, неравноударным или нерифмованным (белым), более или менее урегулированным в отношении количества ударений (иктов) в стихах (строках). Близок к неурегулированным акцентному стиху и вольному белому дольнику.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ – литературное направление в европейских литературах, возникшее в противовес классицизму. Для

писателей литературного направления сентиментализма характерно утверждение естественных чувств, высвобождение, совершенствование которых только и может привести к достижению гармонии в мире. Пример «Бедной Лизы» Карамзина – свидетельство того, что писатели-сентименталисты сосредоточивали внимание на изображении чувств и переживаний простого человека, человека из народа.

СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ – стихосложение, ритм которого основывается на урегулированной повторяемости общего количества слогов без учета сильных и слабых мест в стихе.

СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ – стихосложение, основанное на упорядоченном чередовании ударных (сильных) и безударных (слабых) слогов в стихе.

СИМВОЛ – образ, максимально обобщённо и экспрессивно выражающий идею или отличительные черты какого-либо события или явления. Смысл символа многозначен и неотделим от его образной структуры, его нельзя свести к однозначному логическому определению. При восприятии символов необходимо проделать мысленную работу, цель которой – расшифровка структуры сложных символов. Например: парус как символ одиночества у М. Лермонтова, вода как символ свободы у А. Пушкина.

СИНЕКДОХА – вид метонимии (количественная метонимия), название части (меньшего) вместо целого (большого) или наоборот. Например: «И вы, мундиры голубые...» (*М.Ю. Лермонтов*).

СИТУАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ – отраженные и воссозданные в образах литературного произведения условия, положения образов-характеров, создающие те или иные отношения между ними, побуждающие литературных героев, действующих лиц, персонажей к осознанию своего положения, своих отношений к окружающему миру, к поступкам, действиям других литературных героев, персонажей, действующих лиц.

«СМЕШАННЫЙ» ГЕТЕРОГЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД, СМЕШАННЫЕ ВИДЫ, ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ – типы литературных произведений, в которых сочетаются элементы, стороны эпического, лирического, драматического литературных родов, или заключают в себе компоненты, выходящие за их рамки. К «смешанным» относятся сатира, юмор и соответствующие жанры, драматическая поэма, лирическая новелла, виды (формы) литературы, связанные с киноискусством, телевидением, радио.

СОДЕРЖАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ – ПРЕДМЕТ ЛИТЕРАТУРЫ (см.), открываемый в ее содержании; осознанное отражение действительности, субъективный образ объективного мира (предмета), человека в его отношениях с окружающим миром в нравственно-этическом осмыслении, воплощенный средствами языка, художественной речи. Содержание всегда оформлено, форма – содержательна; содержание и форма литературы, художественного произведения нерасчленимы. Основой идейно-художественного содержания являются тема и художественная идея, воплощенные в художественные характеры, реализованные в системе образов литературы, литературного произведения средствами художественной речи.

СОНЕТ – твердая стихотворная форма из 14 стихов (строк), образующая 2 катрена (четверостишия) и 2 терцета (трехстишия). Основной способ рифмовки: *abba; abab; cdc; dcd*. Лирический жанр поэзии.

СРАВНЕНИЕ – образное словесное выражение, в котором изображаемые предмет, явление на основании сходства признаков сопоставляются с другим предметом, явлением.

СТИЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ – система предметных деталей, изобразительно-выразительных средств, в которых отражается и воплощается идейно-художественное содержание.

СТИЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫЙ – устойчивая, присущая ряду писателей, творчество которых образует литературное течение, направление, образная система принципов и средств изобразительности и выразительности, присущих художественной литературе как искусству слова.

СТИХ – стихотворная строка (стихотворный ряд); ритмически организованные средствами стихотворной поэтики (чередованием ударных и безударных слогов, стоп стихотворными паузами, рифмой и т. д.) фонетические отрезки стихотворной речи, стихотворного произведения.

СТИХОВЕДЕНИЕ – научная дисциплина, изучающая проблемы стихосложения, звуковую, ритмическую форму литературных произведений. Основным материалом стиховедения являются **СТИХ** (см.), стихи, стихотворная речь.

СТИХОСЛОЖЕНИЕ – способ организации звукового, ритмического состава стихотворной речи.

СТОПА – повторяющееся сочетание метрически сильных (иктовых) и слабых (безударных) слогов в стихе. Двусложная стопа

состоит из одного сильного (иктового) и второго слабого (безударного) слогов в стихе. Трехсложная стопа состоит из одного сильного (иктового) и двух слабых (безударных) слогов в стихе.

СТРОФА – группа стихов, объединенных в определенное композиционное единство средствами, присущими стихосложению. Виды строф: моностих, дистих (двустихие), терцет (трехстишие), катрен (четверостишие), пятистишие, секстина (шестистишие), октава (восьмистишие), онегинская строфа и др. Строфика – композиционная организация строфического стихотворного произведения; свойства композиционной организации стихотворных произведений писателя, поэзии определенного периода истории литературы.

СУБЪЕКТ РЕЧИ – тот, кто говорит (голос), кому формально приписан текст.

СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ – соотнесённость всех фрагментов повествования с субъектами речи (теми, кому приписан текст) и субъектами сознания (теми, чьё сознание выражено в тексте); соотношение кругозоров сознаний, выраженных в тексте.

СЦЕНАРИИ – литературный жанр. Литературная основа какого-либо произведения, создаваемого способами и средствами, присущими искусству кино, телевидения, радио.

СЮЖЕТ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ – изображение взаимоотношений между художественными характерами (литературными героями, действующими лицами, персонажами), выражающихся в движении, развитии, разворачивании их поступков, действий, событий.

ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ СТИХА – устойчивые стихотворные формы поэзии (сонет, рондо, триолет, газель, рубай и т. д.).

ТЕКСТОЛОГИЯ – научная филологическая дисциплина, посвященная изучению, проверке и обнаружению истинности, оригинальности литературных текстов, подготовка их к изданию.

ТЕМА (ТЕМАТИКА) ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ – воспроизведенные писателем с позиций определенного идеала типические характеры в их отношениях с действительностью, воплощающие в себе общественно и социально значимые явления, процессы той или иной национально и исторически определенной жизни. То, что отобрано писателем из действительности, художественно переосмыслено и отражено в образах литературного произведения с точки зрения определенного идеала. Круг явлений, предметов, характеров действительности, отобранный и художественно воссозданный в образах литературного произведения с точки зрения общественно

значимых представлений о жизни и человеке в результате осуществления творческого замысла писателя.

ТЕНДЕНЦИЯ, ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ – выражение социальных, классовых интересов в идейно-эстетической направленности творчества писателя, литературного течения, направления, в идейно-художественном содержании произведения.

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ – научная литературоведческая дисциплина. Изучает общие закономерности, присущие художественной литературе, литературно-художественному творчеству: генезис (происхождение), законы исторического развития, общественно-социальную эстетическую сущность. Теория литературы вырабатывает критерии (признаки) художественности литературы, принципы анализа литературно-художественных произведений, творчества писателей.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ – авторская позиция, «зафиксированное отношение между субъектом сознания и объектом сознания» (Б. Корман), но и положение «наблюдателя» в художественном мире произведения, определяющее кругозор субъекта речи.

ТИП – обобщенный образ человеческого характера, в котором выделены прежде всего стороны и свойства, присущие определенным социальным, общественным слоям, классам, или свойства личностей, которые могут быть отнесены к общечеловеческим.

ТИПИЧЕСКОЕ, ТИПИЧНОЕ – идеальное, среднее, нормальное, общее, присущее (в жизни) явлениям, процессам, предметам, человеческим характерам, отражаемое в образах художественной литературы в индивидуальном, единичном.

ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ – стихосложение, в котором ритм соизмеряется с числом сильных (ударных) метрически и семантически мест полнозначных слов с произвольным числом слабых (безударных) слогов.

ТРАГЕДИЯ – жанр драматического литературного рода, основанный на образном воссоздании трагического: характеров, конфликтов, ситуаций.

ТРАГИЧЕСКОЕ В ЖИЗНИ И ЛИТЕРАТУРЕ – философско-эстетическая категория, обозначающая неразрешимые противоречия, конфликты, являющиеся следствием свободного действия личности в исторически необходимой ситуации, приводящие к страданию, гибели.

ТРАДИЦИИ – преемственные связи между предшествующими и последующими стадиями, этапами развития культуры, литературы, художественного творчества (писателя, произведения, стиля и т. д.), когда из предыдущего опыта что-то передается,

воспринимается и участвует в процессе формирования и развития нового.

ТРЕХСЛОЖНЫЕ СТИХОТВОРНЫЕ РАЗМЕРЫ – силлаботонические стихи, ритмическая организация которых основывается на урегулированном чередовании трехсложных стоп, один слог в которых сильный (ударный), а два других безударных.

ТРОПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ – различные виды переноса прямых значений слов, за которыми закрепилась традиция обозначения предметов, явлений, на другие предметы, явления.

УМОЛЧАНИЕ – недоговоренность слов, фраз, мыслей, замещаемая в тексте многоточиями.

УСЛОВНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – выделяют первичную условность – всякое представление явлений действительности в художественных образах и вторичную – намеренное, сознательное нарушение писателем жизненного правдоподобия отображаемого (см. ГРОТЕСК, ГИПЕРБОЛА).

ФАБУЛА – повествование о явлениях, событиях, литературных героях, персонажах, действующих лицах, изображаемых в литературных произведениях.

ФЕЛЬЕТОН – художественно-публицистический жанр сатирического или юмористического содержания.

ФИЛОЛОГИЯ – совокупность гуманитарных научных дисциплин (лингвистика, литературоведение, текстология, фольклористика и т. д.), изучающих свойства духовной культуры человечества, выражаемые средствами слова, языка, речи.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА – наука о фольклоре, устном народном творчестве.

ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – выражающие содержание образы, созданные средствами, присущими языку, художественной речи; внутренняя организация содержания художественной литературы.

ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ – образ человека в литературном произведении, воплощенный в образах литературных героев, персонажей, действующих лиц, образах автора, повествователя (рассказчика), лирического героя, отраженный с достаточной полнотой типичности и индивидуальной определенности.

ХОРЕЙ – двусложный размер силлаботонического стихосложения, ритм которого опирается на относительно урегулированное чередование двусложных стоп, метрические ударения в которых падают или могут падать на первые (третьи, пятые) слоги. Пиррихированный хорей – хореический стих с пропусками ожидаемых метрических ударений. Наиболее употребимые формы хореического стиха – 3- и 4-стопные.

ХРОНОТОП – единство пространства и времени в художественном мире произведения.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА – один из видов искусства, искусство слова, особая форма общественного сознания, обладающая своим предметом изображения и особыми познавательными функциями, выполняемыми средствами, присущими языку, слову, речи, словесным образам.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР – динамическая система, в которой из некоторого числа элементов формируется целостный образ мира, «сокращённая Вселенная».

ЦЕЗУРА – словораздел в стихе, выражаемый в звучащей стихотворной речи паузой, разделяющей стих на части и полустихия.

ЭВФЕМИЗМ – не прямое, смягчённое выражение вместо резкого и нарушающего нормы приличия. Например: «я обошлась посредством платка» (*Н.В. Гоголь*) – вместо «я высморкалась».

ЭКСПОЗИЦИЯ – компонент сюжета. Изображение состояния, отношений персонажей, предметов, явлений, непосредственно предшествующее завязке конфликта и развитию сюжетного действия литературного произведения.

ЭКСПРЕССИВНАЯ ЛЕКСИКА – слова, обладающие, кроме нормативного значения, эмоционально-экспрессивной выразительностью (архаизмы, неологизмы, просторечия, диалектизмы, жаргонизмы и т. д.).

ЭЛЕГИЯ – лирический жанр. Лирическое стихотворение медитативного характера, выражающее чувства неудовлетворенности, сожаления, печали, грусти.

ЭЛЛИПСИС (умолчание) – 1) оборот речи, заключающийся в том, что автор не до конца выражает мысль, предоставляя читателю (или слушателю) самому догадаться, что именно осталось невысказанным; 2) композиционный приём, когда писатель, как бы интригуя своих читателей, какое-то время держит их в неведении об истинной сути изображённых событий. Например: «уж эти мне друзья, друзья... об них недаром вспомнил я...» (*А.С. Пушкин*).

ЭПИГРАММА – короткое афористическое стихотворное произведение сатирического или юмористического содержания.

ЭПИЛОГ – финал литературного произведения, изображение состояния персонажей, явлений, событий после развязки сюжетного действия, конфликта литературного произведения.

ЭПИТЕТ – образное определение предмета, или обновляющее его нарицательное значение, или усиливающее его, или подчеркивающее какое-либо характерное, выдающееся качество предмета.

ЭПИЧЕСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД – один из литературных родов, к которому относятся произведения, основывающиеся на изображении действительности в ее объективных, не зависящих от воли автора проявлениях, самодвижении как уже состоявшегося, происшедшего.

ЭПИФОРА – фигура, противоположная анафоре, повторение одних и тех же элементов в конце смежных отрезков речи (слов, строк, строф, фраз).

ЭСТЕТИКА – философская наука, изучающая проявление эстетического в жизни, человеческой деятельности, искусстве; эстетических отношений человека и искусства, литературы и действительности.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ – свойства художественной литературы отражать, хранить, передавать осмысленный, прочувствованный с точки зрения определенного эстетического идеала опыт человеческой жизни, оказывать влияние на эстетические чувства, сознание людей.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ – свойства предметов, явлений, характеров соответственно их образным отражениям в искусстве, литературе содержать в себе и выражать качества, соответствующие или несоответствующие представлениям о прекрасном, безобразном, возвышенном, низменном, комическом и т. д.

ЮМОР – вид комического. Отражение противоречий между претензией на значение и содержание и их существом, вызывающее смех различной тональности.

ЯВЛЕНИЕ В ДРАМЕ, ДРАМАТУРГИИ – композиционно выделенное в относительно самостоятельную составную часть драматургического произведения, отличающуюся единством драматургического действия и действующих лиц.

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ – система словесно-художественных форм, их значений и функций, возникающая на основе коммуникативной функции литературного, народно-разговорного языка и функций изобразительной и выразительной.

ЯМБ – двусложный размер силлабо-тонического стихосложения, ритм которого опирается на относительно урегулированное чередование двусложных стоп, метрические ударения в которых падают или могут падать на четные (2-й, 4-й, 6-й, 8-й) слоги. Пиррихированный ямб – ямбический стих с пропусками ожидаемых метрических ударений. Наиболее употребимые формы русского ямбического стиха – 3-, 4-, 5-стопные.

Рецензия как жанр

Создаём рецензию

После прочтения книги у человека возникает желание поделиться мыслями о прочитанном. Свои суждения чаще всего высказывают в аннотациях, отзывах и рецензиях. Бывает, что мнения различных читателей о том или ином произведении расходятся.

В процессе изучения курса «Современная литература» студенты не раз выступают в роли критиков. «Открывать красоты и недостатки...» — так определил задачу литературной критики А.С. Пушкин. Умение отличать красоту от искажений красоты в литературе и в жизни необходимо каждому человеку. Вот почему умение рецензировать является основополагающим. Чаще всего произведения писателей-современников нуждаются в объективной оценке. Кроме того, каждый человек, знакомящийся с новинками изящной словесности, является своего рода экспертом, отвечающим на вопрос: «Что стоит прочитать в первую очередь?». Для того чтобы рецензия была убедительной, необходимо хорошо знать текст произведения, ориентироваться в материале.

Рецензия (лат. *recensio* — разбор, оценка) — один из основных жанров литературной критики. Рецензия — это еще и своего рода информация о новинках. Она предназначена для создания у читателя определенного отношения к произведению. Критик В.Б. Шкловский в 1929 году говорил о специфике этого жанра: «У рецензии есть своя цель, цель зазывалы». И действительно, грамотная рецензия выполняет роль рекламы. Она не только рассказывает о новых произведениях, но и предлагает их прочесть. Встречаются рецензии, которые предостерегают от прочтения пустой книги, не заслуживающей внимания. Они свидетельствуют об умении автора самостоятельно оценивать прочитанное и логично, аргументированно отстаивать свою точку зрения.

Чтобы рецензия состоялась, необходимо прислушаться к советам. В учебнике А.И. Власенкова и Л.М. Рыбченковой «Русский язык. Грамматика. Текст. Стили речи» (М., 1999) приводится следующая схема работы над рецензией.

1. Внимательно прочитайте (и перечитайте) рецензируемый текст.
2. Укажите, когда и где вышла книга, ее адресат.
3. Как книга вами читалась?

4. Укажите тему книги, ее главную мысль, как автор раскрывает их в произведении.

5. Кто действующие лица, отношение к ним автора. Какое отношение они вызывают у читателя?

6. В чем художественное своеобразие книги, языка произведения? Какими средствами автор достигает выразительности?

7. Ваша общая оценка прочитанного.

8. Что, по вашему мнению, написано хорошо, а что, может быть, недостаточно убедительно, не совсем удачно; что излишне детализировано, а что недостаточно широко раскрыто?

9. Высказывайте свое мнение. Рассуждайте, анализируйте, но не подменяйте пересказом содержания.

10. Хотя бы в самой краткой форме отразите и содержание книги. О чем в ней рассказывается, иначе все ваши оценки и рассуждения окажутся непонятными.

Важное условие для создания качественной рецензии – УМЕНИЕ ВЫСКАЗЫВАТЬ СОБСТВЕННОЕ МНЕНИЕ. Чтобы оно не было хаотичным, бессистемным, следует в процессе написания рецензии отвечать на вопросы:

О ЧЕМ Я БУДУ ГОВОРИТЬ?

ДЛЯ ЧЕГО Я ЭТО БУДУ ГОВОРИТЬ?

ПОЧЕМУ Я ОБ ЭТОМ БУДУ (ИЛИ ХОЧУ) ГОВОРИТЬ?

В ЧЕМ Я ХОЧУ УБЕДИТЬ СОБЕСЕДНИКА?

К КАКОМУ РЕЗУЛЬТАТУ ХОЧУ ПРИВЕСТИ ВСЮ БЕСЕДУ (ДИСКУССИЮ)?

Начните создавать рецензию, отвечая на следующие вопросы.

1. Автор, название книги, кем издана, где, год издания.

2. Краткие сведения о писателе (необязательно).

3. О чем говорится в книге (кратко)?

4. Главная мысль произведения.

5. Главные герои. Кто из героев особенно понравился (или не понравился) и почему?

6. Какими достоинствами или недостатками, на ваш взгляд, обладает эта книга?

7. Советуете ли прочитать эту книгу другим? Что дает нам прочтение этой книги?

Образцы рецензий

В библиографических разделах литературно-художественных журналов приводятся и развернутые рецензии, и аннотации. Возможно, некоторые фрагменты могут быть поучительны для постижения жанра рецензии.

1. Марк Амузин. Драмы идей, трагедии людей (заметки о творчестве Станислава Лема и братьев Стругацких: опыт сопоставительной рецензии (Знамя. – 2009. – № 7)

«Станислав Лем и братья Стругацкие. Двуглавый орел восточноевропейской фантастики... В становлении репутаций и «брендов» этих двух авторов, в их творческой эволюции было немало общего. Оба начинали в жанре научной фантастики, достигли в нем высот, обрели славу. Оба довольно быстро выросли из «детских штанишек» стандартной НФ и оставили эти лохмотья позади. Оба вырвались на просторы общественной критики и сатиры. Научно-социального прогнозирования, этической рефлексии. Оба стали символами. Стругацкие – подспудные интеллектуальных ересей и бунтов в недрах советской идеоимперии, Лем – вольного интеллектуального любомудрия, сращивания фантастики с футурологией и культурологией... При ближайшем рассмотрении обнаруживается, что за этим далеко не случайным сходством таятся абсолютно разные и даже контрастные художественные системы. Как ни странно, фронтального их сопоставления и сравнительного анализа в критике до сих пор не было. Попробуем восполнить этот пробел».

2. Пример краткой рецензии Анны Кузнецовой с использованием биографических сведений об авторе (Игорь Шестков. Вахханалия. Рассказы. – СПб., 2008. – 204 с.)

Рассказы, частью вошедшие в прошлогоднюю книгу «Алконост», – о советских людях, какими автор их запомнил в жизни, которая кажется ему теперь из Германии, куда он эмигрировал в 1990-м, страшным сном... Жил он в «Доме преподавателей» на Ломоносовском проспекте, учился в одной из лучших московских школ, потом окончил мехмат МГУ. Если же моделировать его биографию по этим рассказам, видится какой-нибудь полууголовный Лесопилыск и школа типа колонии для малолетних преступников. Видимо, личное благополучие казалось ему случайным и непрочным, а чужие судьбы более достоверными.

3. Аннотация Сергея Костырко как сравнение с таким жанром, как рецензия

1) **Игорь Шестков. Алконост. Франкфурт-на-Майне // Литературный европеец. – 2008.** Третья книга прозы русского писателя, живущего в Германии (эмигрировавшего в 1990 г.), – собрание рассказов, написанных на материале жизни автора в СССР накануне эмиграции, тематика большинства рассказов так или иначе связана с темой эмиграции как единственного выхода для повествователя.

2) **Марк Щеглов. Правда жизни... (Московский университет, 1954, 8 дек.).** «Долго еще будет читаться первая повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Герои новой повести «В родном городе» — это как бы те же люди, прямо из окопов Сталинграда, с Курской дуги и плацдарма на Висле, перенесенные в большой тыловой город, разрушенный войной и потрясенный недавней оккупацией. Раненый офицер Николай Митясов, его жена Шура, «рыжий сержант» — Валя Острогорская, безногий инвалид Сергей Ерошик — все они написаны так, что после прочтения повести всерьез задаешь вопрос: «А кто вам больше нравится: Шура или Валя?» — или споришь о том, почему Николай разошелся с женой. Как будто знаешь этих людей лучше самого автора! В повести «В окопах Сталинграда», как помнится, кто-то из персонажей говорил, что до войны многие из нас жили подобно страусу, пряча голову под крыло, но после войны это будет уже невозможно. Для понимания новой повести В. Некрасова очень важно вспомнить эти слова. Долгие годы, в которые уместилась вся их юность, герои В. Некрасова отдали священной битве с фашизмом. И вот — правдивая драматическая ситуация. Раненый капитан Николай Митясов возвращается с фронта в конце войны... Он находит родной город наполовину в руинах; жена его Шура, перенесшая немецкую оккупацию, — с другим... Война помешала Николаю получить образование — он не знает, что ему теперь с собой делать. Жизнь кругом еще не налаженная, трудная, люди мыкают военное горе, еще приходят «похоронные», еще очень неуютно и тяжело быт... Рядом с человеческими бедствиями и подвигами находит себе место жульничество и бездушие... Настоящей. Всеми нами пережитой правдой полны страницы повести, на которых встает жизнь большого города в конце войны: с очередями, инвалидами, «забегаловками», «толкучками», переполненными трамваями и разрушенными домами... Здесь есть и изматывающие житейские тяготы, и счастье рядом с горем, и сладкое предчувствие победы и мира... Именно так люди заканчивали Отечественную войну».

Не всегда рецензия отражает исключительно достоинства литературного произведения. Речь может идти и о недостатках книги. Автор рецензии может не согласиться с позицией писателя или резко не принять новое произведение, причем нередко рецензент высоко оценивал другие произведения этого автора. Тому пример фрагменты выступлений современных критиков о творческих неудачах новинок текущей литературы.

4. Александр Неверов. Эксперимент над собой или над читателем // Литературная газета. — 2020. — № 10. (Андрей Геласимов. Дом на Озерной, 6 : роман. — М.: Эксмо, 2009. — 256 с.)

«...В том, что роман «Дом на Озёрной» — неудача, сошлись, кажется, все критики. Значит, здесь всё ясно? Всё, да не всё...

Есть в этой ситуации нечто странное.

Как и почему случается такое, что писатель, ранее писавший хорошо (понятно, на наш субъективный взгляд), вдруг начинает писать плохо?.. А Геласимов писал как раз хорошо. Его первые бумажные книги (до этого обитал в Сети) «Фокс Малдер похож на свинью», «Год обмана», «Жажда», появившиеся в начале нулевых, по мнению критиков, выгодно отличались от сочинений большинства его ровесников фабульной изобретательностью и внятностью (на фоне общей невнятицы), естественностью интонации, лёгкой иронией, зоркостью к деталям. Но главное — и это было также редкостью в те годы — органическим настроением на позитив: страшных реалий «лихих девяностых» автор отнюдь не избегал, но в тексте они катарсически переплавлялись, снимая ощущение мрака и безнадёги.

Кстати, и в ранних вещах Геласимова было немало совершенно неправдоподобных сюжетных поворотов и головокружительных зигзагов, не говоря уж о счастливых финалах, но это было художественно убедительно, и не верить автору было нельзя. Не только тогда, но и сегодня. Если сомневаетесь, перечитайте «Год обмана» — роман в полном смысле слова авантюрный, полный молодой витальной энергии и человеческого обаяния.

«Путь героя от безысходности к надежде и вере Геласимов пишет очень осторожно и деликатно, будто боясь переступить незримую черту, за которой начинается мелодрама... В мире, который воссоздаёт писатель, особую роль играют дети — воплощение не только естественности, подлинности, но и самого смысла человеческого существования», — писал автор этих строк семь лет назад о повести Геласимова «Жажда».

«А что мы имеем сегодня? В «Доме на Озёрной» правит бал откровенная мелодрама. Сюжетные ходы абсолютно предсказуемы. Берутся ситуации вроде бы вполне жизненные (сколько говорилось в прессе о тех же обманутых вкладчиках и дольщиках), но описываются они так, что в них не веришь. Не веришь и в героев, напоминающих марионеток, которых автор дёргает за ниточки. Особенно «впечатляет» образ матери многочисленного семейства Галины Семёновны, счастливо прожившей более сорока лет с мужем — кадровым офицером. Оказывается, она «когда-то давно

была комсомольским вожаком и каждое лето возглавляла крупные студенческие строительные отряды, отправляющиеся (так в романе. — *А.Н.*) в глухую Сибирь, а Иван Александрович оставался в очередном военном городке с подростковой Машей и только что родившейся Валией». Интересно, как автор представляет себе эту ситуацию? Например, процесс кормления «только что родившейся Валии»? При этом стоит ли обращать внимание на такую «мелочь»: через несколько страниц «строительные отряды» именуется уже «комсомольскими стройками»? Может быть, автор полагает, что это одно и то же?.. Образы детей — слашавы до приторности. Кстати, это же можно сказать и о маленьком герое предыдущего романа Геласимова «Степные боги», за который он получил премию «Национальный бестселлер».

Понятно, что никто не застрахован от неудач и провалов. Но куда бесследно исчезают талант и вкус, слух и зоркость — для меня большая загадка. В то, что их можно в одночасье утратить, — не поверю никогда. В ходе безуспешных размышлений над этим феноменом у меня возникло предположение, что автор проводит эксперимент в духе режиссёра Анатолия Васильева, у которого он учился в ГИТИСе и который пробудил у будущего писателя, по его признанию, некие «инстинкты художника». Так вот, однажды Васильеву задали вопрос, почему нигде не видно афиш спектаклей его театра. Ответ «лучшего театрального режиссёра Европы» меня поразил. Он заявил, что было бы идеально, если зритель вообще не дошёл бы до его театра, заблудившись или затерявшись в снегах... А что если автор «Дома на Озёрной» проводит опыт, чтобы узнать, на какой странице читатель захлопнет книгу и швырнёт её в урну? Есть и другое, не менее экзотическое предположение: Геласимов проводит эксперимент над собой — по капле выдавливая из себя много, талантливого писателя... Других версий у меня нет».

5. Лев Пирогов. Из-под куч // Литературная газета. — 2008. — № 42. (Михаил Елизаров. Кубики. — М.: Ад Маргинем, 2008. — 224 с. — (Современная мужская проза)

После «Кубиков» сильно хочется помыть руки. «Нечеловеческая музыка», как говорил Ильич. Даже слишком. Скомпонована как путеводитель по Злу. Онтология, мифология, социология, эстетика, руководство по применению. Сумасшествие, бытовое убийство, маниакальность, изнасилование, изнасилование, изнасилование (больше всего автору понравилось исследовать изнасилование), пьянство, социопатия, физическое уродство, колдовство, чёрная магия, болезнь, смерть. Общаги, промзоны и спальные районы. Потешный и одновременно жуткий язык милицейского

протокола перемежается матерными пародиями на Евангелие и Псалтырь. (Сей последний подвиг на ниве неоднозначности благодарная культура автору не забудет, даже когда он постарается забыть его сам.)

Написано всё с игрушечной талантливостью, характерной для рекламных фотографов и рисователей японских порнографических миниатюр. Несмотря на тщательную «документальность» и весьма умеренно расставленные по тексту красивости, ощущения «настоящести» не возникает. В Японии порнография была официально запрещена, но закон этот распространялся лишь на японцев. Поэтому свои миниатюры с изображениями чистейших доскональных японок художники-порнографы подписывали так: «Европейская женщина совокупляется с ослом». У Елизарова роль «европейской женщины» исполняют социально далёкие алкаши и гопники. Возможно, если бы он взялся написать не о гопниках, а о себе самом и своих читателях, получилось бы лучше.

Но Елизаров не стремится слишком глубоко погружаться в свой «материал». Он просто фантазирует на заданную тему. Погружение – это, когда поскребёшь-поскребёшь уродов, потрёшься с ними, да и обнаружишь: тоже люди. И не «тоже», а «такие же». В классической русской литературе, от Гоголя до Шукшина, так и было. Но то был фокус на грани обычных человеческих возможностей. Вроде как нам с вами устроиться на работу в хоспис или принять в семью больного ребёнка. Елизаров решает задачу попроще, он воспекает страх и культивирует отвращение, а страх и отвращение питаются дистанцией, инаковостью. «Нет, не такие».

Источником и направляющей силой зла, согласно inferнальной елизаровской мифологии, является смерть. Неизбежность смерти. Мифологическим героям, чтобы добыть бессмертие, нередко случается спускаться в ад. Но одно дело спускаться и совсем другое – впускать в себя. Что в себя впускаешь, то тобою и правит.

Легенды и мифы настоятельно не рекомендуют играть с дьяволом в кости, то есть в кубики. Елизаров пренебрёг этим советом и бессмертия, мягко говоря, не добыл.

6. Александр Яковлев. Зла уже не хватает (Одиннадцать бесед о современной русской прозе / Интервью Кристины Роткирх ; под ред. Анны Юнгрен и Кристины Роткирх. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 160 с.) // Литературная газета. – 2009. – № 25

Для начала удивился. И не я один. Вот мнение литературного обозревателя Сергея Шаповала: «Сборник сразу вызывает некоторые вопросы. Открыв книгу, мы обнаруживаем, что перед нами интервью с российскими писателями журналистки Кристины Роткирх.

Однако в предисловии редактора сборника сообщается, что интервью проводила финско-шведская переводчица и журналистка Кристина Рутчирк. Надо думать, одна из фамилий правильная». Это во-первых.

Во-вторых. Выясняется, что из представленных текстов — не все беседы. А Петрушевская предложила эссе «Путь советского писателя (Попытка признания)» с квинтэссенцией отношения к прошлому в финальных строках: «...воспитали из меня пылкого, честного, принципиального и негибкого врага этой литературы и этого строя».

В-третьих. Текст элементарно не отредактирован. Хотя указано, что у него есть и иностранные, и отечественные редакторы. Упорно пишется вместе словосочетание «за границей»: «...Лесков — автор за границей мало известный», «ваши книги за границей», «судьба книги за границей» (из беседы с Б. Акуниным). А вот размышления Е. Гришковца на тему, что было бы, если б он не уехал из Кемерово: «Если бы я не уехал, я бы вернулся в эту — в такую же — жизнь, вернулся бы. Там всё было устроено, и любой маленький город — малый город, провинциальный — состоит из уже проложенных маршрутов, знакомых людей. Всего этого немного, но этого в принципе может быть достаточно. И я снова бы втянулся. И мы бы с вами сейчас не разговаривали бы. Или... умер бы. Не знаю». Или оценка Т. Толстой нынешнего состояния критики: «Критика разная. У нас нет хороших критиков. Очень мало. Многие критикуют, но они неинтересные критики. У нас почти нет филологической критики. У нас это газетная критика».

Тут удивления закончились. Начались тоскливые недоумения, вызванные предсказуемыми откровениями, которыми поделились с Кристиной Роткирх (Рутчирк) господа интервьюируемые. Вот метит территорию Акунин, высказываясь о детективе: «Это жанр, которого у нас не существовало в советские времена совсем».

Ну уж позвольте... Неужели он не помнит популярные издания «Подвиг», «Искатель», «Мир приключений»? А Юлиан Семёнов, а братья Вайнеры? Это так, навскидку. Е. Гришковец делится своим наболевшим — опытом театральных выступлений в Европе: «...я понимал, что мне неинтересно рассказывать им «русскую» историю про русского человека. Мне очень хочется рассказывать историю нормального человека, сегодняшнего городского жителя... я-то точно знаю, что в театр люди ходят для того, чтобы послушать о себе, а не о каком-то русском парне из Сибири. Поэтому я таки занялся универсализацией своего текста, оставаясь предельно детальным, но всё время стараюсь выбирать деталь, которая универсальна для человека в Европе — в Хельсинки или в Ницце».

Всё вышеизложенное не мешает Е. Гришковцу гордо заявить: «Ведь я же пишу реалистическую литературу, а это то, чем сейчас мало кто владеет. Я — реалистический автор, поддерживающий традиции русской реалистической литературы». Интервьюер, пытаясь обойти подводные камни возможных упреков, сигнализирует В. Сорокину: «Вас обвиняли во многом, в частности, в том, что вы пишете для западных славистов... и вам важен прежде всего коммерческий успех и что вы предаёте русскую литературу... Дискредитируете само понятие русской прозы... Вам не обидно?» Реакция предсказуема: «Ну если бы это сказал какой-нибудь западный славист...».

Предсказуема и Т. Толстая в оценке советского прошлого: «Это же такие годы, когда ничего интересного не печатали».

Выручает товарку по цеху Л. Улицкая: «Я была очень предвзятым человеком, к советской литературе у меня было подозрение, что она несуществующая. А потом открыла Андрея Платонова, открыла великую поэзию, живущую вопреки законам железной власти. Конечно, были и Трифонов, и Нагибин, и Казаков...».

Михаил Шишкин вторит коллегам по сборнику из Швейцарии: «Жить вообще в Советском Союзе было унижительно». Да и нынешняя страна и её литературные критики г-на Шишкина никак не устраивают. Оригинальную редактуру его ответа оставляем: «С Немзером случилась грустная вещь — он невероятно умный человек, который уплыл вместе со всей страной нетуда (так в тексте. — А.Я.). В России теперь принято быть патриотом, и все, кто позволяет себе говорить о России «непатриотично», с его точки зрения, да при этом ещё живут на Западе — для него личные враги. То есть он считает, что я — не патриот, а он патриот».

И далее он же сугубо патриотично: «Это Россия возрождающегося шовинизма, это снова мания величия, усугублённая невероятным комплексом неполноценности. И снова, как некогда, все кругом — враги. Запад, Америка — главный враг. На мир снова смотрят сквозь русскую бойницу». И т. п. И в грустных своих недоумениях я опять же был не одинок.

Некоторые итоги своего прочтения пытается подвести критик Анна Наринская: «Собранные вместе, эти писатели действительно должны — пусть с некими изъятиями и допущениями — являть собою картину нашей литературной жизни. Они её собой и являют — картину почти полного этой жизни отсутствия».

Из этих собранных вместе интервью практически нельзя получить представление ни о том, какие в России сегодня имеются литературные течения, какие есть союзы и противостояния, какая ведётся литературная полемика...

Но, как ни оценивай их слова, усомниться в том, что говорят они именно то, что хотят сказать, невозможно. Вернее, так — они говорят то, что хотят сказать шведской журналистке Кристине Роткирх. Кое-что из этого они хотят сказать читателю. Друг другу они не хотят сказать ничего».

Естественно, у многих возникнут вопросы к составу героев книги. Известный германист Юрий Архипов в своём разборе «Беседа» замечает: «Вот и выбор героев в этой книге обидно, но понятно ограничен требованиями чисто западными: угнаться в первую очередь за теми, кто «актуален», то есть раскручен. И не беда, что кое-кто из этих авторов через десять, много(?) двадцать лет будет прочно забыт и только вызывать недоумение: как это он попал в такую компанию. Интервьюерам важно, что сейчас он — в определённой тусовке — на слуху».

В самом деле, много ли о состоянии современной русской литературы да и о собственном его творчестве можно почерпнуть из интервью с Пелевиным? Вопрос: «Есть ли у вас чётко продуманный план, когда вы начинаете писать рассказ или роман? Как начинали, например, роман «Шлем ужаса?» Ответ: «С ужасом». Вопрос: «Вы сегодня один из самых знаменитых русских писателей. А насколько адекватно воспринимаются ваши произведения в России?» Ответ: «Не знаю. Я не знаю даже, насколько адекватно я их пишу». И так далее. Подобный словесный пинг-понг обнаруживается и в других беседах. Ощущение необязательности разговора вызывает почти вся книга. Так что даже сама г-жа интервьюер вдруг не выдерживает: «Вы уникальны тем, что в вас так мало специфически русского. Иногда сразу даже непонятно, что вы именно русский писатель. У вас отсутствуют все крайности жизни, которые всё-таки, кажется, есть вокруг вас сейчас: политика и криминал, нищета, богатство, коррупция, насилие. Вы этого совсем не видите?» (Беседа с Е. Гришковцом.)

Кончилось и недоумение. Ни современной, ни русской, ни прозы в книге почти нет. Хотелось написать об этом с издёвкой, ядовито. Но для этого надо было разозлиться. Не получилось. Зла на них уже не хватает.

Бывает, что разгромные рецензии содержат иронические похвалы писателю. Так, с восхвалений начинает Корней Чуковский разгромную статью о книгах знаменитой детской писательницы начала XX века Лидии Чарской «Слава Богу: в России опять появился великий писатель, и я тороплюсь поскорее обрадовать этой радостью Россию.

Открыла нового гения маленькая девочка Леля. Несколько лет назад Леля заявила в печати: «Из великих русских писателей я считаю своей любимой писательницей Л.А. Чарскую». А девочка Ляля подхватила: «У меня два любимых писателя: Пушкин и Чарская», «Своими любимыми писателями я считаю: Лермонтова, Гоголя и Чарскую».

Эти отзывы я прочитал в детском журнале «Задушевное слово», где издавна принято печатать переписку детей, и от души порадовался, что новый гений сразу всеми оценен и признан. Обычно мы чувствуем наших великих людей лишь на кладбище, но Чарская, к счастью, добилась триумфов при жизни. Вся молодая Россия поголовно преклоняется перед нею, все Лилечки, Лялечки и Лёлечки!»

В рецензиях речь идет не только о вершинах литературы и искусства. Бывает, что авторы исследуют явления и предметы, на первый взгляд, не заслуживающие внимания. Так, еще в начале XX века Корней Чуковский обратился к осмыслению молодого искусства кинематографа, вернее, его литературной составляющей. «Кинематограф есть, таким образом, особый вид литературы и сценического искусства, — читаем мы в статье «Нат Пинкертон» — и наша литературная критика, которая теперь занимается чуть ли не одним только «Саниным», поступает весьма опрометчиво, пропуская такие шедевры кинематографа, как «Бега тёщ», «Любовь в булочной» и «Приключения с цилиндром игрока».

Нет, русская критика и русская публицистика должны все свое внимание обратить на эти произведения и изучить их с такой же пристальностью, как некогда изучали «Отцов и детей», «Подлиповцев», «Накануне», «Что делать?». Обзор произведений киноискусства начала XX века позволил литературному критику сделать первый шаг к изучению «массовой литературы», которую его собратья по литературно-критическому цеху игнорировали как явление, не заслуживающее внимания. Корней Чуковский построил свои размышления на сопоставлении сюжетов современных ему произведений киноискусства и наводнивших книжный рынок историй о великом сыщике Нат Пинкертоне... В статье «Нат Пинкертон» читаем: «Я прочитал пятьдесят три книжки приключений Ната Пинкертона — и убедился, что единственно, в чём Нат Пинкертон гениален, это именно в раздавании оплеух, зуботычин, пощечин и страшных, оглушительных тумачков. Василий Буслаевич, — помните, — тоже обладал таким дарованием:

Которого возьмёт он за руку,
Из плеча тому руку выдернет...
Которого хватит поперёк ребра,
Тот кричит, ревёт, окорачь ползает, —

но ведь то была не единственная доблесть Василия Буслаевича. Ему и «грамота во наук пошла» и «петьё ему во наук пошло», здесь же нет ничего — один воплощённый кулак и готовность во всякое время раздробить чужую скулу. В мужицком эпосе Святогор, Вольга Святославович, Алёша Попович — какие это пышные и многообразные личности. У каждого свой душевный напев, свой аромат душевный, — и навеки останется для меня величайшей тайной: откуда взялось то проникновение в чужую духовную сущность, которое проявил в своих песнях наш дикий, лохматый мужик.

Но городскому эпосу душа Пинкертона показалась излишней. У Пинкертона вместо души — кулак, вместо головы — кулак, вместо сердца — кулак — и действие этого кулака от него только и требуется. Кулак во всех формах и во всех проявлениях. Пинкертона стреляет, колет, режет, рубит людей, как капусту, безо всякой жалости — и если подсчитать, сколько истребил он народу лишь в десяти книжках своих «похождений», то получится население хорошего провинциального города. Я уверен, что в Нью-Йорке есть специальное кладбище для жертв этого Ната Пинкертона, и что погребальные процессии день и ночь тянутся туда непрерывно. В книжках о Пинкертоне то и дело читаешь: «В этот момент открылась дверь, и в комнату ворвался Нат Пинкертона... Завязалась борьба, окончившаяся полным поражением китайцев. Из них десять человек было убито... в том числе и Лун Тса Ханг, остальные арестованы» («Кровавый талисман»).

Или: «Прогремел выстрел, и преступник упал. Остальные струсили и побежали к выходу. Один из них свалился, сражённый пулей в ногу, а другой споткнулся на него и тоже упал... Один из преступников уже скончался: пуля засела у него в голове. Атаман без сознания плавал в луже крови на полу, у третьего была прострелена нога», и т. д., и т. д. («Жёлтые черти»).

Рецензия может представлять и обзор литературы. Наиболее распространенный вид произведений такого жанра — годовые обзоры русской литературы, первыми из которых были знаменитые обзоры А.А. Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» («Полярная звезда», 1825) и В.Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1846 года». В XXI веке эта традиция продолжается.

7. А. Немзер. Русская литература в 2001 году

В уходящем году русская литература жила нормально. Явно активизировалось книгоиздание. Особенно это касается прозы, интерес к которой проявляет теперь не только «Вагриус», но и «рыночные гиганты», с одной стороны, и «элитарные» издательства — с другой.

Поэзия, гуманитарные штудии и републикации «литературных памятников» по-прежнему удел издательств малых, но, как правило, работающих добросовестно. На этом фоне усложнилось положение «толстых» журналов — теперь их никак не назовешь единственными проводниками живой литературной традиции. Писатели заняты своим делом — они работают, несмотря (или смотря) на очередные манифесты о конце словесности. Провокации (хоть ностальгические, хоть погромно-футуристические, хоть по принципу «абы вякнуть») надоели, и надо обладать детской наивностью, чтобы надеяться на резонанс от очередного всхлипа «у нас нет литературы». У вас нет — отдохайте. У нас кое-что есть. Вот и посмотрим, что же было в 2001 году. Месяц за месяцем.

Хроника, разумеется, не полна (особенно это касается поэзии) и субъективна. Надеюсь, однако, что конспективная «летопись» поможет увидеть движение русской литературы в 2001 году и обратит чье-то благосклонное внимание на достойные сочинения. Каковых появилось немало.

8. Фрагменты лучших критических статей XX века

Марк Щеглов. Корабли Александра Грина. (Полный текст статьи можно найти на сайте: www/Ruthenia.ru/nemzer/old.html.) Опубликована в октябрьском номере журнала «Новый мир» за 1956 год. Уникальность этой статьи заключается в удивительном сплетении стиля критика с гриновским слогом.

«Необыкновенность творчества Александра Грина, писателя, долго находившегося в оскорбительном забвении, состоит в том, что он сделал волнуемое романтическое фантазерство — страну отроческого воображения — реальным миром, полным жизни, что он подробно описал эту страну и узаконил как естественное и обычное все то, что постные люди полагают оторванным от жизни, чуждым реальному и несбыточным. Земли, которых нет на карте, но которые везде между Востоком и Западом, Севером и Югом; города со звучными и зовущими названиями, возникающие на берегах теплых морей как легендарные поселения первых веков; мужчины — цельные, благородные, таинственные покровители слабых, друзья мужественных; женщины и девушки, чье очарование несказанно, какие-то золушки, феи и принцессы на горошине, одетые в нынешнее платье; матросы — громкие пьяницы и добродушные храбрецы; заманчивые, приглашающие гавани, старинные корабли и старое вино — многое прекрасное и пленительное из богатств и радостей мира собрано А. Грином на страницах его поэтических книг.

...Корабли, бегущие по волнам в рассказах А. Грина, бегут неведомо куда и неведомо зачем, но ведь всегда в этом мире добрым и могучим людям найдется что делать и куда направить парус. Излюбленные герои А. Грина — добрые и немного таинственные капитаны, в душе которых патриархальное благородство соседствует с современной утонченностью чувств и естественным демократизмом. Таков капитан Грэй из рассказа-феерии «Алые паруса» — «тип рыцаря причудливых впечатлений, искателя и чудотворца, то есть человека, взявшего из бесчисленного разнообразия ролей жизни самую опасную и трехпольную — роль провидения...». Как раз с этого в рассказах А. Грина начинается чудесное. Когда люди добровольно берут на себя роль доброго провидения по отношению к другим, когда они остро романтически воспринимают мир, тогда самые невероятные сказочные чудеса становятся осуществимыми и даже «то, что существует как старинное представление о прекрасном несбыточном, по существу, так же сбыточно и возможно, как загородная прогулка». Читать и перечитывать «Алые паруса» — одно наслаждение. Нужно так преданно верить в силу любви, в обаяние романтической мечты, так уйти в сказку, чтобы столь неопровержимо, психологически и поэтически изящно поведать о реально сбывшемся в обыкновенной рыбацкой деревне сказочном чуде. Прелестная и причудливая девочка Ассоль, с детства неудержимо поверившая прекрасной басне проходящего сказочника о корабле с алыми парусами, который однажды придет за ней, действительно переживает такой незабвенный день. Эта история говорит о том, как любовь верит в чудо и как человек, любя, посвящает это чудо другому. Прелестны те строки, в которых описывается, как Ассоль стоит на берегу, глядя на вставший на виду алопарусный «Секрет», — «одна среди пустоты знойного песка, растерянная, пристыженная, счастливая, с лицом не менее алым, чем ее чудо, беспомощно протянув руки к высокому кораблю». А когда от корабля отделилась лодка, на которой стоял Грэй, то «тысячи последних смешных страхов одолели Ассоль... она вбежала по пояс в теплое колыхание волн, крича: — Я здесь, я здесь! Это я!» Это не сказка. Это не волшебная история о Золушке и принце. В «Алых парусах» для этого слишком много реального, почти житейского: стоит только напомнить все те страницы, где рассказывается о том, как Грэй вдохновенно организует свое «чудо» — покупку алого шелка в городской лавке и т. д. Это в подлинном смысле слова «феерия» — феерия любви и радости, сбывающаяся для всех, кто так любит. В стране А. Грина человек просто осуществляет все то хорошее, что в реальной действительности часто держится в душе под замком

или распыляется в тысячах малозаметных житейских действий и поступков. Рассказы А. Грина говорят о том, как «невыразимо чудесно» любить и владеть сказочным секретом счастья, как хороши улыбка, веселье, прощение и... вовремя сказанное чуткое слово.

...Художественная прелесть прозы А. Грина не может быть оспорена. Конечно, сейчас иногда кажется излишним и наивным своеобразный «дендизм» его стиля, подражательность, изысканность прозаического ритма, старомодная «философичность» некоторых мест в его рассказах (особенно в «Бегущей по волнам»), но тем не менее порою ослепляет его художественная точность и изобразительная сила в совершенно реальных картинах природы, описаниях моря и зарослей, в портретах изображаемых им людей — особенно в необыкновенно очаровательных фигурках девушек, этих Дэзи, Биче и Визи. Мы видим, мы любим это «прекрасное, нежно нахмуренное лицо, эти ресницы, длинные, как вечерние тени на воде синих озер, и рот, улыбающийся проникновенно, и нервную, живую белизну рук...».

И еще одна грань «магического кристалла» гриновского искусства — его изображение природы, стоящее на уровне изысканного «пленэра» новой живописи. А. Грин может быть назван первоклассным пейзажистом. И дело тут не только в той полной реальности его пейзажей, его приморских акварелей, о которой хорошо говорит К. Паустовский во вступительной статье, не только в том волшебстве воображения, с которым А. Грин во всей точности воспроизводит отсутствующую в действительности местность в своих рассказах. Главное то, как радостно, торжественно и близко душе все, о чем пишет А. Грин, как это все входит в зрительный и эмоциональный опыт любого вдумчивого наблюдателя природы и как искусство А. Грина умеет сделать заманчивым и поэтичным каждый обыкновенный уголок его страны. Похоже на то, как в его рассказе «Акварель» двое людей, живших и грубо ссорившихся в постылом доме на окраине города, случайно увидели этот свой дом на выставке картин, написанный талантливым живописцем. И то, что было для них каждодневным и привычным — «окна, скамейка... яма среди кустов, поворот за угол, наклон крыши, даже выброшенная банка из-под консервов», — предстало вдруг преображенным и милым. Таков эффект многих мест в рассказах А. Грина, где нет ничего нереального и, однако, все стократ чище, радостнее, ярче, чем мы это знаем.

...Белой точкой на горизонте, в исчезающей отдаленности моря появляется корабль, за ним еще один и еще... Ветер и волны дружно влекут их, они летят, слегка накренысь, у них почти

живые, стройные формы; ветер воет в тонких снастях, плещет вдоль борта тугая отлетающая волна, загорелые веселые матросы глядят за горизонт — что там? И наше сердце стремится лететь за ними, к тучам, полным зарева далеких, удивительных городов, к цветам и скалам таинственных стран воображения... Это корабли Александра Грина».

Рецензент занимается в первую очередь новинками, о которых практически еще никто не писал, по поводу которых еще не успело сложиться определенное мнение. Перед вами фрагмент статьи критика **В. Лакшина** «Роман **М.А. Булгакова** «**Мастер и Маргарита**», опубликованной в июньском номере «Нового мира» за 1968 год, ставшей первым критическим выступлением, посвященным только что появившемуся на страницах журнала «Москва» роману.

«...Помните ли вы этот закат на Патриарших? Солнце, которое, как живая и беспощадная сила, затопив Москву зноем, само изнемогло от жаркой своей работы и устало валилось за Садовое кольцо? И эту зловещую музыку безлюдья, предвещающую появление на сцене загадочного консультанта: «...никто... никто... пуста...». Здесь каждое слово на точном своем месте. Скажите «аллея была пуста» — сразу погаснет магический свет, идущий из глубины фразы. Все станет обычным, заурядным. «Пуста была аллея» — тут что-то загадочное, недосказанное, а в слове «пуста» — гулкая глупина и угроза.

Вот из этого-то сухого зноя и должен «соткаться» престранный господин — берет заломлен на ухо, одна бровь выше другой, трость, глаза разные... А рядом с этой мистической и волнующей загадкой — жанровая натура, быт, юмор, точность обыденных подробностей вплоть до физиологии ощущений томительного жаркого городского дня. Двое московских литераторов, ищущих тени под липами, — и теплая абрикосовая вода в киоске и мучительная от нее икота.

А потом — странный разговор на скамейке, и с удивительной плавностью, почти без толчков и внешних скреп, повествование переходит в иной регистр: «В белом плаще с кровавым подбоем...».

Нередко в финале статьи рецензент дает прогноз о дальнейшей жизни рецензируемого произведения в литературном процессе.

Заключительная часть статьи В. Лакшина о повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» («Новый мир. — 1964. — № 1)

«...Повесть «Один день Ивана Денисовича» прожила в нашей литературе всего год и вызвала столько споров, оценок, толкований, сколько не вызывала за последние несколько лет ни одна

книга. Но ей не грозит судьба сенсационных однодневок, о которых поспорят и забудут. Нет, чем дальше будет жить эта книга среди читателей, тем резче будет выясняться ее значение в нашей литературе, тем глубже будем мы сознавать, как необходимо было ей появиться. Повести об Иване Денисовиче Шухове суждена долгая жизнь».

9. На Третьем форуме молодых литераторов в Липках начинающим критикам было предложено написать за одну ночь рецензию на тогда еще только готовящийся к публикации рассказ Р. Сенчина «Чужой». Приводим несколько фрагментов наиболее интересных рецензий.

Марта Антоничева. L'etranger?

«...В рассказе перед нами человек, потерявший себя между городом и «деревней». Оторвавшись от родного городка, он не находит себя в Москве, он москвич и провинциал одновременно. При этом категория провинциальности становится внутренней характеристикой героя...».

«Герой воспринимает рассказ начальницы почтового отделения как текст, материал для работы, исключительно ради которого он и приезжает еще в родной городок. Однако в отличие от макаинского героя, испытывавшего чувство вины за использование такого рода материала, писатель Роман Валерьевич заботится о другом: как бы получше организовать свое повествование в угоду публике («И хорошо, хорошо, что будет похоже на повесть Распутина – сейчас римейки в большой моде, на них лучше клюют, чем на полную, стопроцентную оригинальность»). Таким образом, возвращение домой не становится возвращением к себе, либо обретением чего-то значимого, а, скорее, напоминает тупик, в который загнал себя герой.

Все повествование наиболее точно характеризуют две последние его фразы: «Странно. По крайней мере – как-то наивно – смешно». И больше в данном случае добавить абсолютно нечего».

Ирина Великанова. Пустота без метафор

Ты горечь и обида, пустопорожняя душевная емкость. Не брать, но и не давать взаймы хоть на час тепло ладоней и радужки серебристый свет. Герой с графиком низкой гиперболой. И все, что нужно ему для жизни, умещается в объеме небольшой небылицы. Небо и лица не интересны как суть.

В ожидании жизни проходят суетные городские будни. Литератор из провинции, сидящий по-стариковски на завалинке, наблюдает жизнь мимо. Высматривая детали и игнорируя контур.

Бытие на границе, по-шукшински между городом и деревней, оказывается губительно реальным. Псевдоинтерес, псевдомечты, псевдолитература. Более-менее четкие представления о добре и зле с метафизической невесомостью не отяготят жаждущего той самой невыносимой легкости. Будь искренним, да не убоится тебя ближний. Искренне бессердечным будь, малыш, — тебя полюбят за равнодушие в серебристых глазах. Вокруг да около жизни, совсем рядом с любовью, по соседству с душеспасительной рассудочностью, на миллиметр от заинтересованного внимания.

Герой не интригует даже вначале, когда обещает многое, заявляя о себе как о писателе. Слишком понятна позиция непритворного равнодушия. Образ прописан четко и законченно, его функция однозначна и не оставляет возможности иных интерпретаций.

Татьяна Михайлова. Матера возвращается?

Нелегко определить место Р. Сенчина в ряду русских прозаиков. С одной стороны, он примыкает к традиции писателей-деревенщиков с их пристальным вниманием к сельскому быту, с их ностальгией по уходящей крестьянской России. С другой — лирический герой Сенчина, как в его новом рассказе, находится между деревней и большим городом, куда он уехал и где не смог прижиться. Ностальгия осталась, но возможности вернуться уже нет.

Чем же вызван раскол?

Объектом описания автор избирает типичный «райцентровский городок» с типичными запустением и пьянством. Именно в таких заповедных уголках России писатели-деревенщики находили исток русской духовности. И что же? И этих уголков уже коснулась разлагающая власть денег. Простая история, рассказанная «начальницей почты», обнажает душевную пустоту и своекорыстие таких же, как она, обитателей глубинки. «Начальница» сочувствует бедной «почталыонке», по ошибке допустившей растрату, и осуждает тех, кто отказывается ей помочь. Но это сочувствие не находит отклика у лирического героя. Автор и герой раздваиваются. Первый судит второго за потерю нравственного ориентира.

И здесь мы сталкиваемся с главным недостатком рассказа. Исповедальный тон, заданный с самого начала, и автобиографические детали (имя, учеба в Литинституте, писательская деятельность) входят в противоречие с отстраненным изображением героя в финале. Он будто бы не понимает, отчего «начальница почты» сворачивает разговор, натолкнувшись на его безразличие. Тогда как автор, выстраивающий повествование, понимает прекрасно. Неожиданность такого раздвоения обескураживает читателя, и авторский пафос оборачивается фальшью. Какое-то старомодное

кокетство проглядывает в этом намеренном принижении писателя перед «народной правдой». Вяло. Неубедительно. Разом перестанешь верить и в искренность автора, и в его прекраснодушие.

Впрочем, внимательный читатель с первых строк не поверит Сенчину. Его выдает стиль. «Трудоголики» применительно к огородным «трудягам», «ваши проблемы» из уст старушки... Последнее, правда, претендует на роль «чеховской детали», знака очерствения душ. Но не хватает этой детали органичности, текстовой убедительности. Не сливаются штиты в рассказе Сенчина. Провинциальный говорок ему еще удастся, а вот авторский голос не обретает собственного стилистического звучания, не становится фактом литературы.

Не оттого ли, что автор так и остается между литературным «небом» и «землей» жизненного материала, не завершив усилие по преобразованию жизни в рассказ о ней, то есть в текст? А ирония текста такова, что его название – «Чужой» – становится приговором автору, не сумевшему примкнуть к традиции ни деревенской, ни городской литературы. Люмпен, одним словом.

Ольга Орлова. Чужой Сенчин. Эстетика отстранения

«Прошло время своего Сенчина. Слишком долго и упрямо с доскональностью криминалиста-патологоанатома, ковырявшего расплывшееся тело современной цивилизации. Заглядывавшего вместе со своими героями-дегенератами в зловонные отверстия мироздания: «Старик, дотерзав мясо, ковырялся во рту, обнажив ярко-красные, раздраженные работой десны с несколькими черноватыми осколками зубов. Марина со страхом и любопытством засмотрелась туда...» («Один плюс один»). Пускавшего во все тяжкие, насилующего мечту, и не какую-нибудь там фигуральную, а реальную девушку, свою первую любовь, вместе с многочисленными друзьями («Первая девушка»)... В общем, делавшего все для того, чтобы стать смелым и грубым, для того, чтобы люди приняли его за своего...».

«Пришло время Сенчина чужого. И вот – в каждом абзаце нового рассказа – отталкивание. Отталкивание от всего, во что раньше герой так неистово погружался».

«Место действия рассказа для Сенчина типично. Это небольшой сибирский городок. Райцентр. Мир традиций, терпения и распорядка. Мир своей моды, своей правды и, как итог, своего счастья.

Герой рассказа «Чужой» несравненно более интеллигентен, чем герои других вещей прозаика, и, соответственно, более укоренен в русской литературной традиции. «Чеховскую струну», отмеченную

у Сенчина критиком Е. Ермолиным, автор явно поднастроил. Он вочеловечил (обратная перспектива булгаковского Шарика) героя и художественно его оправдал. «Правда, — вновь прибежем к рефлексии автогероя Сенчина, — появляется тогда, когда не на ком отвести душу, нечем обмануться, не в кого спрятаться» («Вдохновение»). Причем на этот раз герой уже не «принимает непристойную позу», показывая «до какой степени ему не надо» (всё это и не нужны все эти, люди — *О.О.*) («Вдохновение»).

Молодое поколение, как правило, описывается Сенчиным как энергично обанкротившееся. Поколение, призванное по определению собирать камни (например, в качестве варианта: создавать литературу в поисках утраченной совести), оно жаждет праздника, расточения: «Ну, где оглушительный праздник, афинские ночи?» («Афинские ночи»). И в этом его трагедия. Тупик поколения. И автора, затесавшегося в его гущу.

Георгий Циплаков. Между землей и мылом

Частое появление прозы Р. Сенчина в толстых журналах обеспечивает ей надежный литературный тыл. Автор кажется сподвижником большой словесности, заставляющим современников задуматься об основах духовности. По пафосу и нравственному нажиму он гиперболически приближается к мастерам деревенской прозы, правда, очень часто параболически удаляясь от этих образцов по стилю и красоте слога.

Так, в рассказе «Чужой» в первую очередь привлекает внимание типический сериальный хронотоп: небольшой городок, нечто среднее между большим центром и селом. И главный герой, до фотографичности напоминающий автора, как ему и положено в предлагаемых обстоятельствах донельзя экзотичен и нестандартен для своего окружения. Естественно, ему далеко до красавицы-рабыни или потерянного в младенчестве наследника миллионера, он всего лишь писатель в глубинке, но и этого достаточно, чтобы нести в себе романтическую сериальную непохожесть на других. Герою с детства говорят о его особом статусе «не от мира сего», да ему и самому «такая жизнь всегда не особенно нравилась».

«...Страсти в сценарии теленовеллы всегда максимально накалены, здесь нет полутонов, — если радость, то бурная, если горе, то до полной безысходности и готовности к суициду. У героя Р. Сенчина погружение в этот своего рода экстаз происходит не сразу».

Превалирование сериальных стереотипов над образностью деревенской прозы начинается уже с рассуждений героя о своих бывших одноклассниках сразу после сцены с починкой лавочки. Речь его становится неожиданно жесткой и знакомо непримиримой

(«Хуан-Карлос гневается»): «Да, мои друзья не питают влечения к книгам и это хорошо. Я про них написал достаточно откровенно, за это могут и рожу разбить – чего-чего, а самолюбия у них хоть отбавляй, и, кажется, чем меньше перспектив более-менее приличной жизни, тем сильнее растет самолюбие...».

«С появлением в «кадре» начальницы почты биографическая история очень резко превращается в сериальное мыло. Детали обычной жизни ни с того ни с сего забываются: логика сентиментальности отодвигает достоверность в сторону как лишний декорум».

«На протяжении всего рассказа работает и еще одна проверенная сериальная схема: меньше событий, больше рассказов о событиях. Мы не видим, что происходит, но слушаем чувственные интерпретации свидетелей. Эмоции в результате этого нехитрого хода утраиваются. И в рассказе «Чужой» сначала почтальонша рассказывает всё начальнице, потом начальница рассказывает всё родственнику своей подруги, у которой оказались пресловутые пятнадцать тысяч, затем всё полностью рассказывается герою-автору, и уже он рассказывает об этом нам. Хуанита нашептала Родригесу, Родригес поделился с Мануэлой, Мануэла... И каждый реагирует по-своему – от слез и ругани до снисходительного выслушивания. Классика жанра.

Для того чтобы стать добротным рыночным продуктом, рассказу Р. Сенчина не хватает ощущения цельности аудитории. Все-таки «Кириешки», «Клинское» и «Золотая Ява» плохо увязываются с двухстраничным описанием изготовления лавочки вперемешку с воспоминаниями юности. Не понятно, кто все-таки должен купить его книгу, – «самый нарядный», который идет за пивом, или поклонник распутинской прозы. Это все равно, как если бы в рекламе велосипедов вдруг возникли старушки в красных спортивных трусах. Однако мы уверены, что в следующих своих произведениях писатель добьется коммерческого совершенства».

Жанна Голенко. Скучный герой

Так как повествование разбито на две части – внутренний монолог героя (размышления о жизни) и рассказ начальницы почты, – то заголовок стерт. Вместе обе части, несмотря на связующую реплику героя, монтируются трудно. К тому же вторая часть и по объему, и по фактуре перевешивает первую, поэтому рассказ можно было бы назвать «Деньги для Марии-2». Концовка отсутствует, финал открыт. Возможно, с претензией на Чехова или Шукшина. Что касается стилистики, есть проблема первой фразы, первого абзаца. Излишние длинноты и внутренний монолог героя «быть

или не быть» в среднем темпе на пять страниц. Определенно не хватает драйва, напора в изложении.

Почему автор полагает, что его герой нам интересен? Мне — нет. Как правило, читатель читает, когда в главном персонаже он узнает или себя, или близких ему людей, или близкие проблемы. А здесь круг «узнавания» очень узок (!), и многих эта вещь оставит безучастной. Думается, что автором движут традиции упомянутых Чехова и Шукшина (драма в повседневной жизни), но ему не удалось создать героя общего охвата, многослойного (как чудики Шукшина, знакомые и близкие каждому и по-своему). Возможно, вместо монолога почтальонши должен был быть кусок о самом герое (что-то с ним должно было произойти, и через это происшествие и раскрылась бы нагляднее, выпуклее заявленная проблема «своих/чужих»). Общее впечатление — скучно. А как хорошо сказал Вольтер, каждый жанр имеет право на существование, кроме скучного.

Александр Грищенко. Признаки измены

Сенчин — достойный ученик «новых реалистов», деревенщиков старшего поколения. В том смысле, что ничего принципиально нового автор не внес в стандартный жанр со стандартным символическим заголовком, слишком легко раскрываемым, в стандартный сюжет (возвращение на малую родину), в потуги на профессиональную работу с языком. Такой рассказ (только — лучше) могли написать и Шукшин, и Астафьев, и Распутин (такие разные!), упомянутый в тексте как один из прародителей сюжета. Несколько иронично упомянутый. Кажется, Сенчин начинает тяготиться стоящей за его плечами школой. Налицо и тенденция стремящегося к обновлению реализма — тяга к документальности и исповедальности. Расстояние между реальным автором и повествователем если не минимальное, то или стремится к минимуму, или маскируется под него (ибо с подробностями реальной биографии автора я не знаком).

Может заинтересовать игра с повествовательными инстанциями во второй части рассказа: полилог внутри диалога. Правда, и тут проглядывает авторская ирония по отношению к рассказу «в лицах» — к, опять же, типичной реалистической условности. Не уронил традицию. Или уронил, причем довольно сильно?

Возможно, проза Сенчина, перекормленного похвалами, будет меняться. Возможно, резко. С отторжением реалистической (или новореалистической) поэтики или заведением ее в тупик. Рассказ «Чужой» тупиковый. Так что точка отталкивания — уже есть».

Методика конспектирования научно-критической литературы

При конспектировании научно-критической статьи, монографии, рецензии и т. п. необходимо представить всю проблематику, весь круг исследуемых автором вопросов в их взаимосвязи с методологическими и теоретическими основами конспектируемого сочинения, то есть как некую целостность, как систему. Для этого прежде всего нужно определить структуру статьи (монографии и т. д.).

Структура научного сочинения не тождественна его композиции, которая в монографиях обычно дается в конце книги под рубрикой «Содержание» или «Оглавление». Структура (статьи, монографии) включает различные уровни, на которых одновременно ведется исследование темы. В конспекте должны быть отражены следующие уровни: 1) методологический; 2) теоретический; 3) историко-литературный; 4) публицистический; 5) полемический.

Методологический уровень – определение принципов научного исследования, которыми руководствуется автор (статьи, монографии). Устанавливаем: 1) к какому научному направлению, к какой литературоведческой школе относится ученый; 2) какую цель ставит перед собой; 3) какой аспект исследования им выбран (теоретический, историко-литературный, историко-теоретический и т. д.); 4) метод исследования темы (системный, комплексный, сравнительно-типологический и т. д.); 5) какова логика исследования (от общего к частному или, наоборот, от частного к общему и т. д.); 6) жанр исследования (монография, статья, эссе, публицистическая статья и т. д.). Затем переходим к характеристике методических приемов (обоснование отбора литературного материала, то есть художественных текстов, методика анализа художественного текста) и стиля автора данного научного сочинения, учитывая при этом, что методические приемы обусловлены методологией автора, а не являются чем-то случайным и произвольным.

Теоретический уровень – теоретическая основа, на которой базируется концепция исследователя. Теоретическое обоснование литературоведческой темы может быть дано в самых различных планах: философском, эстетическом, теоретико-литературоведческом, психологическом и т. д.

На **историко-литературном уровне** исследования темы раскрывается концепция автора, выдвинутая в статье или монографии. Изложение темы в историко-литературном плане включает ги-

потезу и ее аргументацию, систему доказательств. Для большей четкости авторскую концепцию следует представить в конспекте в тезисной форме.

Публицистический уровень означает: 1) выход темы в публицистический план, связь её с какими-либо практическими задачами современной жизни; 2) весь материал, привлеченный автором для подчеркивания общественно-гражданской значимости темы исследования.

Полемический уровень определяется степенью активности ученого в утверждении и пропаганде своей концепции, его сознательным или неосознанным участием в дискуссии по данной теме и, главное, степенью оригинальности изложенной им в данном труде научной концепции. Полемика автора с другими учеными может быть явной, открытой (автор указывает, с кем он спорит и по каким вопросам) или скрытой. Для выявления «адресатов» скрытой полемики необходима определенная начитанность по теме, знание работ и других исследователей.

На заключительном – «оценочном» – этапе конспектирования определяем, обнаруживаются ли (и как) все эти уровни в статье (монографии), какова их взаимосвязь, какой уровень доминирует в исследовании.

В качестве иллюстрации рассмотрим структуру конспекта статьи А.П. Чудакова, составленного студентами (Чудаков, А.П. Проблема целостного анализа художественной системы. (О двух моделях мира писателя) / Славянские литературы // VII Международный съезд славистов. – М. : Наука, 1973).

«Автор статьи – сторонник системно-структурного подхода к явлениям художественного творчества. Он предлагает рассматривать художественное произведение как «многоярусную систему», состоящую из пяти уровней (речевой уровень, предметный, уровень внутреннего мира, сюжетно-фабульный и уровень идей). Автор исходит из того, что эти уровни изоморфны, что некий конструктивный, структурообразующий принцип (творческая доминанта) должен проявиться на всех уровнях художественной системы.

Метод моделирования (Чудаков считает возможным создать модель творчества писателя) обогащается сравнительно-типологическим методом: в статье сопоставляются модели творчества разных типов художников (Л.Н. Толстого и А.П. Чехова). Отбор литературного материала – свободный (для доказательства своей концепции автор мог обратиться к творчеству и других художников), обусловлен логикой исследования от общего к частному.

Теоретической основой концепции Чудакова является «принцип дополнительности», сформулированный Нильсом Бором применительно к квантовой физике: относительно одного объекта могут существовать два противоположных описания, две модели, каждая из которых, исключая другую, находит подтверждение в эксперименте. Опираясь на «принцип дополнительности», А.П. Чудаков пытается объяснить противоречие художественной системы. Авторская концепция может быть выражена в следующих тезисах: 1) художественное творчество многомерно; 2) можно составить две противоположные модели творчества одного и того же писателя.

Пример первый: творчество Л.Н. Толстого. Первая модель творчества Толстого – модель творчества тенденциозного, субъективного. Вторая модель представляет Толстого как художника высочайшей объективности, певца «живой жизни» во всей ее полноте, не вносящего в ее изображение какого-либо субъективного начала. Лишь взятые в единстве, эти модели дают истинное представление о Толстом-художнике. Пример второй: творчество А.П. Чехова. В первой модели доминантой является случайность, второй модели – закономерность, необходимость изображаемого. Противоположные модели творчества изоморфно проявляются на всех уровнях художественной системы. Специфика творчества писателя определяется тем, на каком уровне с наибольшей силой проявляется столкновение этих противоположных моделей. Изложение концепции завершается постановкой новых теоретических проблем: «полностью ли противоположны две строимые модели?», «равенство или субординация моделей», «должна ли каждая моделировать весь художественный объект?», соотношение принципа дополнительности и множественности интерпретаций художественных текстов.

Публицистический материал составляют ссылки автора на применение принципа дополнительности в сфере психологии и лингвистики. Автор полемизирует со всеми исследователями творчества Толстого и Чехова, которые рассматривают творчество этих писателей лишь в одном измерении».

Анализ статьи А.П. Чудакова позволяет сделать вывод о том, что автор больше внимания уделил в ней разработке новой методологии изучения творчества писателей. В теоретическом плане тема разработана недостаточно. Нет полной аргументации всех тезисов через анализ художественных текстов. Значение статьи – в постановке проблемы, в попытке по-новому подойти к анализу противоречий художественной системы.

Особый вид конспектирования представляет «вычленение» из статьи (монографии и т. п.) методики анализа художественного произведения. Специфика этого **выборочного конспектирования** определяется тем, что, во-первых, так называемые методические приемы обусловлены определенным авторским пониманием художественного произведения, и, во-вторых, методика анализа не описывается автором (за исключением тех работ, которые специально посвящены вопросам методики), а «растворяется» в конкретном анализе различных художественных текстов. Поэтому в конспекте следует: 1) отразить авторское понимание структуры художественного текста и структурообразующего принципа; 2) составить методический инвариант, то есть определить устойчивые, общие, инвариантные черты методики, проявляющиеся в анализе различных художественных текстов.

Комплексную методику анализа художественного текста, опирающуюся на данные различных наук (литературоведения, философии, эстетики, психологии, семиотики, лингвистики) — разрабатывал целый ряд российских литературоведов: Ю.М. Лотман, М.П. Брандес, А.П. Чудаков, В. Кожин, М. Поляков, И.В. Арнольд и др.

Для примера составим методические инварианты по книгам М.П. Брандес и Ю.М. Лотмана.

1. Брандес, М.П. Стилистический анализ. — М. : Высшая школа, 1991. Методический инвариант. Ч. I. Модель структуры (конспект) художественного текста. Часть II. Методический инвариант.

1. М.П. Брандес предлагает вести анализ художественного стиля писателя на стыке литературоведения и лингвистики. Это возможно потому, что стиль представляет системное понятие: стиль — целостное образование связанных между собой элементов, находящихся на разных уровнях (лингвистическом и литературоведческом). Структурообразующим принципом этой системы является образ автора-повествователя.

| | Уровни структуры художественного текста | Структурообразующий принцип |
|--|---|---|
| Литературоведческий Лингвистический | 1. Композиционно-речевой | Образ автора-повествователя |
| | 2. Эмоционально-оценочный | Отношение к предмету изображения |
| | 3. Индивидуально-психологический | Установка на реакцию читателя |
| | 4. Языковой | Самовыражение в плане художественной речи и отборе средств речи |

2. Методические приемы. Текст художественного произведения разделяется на композиционные звенья, затем — на более мелкие ячейки (эпизоды). Мелкие ячейки суммируются, классифицируются (диалоги, описания, оценки, раскрывающие психологию и т. д.). Затем определяется роль автора: автор-повествователь может занимать субъективную позицию (повествование от первого лица), объективную — наблюдатель «со стороны», наконец, автор может быть и персонифицированным рассказчиком. В связи с занимаемой автором позицией в повествовании анализируются все уровни структуры текста.

В методическом инварианте, предложенном М.П. Брандес, анализ текста идет только по прямым структурным связям, то есть от предыдущего к последующему звену текста. Значение отдельных элементов художественного текста в структурном целом остается невыясненным. В этом — главный недостаток методики М.П. Брандес.

2. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. — Л. : Просвещение, 1992. Методический инвариант.

Ю.М. Лотман рассматривает поэтический текст как особым образом организованную семиотическую структуру. (Семиотическая «структура — структура, пользующаяся знаками и служащая для хранения и передачи информации»).

Текст воспринимается не как механическая сумма составляющих элементов: каждый элемент реализуется лишь в отношении к другим и к структурному целому всего текста.

Структура поэтического текста состоит из единства макро- и микросистем (единств), идущих вверх и вниз от определенного горизонта, в качестве которого выступает уровень слова. Уровень слова составляет семантическую основу всех уровней структуры. Связь между элементами одного уровня — парадигматическая (прямое движение), связь между уровнями — синтагматическая (прямое движение от уровня к уровню). <...>

Пояснение структурообразующих принципов

1. Принцип сопоставления предполагает отношения как между элементами уровня (парадигматическая ось), так и отношения между самими уровнями (синтагматическая ось). Отношения могут быть двух видов: антитеза — противоположное в сходном, отождествление — совмещение того, что казалось различным.

2. Принцип возвращения есть раскрытие скрытых семантических значений образов в свете последующих образов в плане

обратных связей. Каждый элемент текста является активным по отношению к предыдущему. Но общего активного центра (художественного «фокуса») в художественном произведении Лотман не выделяет.

3. Принцип двуслойной организации уровня (автоматизация и деавтоматизация). В основе структуры художественного текста — стремление к максимальной информационной насыщенности. Для этого необходимо следующее: каждый элемент должен предсказывать последующие (в этом и заключается автоматизация, то есть конструктивная инерция); связь элементов не должна быть полностью автоматизированной, то есть предсказание не должно быть однозначным («деавтоматизация», «случайность в обусловленном»).

Как видим, модель составлена на основе трех научных дисциплин: лингвистики, семиотики, литературоведения. Иерархия уровней структуры художественного текста основана на разнородных критериях: лингвистическом (морфологический, фонологический, синтаксический уровни) и литературоведческом (ритм, рифма, строфа и т. д.), что затрудняет анализ поэтического текста в плане выяснения специфики его целостности.

Методические приемы. Они прокомментированы Лотманом во второй части книги «Анализ поэтического текста» и проиллюстрированы анализом ряда стихотворений поэтов XIX и XX веков. Методика Лотмана включает следующие основные моменты.

Анализ поэтического текста разделяется на три операции: внутреннее расчленение текста, рассмотрение отношений между текстами, отношение текстов к неположенным им социальным структурам.

Начальная стадия — анализ структуры текста. Он «в принципе требует полного описания всех уровней: от низших — метрико-ритмического и фонологического — до самых высоких — уровня сюжета и композиции». «Но при отсутствии предварительных работ справочного типа (частотных словарей поэзии, ритмических справочников, словарей рифм и др.) полное описание, — считает Ю. Лотман, — неизбежно сделалось бы излишне громоздким». Поэтому приходится пока ограничиться анализом доминантных уровней в структуре данного текста.

Научному анализу текста предшествует непосредственное — читательское восприятие текста (восприятие целостное, синтетическое). При этом исследовательская интуиция подсказывает, какой уровень структуры является доминирующим, на анализ каких структурных элементов надо обратить свое внимание. (Например,

в стихотворении К.Н. Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байрон, из гробницы» своеобразие текста ярче выступает на фонологическом уровне; стихотворение Н.А. Некрасова «Последние элегии» целесообразнее рассмотреть на уровне лексическом и т. д.).

Методические приемы анализа уровней могут быть самыми различными в разных текстах, они «подсказываются» самим текстом. Однако все они подчиняются единому методическому принципу: функциональному анализу. Суть его состоит в том, что исследователь исходит из нормативного представления о функции рассматриваемого элемента в структуре текста, затем выясняет, имеется ли в данном тексте нарушение функции, отступление от «правила», какова причина нарушения и т. д. Для более полного и глубокого выявления функции доминирующего в тексте структурного уровня нужно сопоставить его с каким-либо другим уровнем структуры текста. Сопоставление двух или нескольких уровней ведется в свете структурообразующих принципов.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|------------|
| Введение | 3 |
| 1. ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ | 16 |
| <i>Модуль 1</i> | |
| <i>ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС В ДИСКУССИОННОСТИ КРИТИЧЕСКИХ ОЦЕНОК. ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ</i> | |
| <i>Тема 1.1. Современная русская литература двух последних десятилетий: к вопросу изучения курса</i> | <i>16</i> |
| <i>Тема 1.2. Литературные дискуссии как форма полемики. Обсуждение миниатюр Ю. Бондарева в жанре литературной дискуссии</i> | <i>46</i> |
| <i>Тема 1.3. Проблематика и своеобразие форм литературных дискуссий начала и конца XX века в сопоставительном ракурсе</i> | <i>64</i> |
| <i>Тема 1.4. Литературная полемика 20–80-х годов XX века ...</i> | <i>93</i> |
| <i>Тема 1.5. Дискуссии последних десятилетий XX века</i> | <i>109</i> |
| <i>Тема 1.6. Литературные дискуссии сегодня</i> | <i>124</i> |
| <i>Тема 1.7. Литература в России: «Иго или владычество родного слова»?</i> | <i>144</i> |
| 2. СОДЕРЖАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ | 146 |
| 3. ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА ДЛЯ ТЕКУЩЕГО КОНТРОЛЯ УСПЕВАЕМОСТИ И ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ПО ИТОГАМ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ | 147 |
| 4. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ | 152 |
| Библиографический список | 157 |
| Глоссарий | 160 |
| Приложения | 180 |

Учебное издание

*Тараносова Галина Николаевна
Лелявская Марина Германовна*

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
ЧИТАЕМ, ПОЛЕМИЗИРУЕМ

Учебно-методическое пособие

В двух частях

Часть 1

Редактор *Г.В. Данилова*
Технический редактор *З.М. Малявина*
Компьютерная верстка: *И.И. Шишкина*
Дизайн обложки: *Г.В. Карасева*

Подписано в печать 17.08.2012. Формат 60×84/16.

Печать оперативная. Усл. п. л. 12,2.

Тираж 100 экз. Заказ № 1-52-11.

Издательство Тольяттинского государственного университета
445667, г. Тольятти, ул. Белорусская, 14

