Приложение к программе дисциплины «Академическое письмо(русский язык)»

В приложении использованы работы студентов направления «Филология», выполненные в 2011-2012 учебном году

Образец аннотации

Базовый уровень

Ю.М. Лотман «Почему море в мужском роде?»

Ключевые имена: Пушкин, Рубенс, Вяземский, Ломоносов, Щербатов.

Теги: «К морю», род, высокий стиль, семиотическая роль категории рода, образ моря.

В статье «Почему море в мужском роде?» Лотман отвечает на вопрос, поставленный в ее заглавии, приводя различные трактовки, которые объясняют обращение в мужском роде в стихотворении Пушкина «К морю». Наиболее интересным исследователю кажется семиотический подход к этой проблеме, говорящий об иерархической разнице между мужским и женским (или средним) родом в языке (в качестве примера приводятся цитаты из Ломоносова и Щербатова). Кроме того, Лотман вспоминает картину Рубенса «Союз Земли и Воды», повлиявшую на стихотворение «К Вяземскому», которое, по мнению исследователя, помогает найти дополнительные ключи к пониманию пушкинского образа моря.

Продвинутый уровень

Аннотация к статье Н. Богомолова «”Москва – Петушки”: историко-литературный и актуальный контекст»

Богомолов Н.А. «Москва – Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/1999/38/bogomol.html.

Статья Николая Богомолова «”Москва – Петушки”: историко-литературный и актуальный контекст» посвящена рассмотрению тех подтекстов к поэме В. Ерофеева «Москва - Петушки», которые раньше не были замечены или в достаточной степени изучены исследователями. В числе ранее отмеченных подтекстов автор называет Библию, советскую пропагандистскую публицистику, а также произведения, входящие в школьную программу. Основной тезис автора состоит в том, что за отсылками к общеизвестным произведениям в поэме лежит система полемик с более широким пластом культуры. Богомолов предлагает читателям несколько таких подтекстов: это произведения В. Ходасевича, О. Мандельштама, А. Блока, В. Маяковского, Ф. Сологуба, Б. Пастернака, М. Кузмина. Богомолов обращает внимание на то, что для Ерофеева имели значение не только классические тексты, но и «периферийные», и что они порой даже имели первостепенное значение. Также автор считает, что «Москва – Петушки» являлась пародийной репликой на некоторые современные Ерофееву публикации, например, на тексты В. Войновича и Вл. Солоухина. В сочетании всех упомянутых аспектов состоит, по мнению автора, принципиальное отличие поэмы «Москва – Петушки» от других постмодернистских текстов.

Теги: комментарий, подтекст, цитата, параллель, русская поэзия, «потенциальная культурная парадигма» поэмы, организация повествования, трагическое и комическое в поэме, пародия (пародирование), «социалистическое искусство».

Лидерский уровень

Аннотация к статье Ю.М. Лотмана «Почему море в мужском роде?»

Лотман Ю.М. Три заметки о Пушкине: 1. «Когда же чорт возьмет тебя?»; 2. Почему море в мужском роде? 3. «Задумчивый вампир» и «Влюбленный бес» // Вторичные моделирующие системы / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1979. С. 91–106.

Опубликованная в 1979 г., одна из «Трех заметок о Пушкине» Ю.М. Лотмана является попыткой объяснить сознательное изменение А.С. Пушкиным грамматической формы существительного «море». Опровергая возможность подсознательной «упреждающей ошибки», ученый находит ключи к интерпретации данного образа в пушкинских поэтических текстах и живописных образцах. Автор статьи определяет картину Рубенса как выбранный Пушкиным «доминирующий образ-код» и, опираясь на работы таких лингвистов, как О.Р. Якобсон и Б.А. Успенский, объясняет влияние «зримого образа» на поэтический текст. Статья обладает широким референтным полем: она может быть полезна каждому, кто занят в гуманитарной сфере.

Теги:

1. ***Пушкин А.С.*** - (1799 – 1837), русский писатель, родоначальник новой русской литературы и литературного языка.
2. ***Петер Пауль Рубенс*** - (1577-1640), фламандский живописец, основатель и глава брабантской школы.
3. ***Якобсон О.Р***. - (1896, Москва —1982), российский и американский лингвист и литературовед
4. ***Щербатов М.М.*** - (1733 —1790), князь, русский общественный и государственный деятель, историк и публицист.
5. ***Маймин Е.А.*** - (р. 1921), российский литературовед, доктор филологических наук.
6. ***Успенский Б.А.*** - (р.1937), русский филолог, лингвист, доктор филологических наук.

- грамматическая категория рода / формальная грамматическая категория
- упреждающая грамматическая ошибка
- смысловой сдвиг
- иерархия грамматических родов
- общемифологический ключ
- семиотические механизмы в поэзии
- «К морю», «к Вяземскому»
- художественный архетип
- поэтический / культурный коды
- «безóбразная» / «образная» поэзия
- доминирующий образ - код

Образец реферата

Базовый уровень

Реферат по статье К.Рогова «Три эпохи русского барокко»[1]

В центре статьи К. Рогова оказывается описание эволюции русского барокко, эпохи предшествующей классицизму, и указание на место литературы в нем.

Русскую культуру в совокупности с литературой принято делить на два этапа – древнерусскую средневековую культуру и русскую культуру XVIII-XIX вв. Причем в состав второго курса входит так называемая «переходная» эпоха с конца XVII и до 30 – 40-х гг. XVIII в., за которой еще не утвердились конкретные представления и образы и которая характеризуется концепцией «разрыва» русской истории при Петре I. Так, в первой главе Рогов упоминает о том, что Д. Чижевский в статье «История русской литературы с XI века до конца эпохи барокко» делит данную эпоху, длившуюся с 1650-х до 1750 –х гг., на четыре части, где разграничительным пунктом является языковой переворот времен Петра: 1. Литература высокого содержания, 2. Литература церковной оппозиции, 3. Новеллистика, 4. Высокая литература светского характера. В рамках российского и советского литературоведения данное столетие совпадает с временными рамками «переходной» эпохи. Эту схему продолжает А.А. Морозов, который делает упор на эмблематической составляющей барокко петровского времени, отсылающей к европейским сборникам эмблем XVII в. Тем самым исследователь делает акцент не на преобразовательской деятельности Петра, а на рассмотрении русской культуры в контексте западного панегирического барокко.

Второй раздел повествует о противопоставлении «слова» и «вещи» во время петровской культуры. По мнению А.М. Панченко, выдвижение последнего элемента на первый план способствует упадку словесности за счет поворота от клерикальной традиции к идеологии практицизма петровской эпохи. В свою очередь Феофан Прокопович отодвигает «слово» на периферию, так как в центре эмблематического барокко уже стоит «вещь», заведомо обладающая смыслом, вложенным провидением. Примером «апофеоза вещи», термином, введенным Панченко, являются такие говорящие символы Петра I, как «полтавский шлем», ботик, посвященный Ништадтскому мирному договору 1721 года. Вторая «вещь» напрямую соотнесена с эмблемами, связанными с идеей «Божьего предвидения»: «юноша в лодке и Кронос», прорицательные слова Христа к апостолу Петру, Ноев ковчег и благая весть. Таким образом, темы «спасения», « обновления» и «кораблестроения» отображены в образе ботика, материального предмета кунсткамерного типа, несущего внутренний текст. Причем применение эмблематического «приклада» к эмблематическому объекту способно, в отличие от метафоры, раскрыть божественный смысловой компонент: затронута идея «предвидения», где реальный предмет, то есть ботик, соотносится с темой «потопа Северной войны» и образом «лодки Ноя».

Третья часть статьи Рогова открывается упоминанием о том, что со временем эмблематические объекты начинают приобретать всё больший оттенок овеществления. Ярким примером служит сожжение «храма Януса», или Преображенского дворца, 24 февраля 1723 г. после завершения войны со Швецией. Вышеуказанное событие является релевантным компонентом политической деятельности Петра, ведущего своеобразную

1 *Рогов К.* Три эпохи русского барокко / Тыняновский сборник. Выпуск 12: X-XI-XII Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 9 – 101.

игру с многочисленными символами-текстами. Так, его прагматическая цель, а именно выход к морю, сопряжена с такой эмблематической трактовкой, как обретение земного рая. Со взятием крепости Нотэбург, или переведенной как «Орешек», а затем переименованной в Шлиссельбург, или по-русски «город-ключ», возникает идея превращения еще одного завоеванного объекта Ниеншанца в Шлотбург, имеющего символическое значение «город-замок». Более того, «ключ» может также интерпретироваться как ключ от царства небесного. Наконец, этот мотив, обладающий рядом «воплощений» символических фигур, получает логическое завершение в эмблематическом объекте «Санкт Питер бурх», то есть третьей крепости Петра, служащей неким фундаментом при закладке «Северного Парадиза».

Итак, помимо памфлетов, инвенций и личных эмблем («Кронос и юноша в лодке»), заимствованных их европейских эмблематик и порой восходящих к античным и библейским сюжетам, Рогов в четвертом пункте сосредотачивает внимание на элементе метаморфозиса, отраженном в эмблеме «резец, делающий статую». Семантика данного выражения не ограничивается только сюжетом о Пигмалионе. Скорее всего, на первый план здесь выходит назидательная идея «воспитания жены-царицы» и легализации отношений с Петром. Мотив превращения Екатерины за счет приобретения царского и императорского титулов находит применение у Бассевича и Феофана Прокоповича. Иначе говоря, эмблематическая интерпретация, описанная в терминах метаморфозиса, находит отражение в монархических проектах Петра.

В пятой главе освящается вопрос о том, что на оппозицию «слово/вещь» можно смотреть с точки зрения риторики и репрезентации. Основная мысль заключается в следующем: на различных гравюрах («Осада Азова» и гравюра к польской поздравительной брошюре 1695 г.) представляется видимым то, что в реальности лишь может быть «помысленно». В основе главного содержательного принципа перспективы лежит установка на достоверность. Кроме данной тенденции, в вышеназванной гравюре «Осада Азова» наличествуют разные временные пласты, проявления одного языкового кода и пояснительные подписи к буквам. Ко всем этим особенностям следует прибавить еще одну, заложенную в основу гравюры А.Зубова «Панорама Петербурга», где все элементы реальности, представленные в «перспективной рамке» и воспринятые «разумными очами», направлены на раскрытие внутреннего образа.

В центре следующей главы оказывается вопрос об истории литературы в контексте русского барокко. Говоря о 1700 – 1730-х гг., автор статьи выделяет литературную и книжную культуру и панегирическую культуру петровской эпохи. Характерной чертой первой группы является присутствие гипотипозы (возникновение у слушателя визуальных ассоциаций при помощи слов), термина М.Сарбевского, клерикального элемента, происходящего из католического и иезуитского барокко, тогда как главной особенностью второй – преобладание светского придворного компонента с опорой на протестантское направление. Если для эмблематической поэзии Симеона Полоцкого (цикл «Емлимата и их толкования…») свойственна духовная интерпретация «мысленного образа», то традиция петровского барокко (стихи к гравюре Растрелли – Зубова с изображением эмблемы «кронос и юноша в лодке») ориентирована на преображение действительности, на визуальность, где слово отходит на второй план.

История русского литературного барокко не подлежит написанию, поскольку оппозиция «старое – новое» в составе доктрины «переходности» видоизменяет динамику обновления культурного процесса и поскольку не существует единой литературной системы, где можно увидеть поздних писателей как результат эволюции ранних. Поэтому следует поставить вопрос о месте и роли словесности в истории русского барокко. Главные представители первого стиля новой литературы классицизма, писавшие также и в жанре оды, не имеют предшественников, и поэтому являются первооткрывателями эпохи

новой культуры. Рогов отмечает, что сначала панегирическая ода, которая мыслится как этап эволюции школьной панегирической поэзии, связана с заимствованиями из латинского языка, затем – из немецкого, причем последняя тенденция органично вписывается в литературный процесс.

Седьмой раздел открывается рассуждением А.А.Морозова о наличии барочного элемента в творчестве Тредиаковского, Кантемира и Ломоносова, в частности сенсационности, консептистской теории остроумия и др. По мнению исследователя, сосуществование «ясности» стихов Ломоносова наряду с их «темностью» - это результат борьбы классицистского и барочного канонов. На его взгляд, именно «антиномичное сочетание абстрактного и чувственно-конкретного начала» заставляет выделить стиль писателя из общей системы классицизма. Ученый приходит к выводу, что создание эмблематических картин Ломоносова с помощью композиционных и стилистических принципов панегирической батальной гравюры – это экфрасис таких воображаемых ситуаций. Далее Рогов развивает мысль о том, что русский одический жанр связан с немецкой одой второй половины 1730-х гг. Так, иллюминационная инвенция фейерверка Я.Штелина вполне соотносима с тематической функцией оды. Рогов продолжает описывать явление экфрасиса, фокусируя внимание на том, что на данном приеме основаны панегирические инвеции. К примеру, в 1-ой строфе сумароковской «Оды» 1743 г. совершенно очевидно, что под символом «руки» подразумевается идея могущества как божественного промысла, так и царской власти.
Кроме того, творчеству Ломоносова присуще не только аллегорико-эмблематическое пространство, выраженное в виде иллюминаций, живописи, картушах гравюр. Большое значение имеет натуралистический пласт, создающий в стихах поэта эффект «оживления». Так, в третьей строфе оды на день тезоименитства Петра Федоровича 1743г. шумовой компонент, сконструированный при помощи взмаха крыльев орла, подчеркивает жанровое своеобразие эмблемы.

Если раньше Рогов говорил о связи пространства батальной оды с принципами видовой гравюры, то теперь речь идет о взаимодействии панегирического концепта «мира и благоденствия» и одической конклюзии. Сквозной мотив тишины, в первую очередь ассоциирующийся с идеей правления императрицы, в оде на день восшествия Елисаветы 1747 г. заключен сразу в трех полях: в аллегорическом, риторическом и эмблематическом.

Наконец, заключительная, восьмая глава начинается с того, что панегирические оды Ломоносова с акцентом на поэтическом экфрасисе высоко конкурируют с иллюминационными проектами Штелина. Такая борьба способствует тому, что первый реабилитирует «слово», утверждает его как существенный компонент панегирической культуры, тогда как для второго акцент остается на визуальной репрезентации, проявляющейся в изображении фейерверков. Именно возвращение слова из периферии в центр позволяет создать новую систему повествования. Одический восторг, по Ломоносову, заключается в амбивалентности эмблематического образа. Иными словами, можно говорить о коммуникации способа видения, характерного для видовой гравюры, и мысленного зрения, представленного в конклюзии. Сосуществование «видимого» и «мыслимого» дает Ломоносову возможность, которая не была доступна Симеону Полоцкому, а именно превращение слова в главный инструмент поэтической деятельности. Вот почему все аллегорические значения слова Тишина образуют один повествовательный план, проявляющийся в слове, являющемся воплощением барочной визуальности.

Русское барокко, охватывающее временной промежуток от последних десятилетий XVII-го и до 40-50-х гг. XVIII в., включает в себя отголоски католического, высокого придворного европейского и протестантского «северного» барокко. А черты рационалистичности и регламентированности поднимают его на более высокий уровень.

Наконец, Рогов поясняет ту идею, которая вынесена в заголовок статьи. По его мнению, три эпохи барокко – это культура русской силлабики конца XVII века, петровское эмблематическое барокко и придворная панегирическая культура аннинского и елизаветинского времени, которая является источником формирования одического канона. На протяжении периодов упомянутых выше главным связующим звеном оказывается аллегорически-эмблематический язык.

Исследователь завершает работу отсылкой к периоду классицизма, подчеркивая, что для понимания 1740-1760-х годов необходимы знания основных черт эпохи барокко. Так, всё еще признавая значимость приема аллегории, Сумароков уже отрицает связь между референтным и сигнификативным значением ломоносовского одического повествования. В свою очередь упор в классицизме делается на отсутствии языка гравюр и фейерверков, визуального и риторического компонентов. Таким образом, поэзия превращается в полноценную литературу, но для полного осознания которой существенным является понимание эпохи русского барокко.

Продвинутый уровень

Рогов К.Ю. Три эпохи русского барокко // Тыняновский сборник. Вып. 12. М., 2006. С. 9-101.

Статья Кирилла Юрьевича Рогова имеет своей целью представить, насколько это возможно, целостно, эволюцию русского барокко и указать на место литературы в этой эволюции. Говоря о предпринимавшихся ранее попытках изложить историю русской культуры и литературы, исследователь подчеркивает устойчивость концепции, выделявшей «переходную эпоху» (период с конца XVII в. и до 30-х – 40-х годов XVIII в.) от старой, допетровской системе к новой и отказывавшей, таким образом, это периоду в наличии собственного культурного языка. Альтернативой господствовавшему в советском литературоведении представлению о том, что история русской литературы XVIII в. есть история русского классицизма, стала точка зрения Д. Чижевского, в представлении которого языковой переворот петровского времени разрезал пополам столетие барокко в русской литературе. Его концепция связывала разнородные литературные явления «переходного периода» и соотносило их с общеевропейским контекстом.

Термин «барокко» в советском литературоведении был поддержан, однако в исследованиях новейшего времени под московским литературным барокко понимается либо вариант восточноевропейского славянского барокко XVII в., либо проникновение в Россию отдельных элементов барочных риторик. Оба варианта не предполагают существования эпохи барокко в истории русской культуры, а говорят об отдельных заимствованиях, происходивших в «переходный период».

Другой взгляд на эту проблему представлен в работах А.А. Морозова, где история рецепции европейской эмблематики является историей барокко в русской литературе и может быть разделена на два периода. Первый, с конца XVII в., когда аллегорико-эмблематический материал транслируется и усваивается через посредство «славянского барокко», и второй, во время которого формируется литература зрелого барокко в творчестве Ломоносова и Тредиаковского. То, что называлось, в частности, в работе Гуковского, «доклассицистским» периодом новой русской литературы, связывается А.А, Морозовым с культурой петровского эмблематического барокко. По мнению К.Ю. Рогова, неудачные попытки описать начальный период русской литературы нового времени объясняются попытками исследователей перенести представления о литературе и литературном процессе XVIII в. на более раннюю эпоху, что не может увенчаться успехом, поскольку эта эпоха не литературоцентрична. Отказ от литературоцентрического подхода позволяет объединить различные литературные явления, такие как

панегирическая песня, школьной драма, творчество Феофана Прокоповича и Стефана Яворского в единый пласт текстов. Основанием для объединения является общий аллегорико-эмблематический язык и общие правила его использования. Этот корпус текстов, «разворачивающий в культурном пространстве мифологию петровского царствования», (С.16) по мнению К. Ю. Рогова, репрезентирует собственно «петровскую культуру», которая ориентировалась на общую европейскую аллегорико-эмблематическую «базу», однако этот пласт текстов не служит только прямому отражению преобразовательной деятельности Петра, или средством «пропаганды». Он является «своеобразной художественной системой с присущими ей специфическими механизмами смысло- и тексто-порождения» (С. 17).

Введенная А.М. Панченко оппозиция «слово/вещь», которая противопоставляет клерикальную традицию конца XVII в. и утилитаристские установки петровской культуры, представляет собой два этапа русского барокко. Но если для первого этапа найден корпус текстов – силлабическая поэзия «школы» Симеона Полоцкого, то для петровской эпохи этот корпус не может быть найден, поскольку, согласно Панченко, производство новых «вещей» оттесняет тексты на периферию, что приводит к упадку словесности. Однако эта оппозиция была актуальна еще для литературных деятелей петровского времени, в частности, для Феофана Прокоповича. «Вещь» у него обладает онтологическим статусом и носит в себе смысл, который должен лишь вскрыть ритор. Ключевой концепт поэтики эмблематического барокко заключен именно в антитезе «слова» и «вещи».

Основной поэтической практикой для эпохи московского силлабического барокко является сочинение и толкование эмблем. Эмблематический объект - это «вещь» в новом качестве, которое достигается с помощью смыслового поля «эмблематического приклада», открывающего внутренний смысл «вещи». Изобретатель эмблемы и ее многочисленные читатели участвуют в процедуре остроумного уподобления, причем обнаруженное сходство сдергивает завесу с божественного миропорядка, позволяет увидеть божий замысел о «вещи».

Эмблематическая барочная культура образуется посредством трансформации действительности под воздействием эмблематических «прикладов». Смысловой сдвиг – характерная особенность этой культуры, также, как и новый статус визуального. Барочная культура требует новых форм и образов и переориентируется от риторической схоластики к поэтике визуального представления. Реальность становится постоянным объектом эмблематического переосмысления и преображения.

К.Ю. Рогов выделяет два облика русского барокко: творчество московских силлабиков и панегирическая культура петровской эпохи. Если первая группа ориентирована на клерикальную культуру, дошедшую через польское и южнорусское посредничество, то вторая – на светскую придворную панегирическую культуру, базирующуюся на традиции и эмблематической репертуаре североевропейского барокко. Две группы находятся в одной парадигме и в отношениях преемственности, они решают одни и те же проблемы, которые, опять же, могут быть сформулированы оппозицией «слово» vs. «вещь». Петровское эмблематическое барокко не порождает высокую духовную поэзию, оно занимается эмблематическим преображением действительности.

По мнению К.Ю. Рогова, написать историю русского литературного барокко невозможно по той причине, что переход от одной парадигме к другой в рамках культуры петровского барокко скрыт, резких сломов нет, и потому проследить эти переходы крайне сложно. При иной постановке вопроса – каково место и роль словесности в истории русского барокко – главным оказывается вопрос о соотношении образа и слова.

К.Ю. Рогов обращается к анализу формирования торжественного одического канона, в частности, к хотинской оде Ломоносова. Пространство оды схоже с аллегорико-

эмблематическим пространством придворного панегирического действа, оно колеблется между двумя планами – повествовательным и аллегорико-эмблематическим, переходы от одного к другому замаскированы, но «ожившие» эмблемы внутри оды продолжают существовать в рамках эмблематической семантики. Колебание между аллегорическим, риторическим и эмблематическим полюсами – один из ключевых приемов Ломоносова.

Положение оды внутри системы жанров панегирической культуры начинает меняться с середины 1730-х годов, она становится регулярным элементом придворного торжества, но все же не становится его центральным событием, им по-прежнему является фейерверк, с одним из мастеров которого, Штелиным, Ломоносов находился в постоянном соперничества – «слово» состязалось с техниками придворной визуальной репрезентации. Подводя итог, К.Ю. Рогов говорит о широком использовании термина «русское барокко» сейчас – внутри истории искусства, архитектуры, применительно к таким литературным явлениям как московская силлабическая поэзия конца XVII в., школьная драматургия первой трети XVIII в.

В истории русского барокко выделяются несколько важных стилистических явлений: эпоха московского барокко, представленная литературной культурой русской силлабики конца XVII в., петровское эмблематическое барокко, которое может быть названо языком государственного панегирика (который породил петровский монархический миф), и придворная панегирическая культура аннинского и елизаветинского времени, выразившаяся в петербургской архитектуре зрелого барокко и создании канона русской панегирической оды. Эти три пласта находятся в преемственных отношениях. Главное содержание эпохи барокко на фоне общей истории русской культуры XVIII в. заключается в адаптации к русской почве нового словаря образов и смыслов, причем главная роль принадлежит визуальным жанрам. Новая система – классицизм перестраивает культуру – она становится литературоцентричной. Поэзия может существовать отныне не только в связке с гравюрами и фейерверками, она становится литературой. Однако во избежание искажений на историю русского классицизма необходимо смотреть со стороны русского барокко.

Лидерский уровень

Реферат статьи К. Ю. Рогова "Три эпохи русского барокко".

Статья Кирилла Юрьевича Рогова[2], напечатанная в 12 выпуске сборника "Тыняновские чтения", вписывается в круг работ, помещенных в первом разделе книги. Все статьи из этого раздела посвящены проблеме построения истории литературы или кино. Рогов предлагает модель литературного развития для одного из самых трудных для описания этапов русской литературы: второй половины XVII — первой половины XVIII века. Выстраивание последовательной эволюции литературы этого периода задача крайне нетривиальная. Это столетие отмечено крайне резкими социальными и политическими сдвигами, оказавшими огромное влияние на литературный процесс. График литературного развития этой эпохи выглядел бы не как плавно растущая линия, но как набор из ломаных отрезков, часто не имеющих общей точки. Причем эпоху царствования Петра в этой координатной оси, вероятно, следовало бы отметить пунктирной линией: зрелое правление первого русского императора отмечено почти полным отсутствием художественных текстов. Таким образом, достаточно литературного процесса этого

[2] *Рогов К. Ю.* Три эпохи русского барокко // Тыняновский сборник. Выпуск 12: X —XI—XII Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.:Водолей Publishers, 2006. С. 9-101. Далее все цитаты из статьи приводятся с указанием страницы в скобках.

периода состоит часто описывается как разделенный на две традиции: панегирической поэзии, ярчайшим представителем которой был Симеон Полоцкий, и новой европейски ориентированной литературной линии, которую представляют Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков. Эти две линии изображаются никак между собой несвязанными, а между ними лежит примерно 30-летняя лакуна.

В работе Рогова предлагается принципиально иная историко-литературная модель. Исследователь отказывает двум литературным традициям, пришедшимся на этот период, в абсолютной взаимонезависимости, и обнаруживает влияние старшей на младшую. Доказывая это, Рогов опирается на живописные источники, а также на культурные практики (карнавалы, маскарады, фейерверки) петровского времени. Согласно филологу, отличительной чертой литературы этого периода является эмблематичность. Как панегирическая поэтика Полоцкого, так и одическая Ломоносова тесно связаны с устойчивым эмблематическим тезаурусом. Литература включается в сложную цепочку отношений между реальностью и эмблематикой, служит средством связи между ними. Литература "конспетуализирует" реальность. События и предметы (взятие Шлиссельбурга, ботик Петра, его простреленная шляпа) начинают восприниматься на как наделенные особым смыслом, за счет проецирования на них эмблем. Причем барочная культура одинаково свободно оперирует как христианскими, так и античными категориями. Например, при символическом осмыслении ингерманландской кампании 1702-1704 гг. равнозначно важными оказываются фигуры апостола Петра и Януса.

Соположение текстов с внелитературными, особенно визуальными, явлениями — стабильная практика историков литературы, изучающих XVIII век. Так, в книге "Зримая лирика: Державин"[3] Татьяны Смоляровой, предлагаются визуальные ключи к изучению текстов поэта. В некотором роде к такому междисциплинарному анализу подталкивает сама нелитературоцентричная культура столетия, в которой искусства напластовываются друг на друга. Тексты петровской и ранне постпетровской эпохи не самодостаточны, но являются дополнением к практикам, вещам и событиям, наделяют их интерпретацией.

Истоки методологии Рогова, как нам кажется, также можно обнаружить в семиотике, и ее широкой интерпретации термина "текст". (Неслучайно одна из подглавок статьи носит название "Риторика и перспектива. "Разумные очи" и семиотика гравюры"). Именно распространение этого термина на внелитературные явления позволяет Рогову семантизировать знаковые предметы и эмблемы и анализировать их в одном ряду с собственно литературными текстами. Междисциплинарный подход, совмещающий элементы филологической, искусствоведческой, исторической, семиотической методологий помогает исследователю обнаружить последовательность и закономерность в литературном развитии и решить проблему литературного упадка петровской эпохи. Описывая правление Петра, Рогов приходит к следующему выводу: "спад интереса к слову соседствует со " взрывом" новой визуальности: новая культура предстает современнику как каскад принципиально новых форм и образов" (46).

Таким образом, период второй половины XVII - первой половины XVIII является цельным и укладывается в парадигму барочной культуры, для которой характерны "сенсационность, макаронизм, консептизм <...> ориентация на аллегорико-эмблематический репертуар европейского барокко". (54) Центральной проблемой периода является соотношение "вещи" и "слова", или же "видимого" и "мысленного". Традиция панегирической поэзии ориентирована на "мысленное", тогда как "вещь" в ней предстает лишь своеобразным генератором смыслов. Петровское барокко напротив ориентируется на визуальность, отводя мысленному второстепенное место. Эту тенденцию можно проследить на самых разных уровнях культуры. Так, один из разделов статьи посвящен

[3] *Смолярова Т.* Зримая лирика: Державин. М.: НЛО, 2011.

соотношению конклюзии, ориентирующейся на панегирическую культуру киево-могилянского типа, и гравюры петровского времени. Рогов показывает, что и в конклюзии сохранена иерархия "мыслимое" > "визуальное", тогда как в гравюре статус "видимого" оказывается выше, чем статус "представляемого".

Третьей эпохой русского барокко является период 1730-1740-х годов, когда одним из центральных жанров становится ода. На примере хотинской оды Рогов показывает, что Ломоносов ориентировался не только на европейскую одическую традицию, но и на "актуальный русский панегирический репертуар" (78). Поэт экспериментирует с традиционной эмблематикой и развивает ее, например, добавляя в нее динамики и сопрягая с реальными пейзажами, однако нельзя отрицать панегирических истоков его поэтики. Главное отличие последнего периода русского барокко заключается в том, что литература перестает играть второстепенную, обслуживающую роль. Общество начинает двигаться к литературоцентричности.

Недостатки исследования частично отмечены самим филологом: статья представляет "конспект" (10) из чего следует крайняя насыщенность текста, пестрящего многочисленными и порой неразвернутыми отсылками, и одновременно некоторая фрагментарность описания. Исследователь концентрируется на небольшом количестве текстов и делает из них выводы, касательно литературного процесса всей эпохи. В статью не только не включены важнейшие тексты, но и фигуры. Так, в статье практически не анализируется творчество Кантемира.

Конспективность же, как нам кажется, приводит и к тому, что некоторые термины, как, например, основной термин "барокко", не вполне проясняются. Барокко - не является самоназванием, это более поздний термин, и применять его ко всему срезу культуры определенного периода, на наш взгляд, весьма опасно: это может привести к поиску и обнаружению весьма сомнительных параллелей. Так, например, нам кажется достаточно спорным следующее сравнение: "динамизм ломоносовской оды, ее "глагольность" также могут быть в известном смысле соотнесены с тем новым направлением, которое придает искусству фейерверков Штелин в 1740-1750-е гг". (79) "Сопряжение далековатых идей" — динамики оды и фейерверка выглядит несколько искусственно.

Однако работа Рогова блестяще решает поставленную задачу: исследователь выстраивает цельную парадигму литературного развития второй половины XVII — первой половины XVIII века и предлагает новый взгляд на истоки поэтики 1730-1740-х гг. Вписывая литературу, в широкий культурный контекст Рогов обнаруживает набор характеристик, присущих литературе на протяжении всего этапа, и прочерчивает линию литературного развития. В сущности статья Рогова не столько обрисовывает историю русской литературы барочной эпохи, сколько описывает основные узлы, проблемы, концепты всей культуры этого периода.

Рецензия

Базовый уровень

Пушкин пожимает плечами

Книга Бориса Ароновича Каца «Одиннадцать вопросов к Пушкину»[1] привлекает внимание уже своим названием. Что за вопросы? И почему их одиннадцать? Но ещё большую интригу создаёт подзаголовок: «маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия». Это уже никуда не годится! Надо открыть книгу и заглянуть в её содержание. Что же там?

Предисловие, номера вопросов вместо глав, эпиграф на месте послесловия, библиография и именной указатель. Книга сама по себе небольшая, можно сказать, миниатюрная. Борис Кац, историк музыки и литературы, профессор факультета истории искусств, задаёт вопросы не как пушкинист. За исследовательской маской прослеживается тонкость наблюдений человека, не получившего специального филологического образования. Прекрасно владея литературоведческими терминами, он не обходится и без взгляда музыковеда на как бы наивно задаваемые вопросы.

Маленькие гипотезы по структуре очень похожи друг на друга. Сначала задаётся интрига вопроса, затем Кац представляет позиции авторитетных исследователей в области филологии и литературоведения. Далее представляет свои мысли, гипотезы, догадки по данному вопросу и приходит к выводу, который, чаще всего, оказывается гораздо шире, чем исходный пункт его рассуждений. Эти гипотезы «крутятся» вокруг шести небольших произведений Пушкина: «Моцарт и Сальери», «Дубровский», «Метель», «Медный всадник», «Пиковая дама» и «Каменный гость». Почему выбор пал именно на эти сочинения, можно только догадываться. Однако жанровое разнообразие (три повести разного характера, роман, два произведения из цикла пьес «Маленькие трагедии») расширяет круг желающих прочитать книгу Каца, среди которых не только специалисты по творчеству Пушкина, но и его внимательные читатели.

Одним из основных достоинств книги является глубокая осведомлённость автора в работах, посвящённых той или иной теме. Он представляет свою точку зрения, лишь ознакомившись со всеми возможными материалами, статьями и заметками, написанными ранее. У читателя есть возможность охватить взглядом весь спектр мнений исследователей:

> Вот лишь несколько разновременных авторитетных голосов из этого весьма многоголосного хора:
> Б. Эйхенбаум: В «Метели» вместо ожидаемых трагических осложнений всё кончается необыкновенно мирно и просто – благополучным законным браком».
> В. Виноградов: Бурмин «ехал к "преступной проказе", оказавшейся потом его счастьем».
> Н. Берковский: «Всё хорошо у Марьи Гавриловны с Бурминым <…>».
> Г. Макогоненко пишет, что соединение героев «Метели» «счастливо для обоих»… и т.д.[2]

---

1 *Кац Б. А*. Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия / Борис Кац. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – 160 с.

2 *Кац Б. А*. Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия / Борис Кац. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – С.117

Однако наряду с этим, в 3 вопросе «Личный "горький опыт" или ветхозаветная дидактика?»[3] проводятся, на мой взгляд, сомнительные параллели между пушкинскими «поучениями» и цитатами из ветхозаветных текстов. Книга Сираха не входит в библейский канон. Канонические книги полезны для духовного роста, являются богодухновенными. Поэтому стоило быть аккуратным с включением книги Сираха в понятие «ветхозаветная дидактика» и её сравнением с Пушкиным. Кроме того, библейские тексты говорят об уважении к властелину, нужно знать своё место. И делать это надо не из-за осознания того, что властелин может обидеть, унизить, оскорбить. В то время как у Пушкина: «Они [начальники] скоро бросают нас и рады унизить, когда мы меньше всего этого ожидаем»[4].

В целом, «маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия» – довольно увлекательная и необычная работа. И если у Вас возникнут какие-то вопросы к Пушкину, обращайтесь к Кацу – у него непременно найдётся достойный ответ, в то время как «Пушкин пожимает плечами»[5].

Продвинутый уровень

Рецензия на статьи М.О. Чудаковой «Язык распавшейся цивилизации. Материалы к теме» и «Советский лексикон в романе Булгакова»

Кажется, ни у кого не может быть сомнений, что 1917 год, резко повернувший ход российской истории, оказал не меньшее влияние и на культуру, в частности на язык. И дело не столько в реформе правописания, осуществленной советской властью, хотя и она чрезвычайно важна, сколько в появлении новой лексики, в изменении значения многих слов. Сейчас часто уже трудно понять, какие выражения можно было увидеть в газетах 1910-х годов, а какие стали встречаться в них только через 10 лет, настолько прочно вошли многие советизмы в нашу современную речь. Разделяя эту точку зрения, Мариэтта Омаровна Чудакова считает, что чем больше времени проходит с Августа 1991 года (с большой буквы, как она сама пишет в статье), тем сложнее понять время появления многих слов, и 2006 год, когда была опубликована статья «Язык распавшейся цивилизации» – одна из последних возможностей уловить особенности новояза и описать их. Статья «Язык распавшейся цивилизации. Материалы к теме» представляет собой

3 *Кац Б. А*. Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия / Борис Кац. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – С.41

4 *Кац Б. А*. Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия / Борис Кац. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – С. 44

5 *Кац Б. А*. Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия / Борис Кац. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – С.154

краткую историю устного официального русского языка в течение почти века: начиная с дореволюционных времен и заканчивая последовавшими после перестройки годами. Статью же «Советский лексикон в романе Булгакова» можно считать практическим приложением к первой работе, показывающем, как использование советизмов придает дополнительные смыслы роману, которые могут быть непонятны без осознания того, что эти слова никогда не появляются в обычной речи Булгакова.

Уже из названия главок понятно, что статья написана совсем не беспристрастно, что Чудакова считает описываемый язык нездоровым: «Диагноз Селищева», «Развитие болезни». Оценочные высказывания неоднократно появляются и в тексте, новая речь названа, среди прочего, «ущербной», «опустошенной». Однако при этом невозможно обвинить автора в попытке показать только одну сторону проблемы, настолько подробно разбирается материал: только в одной статье Чудакова цитирует или упоминает около 150 работ, включая художественные произведения, официальные речи, письма и дневники, песни, уже созданные исследования по этой теме, опросы и статистику. Читателю удается следить за нитью повествования и не «тонуть» в цитатах только благодаря тому, что немалую их часть автор приводит только в сносках. Такая скрупулёзность в изучении вопроса, безусловно, является одной из отличительных черт работы.

Статью «Советский лексикон в романе Булгакова» Чудакова начинает с вопроса. Действительно, почему главный герой романа называется именно Мастером, а не писателем? В современном языке слово «писатель» никак не окрашено, и поэтому не все читатели могут понять, почему же герой так не хочет, чтобы к нему применяли это слово. Эту статью автор основывает уже только на одном произведении, показывая, как Булгаков, очень хорошо чувствовавший «болезнь» языка, использует эти самые советизмы, чтобы изобразить московское общество, чтобы разделить разных героев. Данная работа представляет собой словарь, в статье которого приводится цитата с анализируемым словом из «Мастера и Маргариты», а иногда и пример из каких-нибудь других текстов (писем, статей, выступлений, художественных произведений).

О новом советском языке писали с самого его появления (в «Окаянных днях» в 1918 году Бунин уже пишет о «заборной литературе» и «разрушении слова»). В 90-х годах интерес к его изучению возрос. Мариэтта Омаровна Чудакова в своей статье подводит итог многочисленным исследованиям в этой области, а, кроме того, заставляет нас осмыслить те слова, которые мы произносим – и, может быть, это главное, что должен вынести читатель из этих статей.

Лидерский уровень

Чудакова М.О., Новые работы 2003 - 2006. М: Время, 2007.

The Master and the Newspeak

I. Часть статей, вошедших в сборник М.О.Чудаковой[6] «Новые работы 2003 - 2006», кому-то уже могла быть известна. Что-то – как «Язык распавшейся цивилизации» [7] - публикуется впервые. По своей тематике эта работа перекликается со следующей прямо за

[6] Далее М.Ч.
[7] Год написания - 2006 г.

ней («Советский лексикон в романе Булгакова»)[8] - вместе они образуют своеобразный диптих, занимающий в книге одно из центральных мест.

Я буду говорить о статьях в порядке, заданном их автором.

II. Все языки подвержены изменениям – этот процесс регулярен и непрерывен. Современные языковеды единодушно выделяют советский период как отдельный (и значимый) в русской лингвистической истории - но и он дробится на этапы. М.Ч. шаг за шагом подвергает анализу «советскую речь» за все время существования Союза, вплоть до официального (и закономерного) конца. Выделяются следующие языковые «фазы»:

I. Краткий промежуток между Февралем и Октябрем 1917 года. Столкновение «адвокатского красноречия» и «революционной риторики».
II. Первые годы советского режима: становление «нового» языка.
III. Начало 30-х годов: завершение становления.
IV. «Оттепель» (послесталинский период): место для нового языкового пласта.
V. Функционирование речи, сформировавшейся в 50-60ые годы.
VI. Распад СССР; отмирание целого языкового пласта.

Каждый из этапов рассмотрен М.Ч. настолько подробно, насколько позволяют это сделать около шестидесяти (исключительно емких) страниц – даже с небольшим «захватом» части досоветского и послесоветского времени.

В одном из первых же абзацев М.Ч. определяет, какая именно сторона советского языка ее интересует: это *публичная речь* – письменная и устная. К первой относятся публикации в советских газетах и журналах, ко второй – записи выступлений на официальных мероприятиях. Разнообразие дополнительных материалов не позволяет работе стать пресной - помимо академической литературы привлекаются художественные произведения, дневники и письма. Поливанов, Селищев, Винокур соседствуют здесь с Булгаковым, Пастернаком и Зощенко.

Это, конечно, только малая часть имен - общий список упомянутых авторов пересекает границу в сто двадцать пунктов – и это без учета «неавторских» официальных документов[9]. Список текстов, безусловно, еще длиннее – здесь речь идет о более чем двухстах наименованиях.

Уделено немало внимания полемическим дискуссиям между советскими лингвистами - читателю, таким образом, оказываются доступны разные точки зрения, а не только позиция самой М.Ч. Она, впрочем, угадывается без труда, а в конце работы так и вовсе представлена вполне ясно:

Сталинское время разлучило «живой язык и литературу, разослав их по разным этапам, тем самым прекратив литературу. Далее следует уже история языка, не отраженная литературой»; Битов полагает, что «история геноцида языка могла быть написана конкретно, научно». Нельзя не согласиться. [10]

[8] Уже публиковалось в качестве приложения к «Мастеру и Маргарите» (далее – «МиМ»), 2005 г, СПб: Вита Нова. С. 646 – 666.
[9] Приказов, постановлений, etc.
[10] С. 194

Согласимся; от теоретической части перейдем к практической.

III. Факт выбора М.Ч. именно этого романа для своей работы - приятно предсказуем, а содержание статьи прямо соотноситься с заголовком – это своего рода словарь. Рассчитана она, пожалуй, на более широкий круг, чем ей предшествующая, и может быть рекомендована всем читателям "МиМ".

Биографам не всегда удается дать политическим взглядам Булгакова четкое определение. Удивительно, но еще долго остававшийся в СССР «под запретом» автор избегал открытого выражения своей позиции - считая, правда, что она «невольно отражается»[11] в его текстах. Он однажды напишет в письме правительству СССР о своих тщетных стараниях «СТАТЬ БЕССТРАСТНО НАД КРАСНЫМИ И БЕЛЫМИ» [12] - и бросит тогда же в печь первые черновики «романа о дьяволе».

Зато Булгаков не скрывал своего пренебрежительного отношения к «новому» языку - и, как следствие, литературе. М.Ч. подчеркивает это и наглядно демонстрирует особую игру *писателя* [13] с советской лексикой. Используя – весьма активно - «советизмы», он либо подчеркнуто дистанцируется от них, либо помещает в комический, гротескный контекст. В «лексиконе» не просто предложены дефиниции слов – это частичная реконструкция исторического фона романа.

Становятся понятнее после прочтения и другие тексты Булгакова. Публицистика, к примеру:

Обыкновенная совпублика – пестрая, многоликая ***масса,*** *что носит у московских кондукторш название:* ***граждане*** *(ударение на втором слоге),– ездит в трамваях…(«Москва краснокаменная», 1922).*

Увидеть «лексикон» его фельетонов и очерков было бы интересно – ведь работавший в 20-е годы журналистом Булгаков был вынужден считаться с правилами «языка газеты». Я уже привела один из примеров «дистанцирования» - но их же больше?..

Библиография:

1. *Виноградов В. В.,* Основные этапы истории русского языка // Избранные труды. История русского литературного языка. С. 10-64

[11] Литература теперь трудное дело. Мне с моими взглядами, волей-неволей отражающимися в произведениях, трудно печататься и жить (дневник М.Булгакова, 26 октября 1923 года)

[12] "…несмотря на свои великие усилия СТАТЬ БЕССТРАСТНО НАД КРАСНЫМИ И БЕЛЫМИ - аттестат белогвардейца-врага, а, получив его, как всякий понимает, может считать себя конченым человеком в СССР" (письмо М.А.Булгакова правительству СССР, 28 марта 1930 года). Пьесы М.Б. были на этот момент сняты со сцены, художественные произведения не печатались, автор требовал, чтобы его с женой «немедленно выслали» из страны.

[13] Стоит уточнить, что никакой советизированной окраски это слово в данном случае не имеет.

2. *Ожегов С.И.,* Основные черты развития русского языка в советскую эпоху // Лексикология. Лексикография. Культура речи. - М., 1974. С. 20-36
3. *Булгаков М.А*., «Под пятой» (Дневник 1923 – 1925 г.), М.: Правда, 1990.
4. *Соколов Б.А*., Булгаковская энциклопедия. (Эл. версия: www.bulgakov.ru)
5. *Чудакова М. О.,* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988
6. Письмо М.А.Булгакова правительству СССР, 28 марта 1930 (впервые опубликовано: Новый мир, 1987, №8)
7. *Варламов А. Н.*, Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия; 2008.
8. *Булгаков М.*А., Москва краснокаменная // Избранные сочинения. Рассказы, фельетоны 20-х годов – т. 3. Подготовка текста и комментарий. В.Лосева. СПб: Азбука-классика, 2002.

Эссе

Базовый уровень

Эссе

Почему я выбрала эту тему для курсовой работы

Тема моей курсовой работы – «Национальные культурные конфликты в «Вешних водах» И.С. Тургенева: семантика немецкой и итальянской тем». Почему именно «Вешние воды»? Я не думала, что для меня окажется сложной задачей ответить на этот вопрос. Когда я получила задание выбрать несколько повестей, небольших по объему, «Вешние воды» сразу пришли мне на ум. На это существует несколько причин.

Во-первых, Тургенев в этой повести мастерски передает всю глубину человеческих чувств и переживаний. Хотя персонажи «Вешних вод» являются типичными тургеневскими героями, каждый из них наделен какими-то особыми психологическими чертами. Столкновение двух характеров, – молодого человека, неглупого, культурного, но слабохарактерного и безвольного, и девушки, глубокой, честной, сильной духом, образует главный конфликт повести. Детальность и точность в описании Тургеневым психологии главных и второстепенных героев и отношений между ними заставляет нас самих переживать с ними эту драму первой любви. Я думаю, именно благодаря этой предельной психологичности и реальности изображения история кажется такой пугающе правдивой и от того ещё сильнее задевает за живое.

Во-вторых, это необычайный колорит повести. Каждый персонаж вносит в повесть какую-то свою изюминку и дополняет остальных. Взаимодействие трех культур – русской, немецкой и итальянской значительно расширяет и обогащает повесть, наполняет её яркими красками. От каждой культуры автор берет какую-то специфическую черту и наделяет ею героя или семейство, и от этого становится ещё интереснее наблюдать за взаимодействием и общением героев разных национальностей. Пейзажи и описания природы в повести также играют значительную роль: все они носят символический характер и отождествляются с эмоциями героев, что помогает нам увидеть и прочувствовать моменты зарождения, торжества и окончания их светлой любви.

Ну и наконец, сложно не согласиться с тем, что эта повесть после прочтения оставляет какое-то особое впечатление, осадок на душе. Трудно сказать, за счёт чего это достигается. Возможно, за счёт реалистичности изображения, ведь не зря «Вешние воды» имеют автобиографическую основу. Возможно потому, что проблемы, поднимаемые в произведении, знакомы каждому из нас. Тургеневу удалось сделать героев «живыми», «близкими» читателю.

В своей работе я хочу рассмотреть, как взаимодействуют в повести три темы: русская, немецкая и итальянская. Главный герой повести по национальности – русский, его возлюбленная – итальянка, её жених – немец, действие происходит в Германии. Всё это

накладывает особый отпечаток на характеры героев и их взаимоотношения. Вначале кажется, что разные национальности героев лишь добавляют в повесть разнообразия, но мне кажется, что они играют существенную роль в объяснении конфликтов между персонажами, и, в сущности, их неудавшейся любви. Оба главных героя имеют разный темперамент, разное воспитание. Они даже вынуждены говорить друг с другом не неродных языках. Санин – истинный русский, Джемма – истинная итальянка. Неудивительно, что Санин скучает по родине, и когда встречает другую «истинную русскую» Марию Полозову, его сразу начинает к ней тянуть, а на фоне яркой, обаятельной, темпераментной русской женщины итальянка Джемма кажется пресной и скучной, даже несмотря на то, что итальянцы в повести обрисованы в самых теплых тонах.

В повести «Вешние воды» имеет место множество национальных тем: кроме русской, немецкой и итальянской нам встречаются английская, американская, и каждая из них также несет определенную смысловую нагрузку. В своей работе я хочу рассмотреть, в чём проявляются и как сказываются на отношениях героев национальные различия и в целом какой окрас они придают повести «Вешние воды».

Продвинутый уровень

Почему я выбрала эту тему для курсовой работы?

Древнерусская литература и фольклор — вот то, что давно меня интересовало. Воспитанная на сказках и былинах, я продолжаю любить их не меньше, чем тогда, в детстве. Это — одна из причин, повлиявших на выбор произведения для курсовой; две другие заключаются в том, что, во-первых, мне хотелось взять как можно менее исследованное произведение, и, во-вторых, - не слишком большого объема. Ознакомившись со списком писателей XVIII и XIX веков и выписав оттуда несколько имен, я стала просматривать их биографии и список произведений. Добравшись до Н. С. Лескова, я заинтересовалась повестью «Запечатленный ангел», привлекшей своим названием, и, прочитав которую впоследствии, я вычеркнула из списка другие произведения.

Первым впечатлением от прочитанного было ощущение того, что я держу в руках волшебную сказку, помещенную в чей-то рассказ, что еще более усиливало «сказочность» произведения, напоминая ее народное происхождение.

«Запечатленный ангел» привлек меня своей неоднозначностью: начиная с постановки ударения в первом слове (в одной из статей употребляется вариант с выделением второй буквы «а», указывая на образование его от «печать», а не «запечатлеть») и заканчивая переплетением сказочных элементов с житийными. Отойдя от лингвистического аспекта данного произведения, я решила сосредоточиться на жанровых особенностях - так и появилась моя тема, «Элементы сказки в произведении Н. С. Лескова «Запечатленный ангел». Целью курсовой стало доказательство первого восприятия данного произведения - как волшебной сказки, используя при этом научные материалы: в первую очередь, книги В. Я. Проппа «Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки».

Просмотрев повесть и выписав ключевые точки развития сюжета, я обнаружила, что большая часть из них совпадает с приведенными Проппом функциями, а то, что отсутствует, объясняется допускаемой автором вариативностью построения. Следующий этап, сопоставление ключевых объектов с названными в «Исторических корнях волшебной сказки» также воодушевил: мост, лес и некоторые другие элементы присутствуют в «Ангеле» и могут быть истолкованы по материалам обозначенной книги.

А теперь о том, что мне хотелось бы сделать далее: во-первых, проследить, как часто Лесков использует сказочные элементы в своем творчестве, и насколько это было характерно для его эпохи, во-вторых, выяснить, какие сборники сказок были известны к тому времени и сопоставить их с «Запечатленным ангелом». Важно узнать, было ли подобное подражание народному творчеству новаторством или нет. В-третьих, попытаться определить возможное происхождение сюжета. Зная, что Лесков интересовался иконописью, мне кажется необходимым рассмотрение и религиозного подтекста произведения, несмотря на то, что он не имеет прямого отношения к моей теме: возможно, действительно существует икона с изображением ангела, связанная с чудесами или творящая их сама. И, если она есть, будет интересно проследить, как накладывается христианский подтекст на волшебную сказку. В-четвертых, необходимо узнать, было ли произведение написано на заказ или нет: это позволит рассматривать повесть как изложение собственных мыслей автора или как путь навстречу желаниям народа и сделать соответствующие выводы. В-пятых, поискать сведения об авторских поправках и корректуре издателя, поскольку процесс создания и печати «Ангела» был достаточно долог, и, возможно, были внесены важные сюжетные изменения — особенно интересно в этом плане узнать, были ли исправления стороннего человека. В-шестых, сопоставить сюжет с реальностью: просмотреть новости тех лет и выявить, могло ли что-нибудь отразиться на произведении, или же здесь только подражание волшебной сказке, без цели замаскировать какое-либо событие.

Пока что курсовая представляется мне выстроенной по каркасу двух трудов В. Я. Проппа с одной стороны и мнения других филологов о творчестве Лескова и жанровых особенностях его произведений с другой. Однако я не исключаю возможности, что предварительная структура курсовой может очень измениться по мере прочтения работ, освещающих интересующие меня темы.

Лидерский уровень

Искусство и искусственность

1.

Всякое сочинение должно быть составлено словно живое существо, оно должно иметь свое тело, ему нельзя быть без головы или без ног; туловище и конечности должны быть подходящими друг к другу и соответствовать всему целому.

Платон, "Федр"; пер. А.Н. Егунова

Буквально с первой строчки взятые в эпиграф слова должны – просто обязаны, на самом деле, – вызвать недоумение у истинного филолога: текст не живое существо и рассматриваться как таковое просто не имеет права. «Всякое сочинение» есть плод логического мышления, цепочек умозаключений писателя, тщательно продуманное и рассчитанное автором *поэтическое пространство*. Пространство, которое живёт по своим законам, и чьи внезапные выверты – непреложная реальность, пусть даже они достигают наивысшей точки абсурда.

Абсурдны они, только если приложены не туда, куда нужно – к нашей, «реальной реальности», например. Ведь действуют они по другим законам, по правилам, установленным Вселенной произведения, в которой предметы могут «ткаться из воздуха» – как «соткалась» фуражка Сильвио, предвещая прогремевший наконец «Выстрел», – если это необходимо. Собственно, вот и оно, самое обоснованное оправдание: «если это необходимо». Автору. Демиургу этой самой Вселенной, если угодно.

В каждой строчке – расчёт. Искусственность – «в хорошем смысле», как говорят, не желая признавать едва заметную горечь этих слов, оседающую на кончике языка всякий раз, когда они произносятся, – перетекает в умело составленных фразах (у каждой – особая цель), как гибкая ядовитая змея. И вот уже слова Сократа предстают в другом свете: *оно должно иметь тело,* конечности, голову, в конце концов (непременно приставленную туда, куда необходимо), а иначе – ничего не выйдет.

Достаточно наградить текст всем, что ему нужно для примитивного функционирования, чтобы получить право, глядя на своё творение, воскликнуть: *He's alive!* Чтобы увидеть, как работает эта *искусственная* и *искусно созданная* автором машина, как она «живёт», совсем как приснопамятный герой Мери Шелли.

Достаточно ли?

Достаточно ли тексту быть правильной, верно просчитанной и составленной структурой? Достаточно ли «всякому сочинению» иметь туловище и подходящие ему и друг другу конечности? Не будет ли оно, в таком случае, чувствовать недостатка в сердце? В *деймоне*, наконец?

2.

Крыло ее в крови, а волосы как змеи,
Но это дочь моя, пойми: родная дочь.

Стефан Малларме, «Дар поэмы»; пер. И. Анненского

Произведения как дети – образ, который бейсбольным мячом влетел в европейскую литературную традицию с мощной подачи Платона.

Что может быть живее и роднее, чем собственное дитя? Что может быть неожиданней и стихийней, чем капризный ребёнок? Быть может, уподобляя созданные своими руками тексты *детищу* в прямом смысле этого слова, авторы вкладывают в это чуть больше очевидного: не только мучительный процесс «вынашивания» и «рождения», но и непредсказуемую капризность.

Каждому, кто писал хоть раз *под вдохновением,* не может быть незнакомо чувство полного погружения, полной отдачи себя тексту. И уже не так отчётлива грань, разделяющая творца и творимое. Они сливаются, детище становится на место возницы, берёт поводья в свои руки, и уже не автор пишет своей рукой, но текст водит рукой автора.

Может ли в такие моменты идти речь о *структуре*? О теле и конечностях, в то время как у создаваемого прямо на глазах растут крылья?

Говоря без глупых, витиеватых, как виньетки, метафор – строго говоря, – Платон противоречит сам себе. Текст, будучи живым существом, не сможет без тела и конечностей, но *существо существу рознь*.

Разумеется, глупо было бы говорить, что во вступлении, к примеру, смысла ноль, и всё это – условности, которые и созданы-то только для того, чтобы ими пренебрегать. Безусловно нет, канон есть канон.

Вступление, завязка сюжета (как голова), вообще сюжет сам по себе (если представить его позвоночником нашего печатного – или писаного от руки, – «ребёнка») необходимы, но всегда ли – критически?

Текст – не зверь. Не птица, не человек, не *живое существо* в том смысле, в каком мы обычно эти слова понимаем. Текст живёт и развивается по своим законам, и созданы ли они автором или надиктованы ему самим произведением – не так важно.

Важно то, что не наличие ног и рук определяет его жизнеспособность, но вложенная в бьющееся сердце душа.