

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ**

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»

Ю.Г. ПЫХТИНА

**ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА АНАЛИЗА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА:
ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ АСПЕКТ**

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Оренбургский государственный университет» в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся по программам высшего профессионального образования по специальности «Филология»

Оренбург 2007

УДК 82.07 (076.5)
ББК 83я73
П 95

Научный редактор
доктор педагогических наук, профессор А.Г. Прокофьева

Рецензенты
доктор филологических наук, профессор С.А. Матяш
кандидат филологических наук, доцент И.М. Борисова

П 95 **Пыхтина, Ю.Г.**
Теория и методика анализа художественного текста: простран-
ственный аспект: учебное пособие / Ю.Г. Пыхтина. – Оренбург:
ГОУ ОГУ, 2007. – 113 с.

ISBN

Материалы, представленные в учебном пособии, раскрывают особенности анализа произведения литературы с учетом его пространственных характеристик.

Построение пособия, разработка занятий и система заданий подчинены оригинальной методической концепции, позволяющей отчетливо проследить специфику художественного пространства, пространственных моделей и образов в произведениях различной родовой и стилевой специфики.

Учебное пособие предназначено для студентов, обучающихся по программам высшего профессионального образования по специальности 031001(021700), при изучении дисциплин «Методика преподавания литературы», «Филологический анализ текста».

П 4603010000

ББК 83я73

© Пыхтина Ю.Г., 2007

ISBN

© ГОУ ОГУ, 2007

Содержание

Введение.....	4
1 Теоретические основы анализа художественного произведения в аспекте пространственных характеристик.....	6
1.1 Художественное пространство как объект исследования литературоведения.....	6
1.2 Анализ художественного произведения в аспекте пространственных характеристик как методическая проблема.....	13
1.3 Цели и пути введения пространственных категорий в школьный анализ художественного произведения с учетом возрастных особенностей восприятия литературы и этапов литературного развития учащихся.....	21
2 Анализ художественного пространства в литературе с учетом жанрово-родовой и стилевой специфики.....	28
2.1 Анализ художественного пространства в эпических произведениях.....	30
2.2 Анализ художественного пространства в драматических произведениях.....	38
2.3 Анализ художественного пространства в лирических произведениях.....	50
3 Анализ «сквозных» пространственных образов в произведениях русской литературы (на примере образа дома).....	61
3.1 Анализ пространственных архетипов.....	65
3.2 Анализ пространственных мотивов.....	69
3.3 Анализ пространственных топосов.....	72
4 Приемы анализа различных моделей художественного пространства.....	75
4.1 Анализ модели «реального» пространства.....	76
4.2 Анализ модели психологического пространства.....	80
4.3 Анализ модели мифологического пространства.....	84
4.4 Анализ модели космического пространства.....	86
4.5 Анализ модели фантастического пространства.....	90
Список использованных источников.....	93
Приложение А (обязательное) – Методическая модель применения пространственных категорий в средней школе.....	100
Приложение Б (рекомендуемое) – Использование пространственных характеристик при анализе художественного произведения в средней школе (на примере творчества А.С. Пушкина).....	101
Приложение В (рекомендуемое) – Образец анализа художественного произведения в 11 классе на тему: «Функции художественного пространства и времени в повести А. Платонова «Котлован»».....	107

Введение

В настоящее время многие проблемы школьного и вузовского литературного образования становятся предметом острых дискуссий. В сфере постоянного внимания литературоведов, методистов, преподавателей-словесников находится проблема анализа и интерпретации литературного произведения. Накоплен немалый опыт различных подходов к изучению текста как художественного целого, к анализу отдельных его компонентов. Одним из новых путей анализа, ориентирующих читателя на освоение произведения в единстве его содержания и формы, на глубокое постижение его смысловой и художественной сложности, его эмоционального наполнения, является пространственный подход.

Задача данного пособия – оказать помощь студентам, обучающимся по специальности 031001(021700) – филология, в приобретении умений и навыков анализа художественного текста в пространственном аспекте.

В первой главе «Теоретические основы анализа художественного произведения в аспекте пространственных характеристик» дается обзор философско-эстетических, литературоведческих и методических работ по проблеме художественного пространства, определяются цели и этапы формирования умений и навыков анализа художественного произведения в пространственном аспекте с учетом возрастных особенностей восприятия литературы. Во второй главе предложены фрагменты уроков, в которых художественное пространство рассматривается в зависимости от жанрово-родовых и стилистических особенностей произведений. В третьей анализируются «сквозные» пространственные образы в произведениях русской литературы, выделяются и описываются следующие элементы, необходимые как инструментарий в вузовской и школьной практике: пейзаж, интерьер, пространственные архетипы, пространственные мотивы, топосы. В четвертой – основные модели художественного пространства.

Предлагаемая в учебном пособии концепция анализа художественного произведения в пространственном аспекте была успешно апробирована автором, а также учителями Е.К. Дубцовой, О.В. Ибрагимовой, Л.А. Пановой, Н.Г. Соловьевой, Ю.В. Черенковой в школах № 25, № 73, гимназии № 1 г. Оренбурга, в Подгороднепокровской средней школе Оренбургского района и направлена на формирование у студентов – будущих преподавателей литературы – следующих умений:

- анализировать художественное пространство в произведениях различной родовой и стилевой специфики;
- анализировать отдельные пространственные образы (*пространственные архетипы, топосы, мотивы*) в художественных текстах;
- анализировать различные *пространственные модели*: «реальное» (природное и социальное), психологическое, мифологическое, космическое, фантастическое пространства в программных произведениях;
- определять роль и функции пространства в художественных текстах, соотносить их с авторским замыслом.

Усвоив необходимые теоретические сведения, студент-филолог сможет эффективно применять их в своей практической деятельности, а представленные разработки уроков позволят сформировать навыки использования элементов пространственного подхода в школьной практике с учетом возрастных особенностей восприятия литературы учащимися 5-11 классов.

Вопросы и задания, помещенные в конце каждого параграфа, будут способствовать более прочному усвоению современной системы анализа литературного произведения, направят студентов на поиск новых подходов к изучению структуры художественного текста, характеристики персонажей, позиции автора, помогут разработать новые технологии изучения литературы.

Пособие подготовлено в соответствии с Государственным стандартом высшего профессионального образования для специальности «Филология» и предназначено для изучения дисциплины «Методика преподавания литературы», но также может быть полезным при изучении дисциплин «Филологический анализ текста» и «Введение в литературоведение».

1 Теоретические основы анализа художественного произведения в аспекте пространственных характеристик

1.1 Художественное пространство как объект исследования литературоведения

Пространство является важнейшей категорией, как для восприятия мира, так и для всей жизнедеятельности человека. В современной философской науке пространство понимается двояко, во-первых, как «форма созерцания, восприятия, представления вещей, основной фактор высшего, эмпирического опыта»; во-вторых, как «способ существования объективного мира, неразрывно связанный со временем» [1, с. 370]. Данные многих наук – физики, геометрии, лингвистики, искусствоведения, литературоведения, психологии – подтверждают сегодня тот факт, что существует разница между физическим, материальным миром и отражением этого мира в нашем сознании, его восприятием. «Пространство – то, что является общим всем переживаниям, возникающим благодаря органам чувств» [2, с. 369].

Каждое индивидуальное сознание вырабатывает свою систему пространственных представлений. Субъективное пространство, отражающее реальное пространство, имеет собственную структуру и является относительно самостоятельным феноменом. Концепция пространства, сформировавшаяся в сознании художника, его субъективное пространство объективизируется в пространственной структуре художественного мира. Проблема трансформации реального (физического) пространства в пространство перцептуальное, связанное с человеческим восприятием, становится центральной в работах большинства отечественных ученых в XX столетии. Отметим, что художественное пространство как особая литературоведческая категория стала предметом исследования филологов именно в XX веке, хотя занимала внимание ученых на протяжении многих столетий. *

Так, в 20-х годах прошлого столетия А.Г. Габричевский в работе «Опыты по онтологии искусства» отмечал, что для искусства, как своеобразной области бытия, категория пространства «...имеет совершенно особый смысл, который было бы нелепо выводить из тех смыслов, которые это понятие имеет для математики или физики, для психологических статистик или хитроумных измышлений гносеологии» [3, с.134].

Позднее Б.В. Раушенбах, рассматривая проблемы художественного пространства и зрительного восприятия на примере изобразительного искусства, подтвердил эту мысль: «Сравним объективно существующее (или просто объективное) пространство с возникшим в сознании человека образом этого пространства. Последнее естественно назвать субъективным, или перцептивным

* В настоящем пособии мы не ставим задачи излагать историю вопроса, тем, кто заинтересуется этой проблемой, можно посоветовать, например, работу: Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М.Д. Ахундов. – М.: Наука, 1982. – 222 с.

(«перцепция»- восприятие). Совершенно очевидно, что они имеют разный геометрический облик. <...> Мозг, образуя субъективное пространство и опираясь при этом на сетчаточный образ, производит трансформации возникшего образа...» [4, с. 16-17].

В.Н. Топоров в работе «Пространство и текст» рассуждает о двух пониманиях пространства – по Ньютону и по Лейбницу и отмечает, что различия в понимании сводятся к противопоставлению ньютоновского геометрического пространства (чистой абстракции) пространству, определяемому «порядком сосуществования вещей» [5, с.228]. Ньютоновское пространство является принципиальным отвлечением от фактора восприятия пространства человеком; у Лейбница же пространство «одушевляется» человеческим присутствием, оно трактуется, прочитывается человеком. Ньютоновское пространство принадлежит физике и геометрии, лейбницево же относится к области человеческих представлений о мире.

На принципиальную разнородность художественного пространства литературы и пространства геометрического (ньютоновского) указывает и Ю.М. Лотман в работе о художественном пространстве в прозе Н.В. Гоголя: «Пространство не образуется простым рядом расположением цифр и тел... понятие пространства не есть только геометрическое» [6, с.274]. По мысли исследователя, «художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» (там же, с.258).

Таким образом, художественное пространство понимается исследователями как преобразованное реальное пространство. Характер и степень преобразования (моделирования) определяется рядом факторов.

В статье «Художественная среда литературного произведения» Д.С. Лихачев подчеркивает, что писатель, отражающий в своем произведении реальную действительность, «формирует ее, исходя из своих о ней представлений и соответственно своему художественному замыслу» [7, с.7]. Те же положения развиваются в работе Д.С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» (глава «Поэтика художественного пространства»). Поднимая вопрос о внутреннем мире художественного произведения, ученый указывает, что этот мир «явление не пассивного восприятия действительности, а активного ее преобразования, иногда большего, иногда меньшего» [8, с. 335]. Пространство, по Лихачеву, будучи связанным с реальным пространством, по-особому отражает это пространство в зависимости от ряда факторов: от различных форм сюжетного построения, стилистической манеры автора, даже от мира психологии действующих лиц.

В современном литературоведении можно выделить два основных направления в исследованиях структуры художественного пространства. Одно из них связано с идеей хронотопа, разработанной М.М. Бахтиным. Хронотопом (термин связан с теориями А. Эйнштейна и А.А. Ухтомского) М.М. Бахтин назвал «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе». Сущность хронотопа в установлении законов, по которым натуральное время-пространство трансформируется в условное в соответствии с тем или иным жанром. «В литературно-

художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысляется и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп». Базисным структурным элементом у М.М. Бахтина является время, а пространство выступает как зависимая переменная жанрового континуума: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время» [9, с. 234-235].

Второе направление допускает возможность условного разделения категорий пространства и времени в процессе исследования художественного мира. Так, академик В.И. Вернадский отмечал, что «...только для логического удобства представляем мы отдельно пространство и отдельно время, только так, как наш ум вообще привык поступать при разделении какого-нибудь вопроса» [10, с. 107]. М.С. Каган в работе «Морфология искусства» пишет: «Искусство является не самой материальной реальностью, а ее отражением, ее образной моделью. В интересующем нас отношении это выражается в том, что оно оказывается способным, когда это нужно, разрывать реальное, физическое единство пространственно-временного континуума и моделировать временные отношения, абстрагированные от пространственных, или пространственные отношения, абстрагированные от временных, или же воссоздавать их реальное единство» [11, с. 276]. На правомочность условного разделения пространства и времени указывают и другие исследователи: «В современной физике... континуум есть не что иное, как концептуальная модель для множества всевозможных движений. Поэтому единство пространства и времени следует фактически из того, что они суть различные (и в известном смысле даже противоположные) аспекты движения. Лишь в ходе диалектического анализа движения понятия пространства и времени выделяются как самостоятельные» [12, с.188-189]. Отмеченная применительно к материи диалектика пространственно-временных структур (их единство и самостоятельность), как и связанная с этим правомочность рассмотрения каждой из этих категорий в отдельности, имеют прямое отношение и к художественному пространственно-временному континууму. Итак, второе направление в литературоведении рассматривает пространство и время как относительно самостоятельные художественные категории. Причем, если в первом случае приоритетным в структуре произведения считается время, то во втором – пространство. «Пространственный» подход, впервые применен при анализе художественного текста С.Ю. Неклюдовым и Ю.М. Лотманом. В их понимании «пространство в тексте есть язык моделирования, с помощью которого могут выражаться любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений. Поэтому и пространственная организация есть один из универсальных средств построения любых культурных моделей» [13, с. 4].

Заметим, что в 1970-80-е годы литературоведение «было увлечено» изучением хронотопа в целом, а также преимущественным рассмотрением художественного времени как показателя историзма мышления того или иного автора, в настоящее же время все более актуализируется «пространственный» подход в анализе художественного текста. Так, Н.В. Пращерук, доказывая эту мысль, приводит в пример авторитетные исследования современных философов: «Лекции о Прусте: Психологическая топология пути» М. Мамардашвили и книгу В. Подороги «Метафизика ландшафта: коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX в.в.», в которых принципиальность «пространственной» методологии оговорена уже в названии» [14, с. 20].

Пространство как ключ к пониманию и интерпретации художественных произведений рассматривается в работах В.Н. Топорова, который отмечает, что «индивидуальный образ пространства в наибольшей степени определяет основу авторского взгляда на мир («спациализированные модели мира»)), выступает в тексте форсированно, «его приметы становятся частыми, даже навязчиво повторяемыми ... сама «пространственность» становится особенно «экспансивной», откладывая свой отпечаток и в тех сферах, которые не являются пространственными по преимуществу и даже вообще» [15, с. 448].

Подобных взглядов придерживается и С. Хоружий. Так, в работе о Дж. Джойсе он пишет: «На месте исчезнувшего времени... оказывается новое, дополнительное пространственное измерение. Как скажет физик, Джойс изменил топологию вселенной, заменив ось времени еще одной пространственной осью» [16, с. 429].

Д. Фрэнком было замечено, что «...современная литература – в лице таких ее представителей, как Томас Стернз Элиот, Эзра Паунд, Марсель Пруст и Джеймс Джойс, – в своем развитии обнаруживает тенденцию к пространственной форме. Все эти писатели в идеале рассчитывают на то, что читатель воспримет их произведения не в хронологическом, а в пространственном измерении, в застывший момент времени». В произведениях вышеназванных авторов «в результате... совмещения прошлого и настоящего история... становится «вневременной»: она более воспринимается как объективное каузальное движение во времени... а переживается в качестве такой реальной действительности, в которой различия между прошлым и настоящим стерты... Прошлое и настоящее предстают в пространстве как замкнутое вневременное единство, в котором, несмотря на внешние различия между ними, стерто всякое ощущение исторической последовательности самим актом совмещения [17, с. 197, 212].

То, что «опространствливание» формы – факт и фактор не только европейской, но и русской литературы отмечает в своей статье «В поисках утраченного пространства» Ю.В. Шатин. По его мнению, в поэзии в целом доминируют пространство и применительно к ней логичнее было бы использовать термин «топохрон», нежели традиционный «хронотоп» [18, с. 97].

Отметим, что специфика художественного пространства рассматривалась и активно рассматривается в настоящее время в самых различных аспектах и направлениях:

К анализу художественного пространства обращаются при изучении сюжетно-композиционного строя произведения. Так, Ю.М. Лотман, анализируя композиционные особенности художественного текста, пользуется термином «граница», связывая его именно с сюжетом, где отдельные эпизоды имеют разный пространственный статус: одни из них жестко закреплены за местом и их невозможно перенести в другое место, не нарушая ткани произведения, для других такой жесткой связи с конкретным местом не существует. [19, с. 258]. Среди основных структурообразующих факторов композиции художественного произведения выделяют «точку зрения» – понятие, напрямую связанное с художественным пространством. Учение о точке зрения детально разработано представителем московско-тартуской школы Б.А. Успенским, который рассматривает данный термин в нескольких аспектах: в плане оценки, фразеологии, пространственно-временной характеристики и психологии. Успенский анализирует особенности восприятия пространства, выражающиеся в дистанции между наблюдателем и объектом, в соотношении фигуры и фона. Точка зрения, по мнению исследователя, может быть внешней и внутренней по отношению к описываемому событию. Она непосредственным образом связана с системой субъектов речи текста, описываемых в литературоведении как «повествователь», «рассказчик», «герой». Точки зрения автора (повествователя) и персонажа могут совпадать и расходиться. Наблюдатель может быть динамичен и неподвижен [20].

В связи со сказанным заметим, что в художественном тексте пространство связывают не только с сюжетом и композицией, но и системой персонажей. В статьях Ю.М. Лотмана звучит мысль о твердой приуроченности героев произведения к определенному месту. Рассматривая пространственную типологию героев, ученый говорит о двух важнейших типах: «героях пути» и «героях места» (подробнее см. работу Ю.М. Лотмана Художественное пространство в прозе Гоголя [21]).

Многие исследователи высказывают мысль о зависимости пространственных изображений от родо-жанрового варианта текста, а также стиля писателя. В связи с этим выделяют и описывают жанрообразующие модели художественного пространства: историческую, мифологическую, сказочную, бытовую, фантастическую, космическую и т.п. [22, 23, 24, 25 и др.]. Создавая ту или иную модель художественного пространства, автор отбирает объекты действительности, организуя их определенным образом в соответствии с закономерностями жанра и стиля, поскольку: «...художественное пространство представляет модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [26, с. 252].

Художественное пространство трактуют и как одну из важнейших категорий национальной картины мира [27, 28, 29, 30, 31 и др.]; в связи с этим рассматривают устойчивые национально-культурные пространственные образы, например, в русской литературе общечеловеческий образ «дом» предстает как дворянская усадьба, изба, квартира, коммуналка, барак, общага и т.п. Большое внимание уделяется изучению образов Москвы, Петербурга, провинциального города, дороги, сада и др., широко представленных в русской литературе. Дос-

таточно плодотворно рассматриваются национальные пейзажные образы, значительную работу проделал в этом направлении М.Н. Эпштейн, представив систему пейзажных образов в русской поэзии на основе вычленения «ландшафтных предметов» [32].

Существенный вклад в исследования, посвященные художественному пространству, вносят ученые-краеведы. Одно из направлений связано с изучением областных «литературных гнезд» – тех мест, в которых родились и творили знаменитые русские писатели и которые оставили значительный след в их произведениях [33]. По словам А. Твардовского, «Русские писатели... принесли с собой в литературу свои донские, степные и лесостепные, уральские и сибирские родные места. Они утвердили в нашем читательском представлении особый облик этих мест и краев, цвета и запахи их лесов и полей, их весны и зимы, жары и метели, отголоски их песен, своеобразную прелесть иного местного словечка, звучащего отнюдь не в разладе с законами великого единого языка» [34]. Представители другого направления выявляют и анализируют наиболее значимые пространственные образы, характерные для литературы определенного региона. Так, А.Г. Прокофьева, занимаясь краеведческой проблемой пространства в школьном изучении литературы, в своих работах выделила и описала оренбургские пространственные образы в творчестве В.И. Даля, образы Урала, Яика, Рифея, берега и др. в оренбургской поэзии конца XVIII-начала XX вв., образ степи в поэзии оренбуржца В.Ф. Наседкина, мотив оренбургского бурана в произведениях русских писателей и др. (подробнее см. работу А.Г. Прокофьевой, В.Ю. Прокофьевой Анализ художественного произведения в аспекте его пространственных характеристик [35]).

Все вышесказанное свидетельствует о разных подходах в толковании художественного пространства и о все большем внимании к названной проблеме. В своей работе мы будем исходить из понимания пространства в литературе как структурной составляющей художественного мира писателя, которая становится для этого мира определяющей и может выступать в качестве ценностно-значимого для героя или автора результата их опыта общения с реальностью. Художественное пространство, являясь интегрирующей категорией, может быть использовано в качестве «ключа» для прочтения произведения. Оно позволяет органично соединить жанровый подход к произведению, анализ элементов его сюжетно-композиционного строя, предполагающий рассмотрение системы мотивов и лейтмотивов, а также анализ стиля, выводящий уже к конкретным образным формам, к словесному воплощению художественного мышления писателя.

Как отмечалось выше, в современном литературоведении художественное пространство трактуется, как важнейшая характеристика художественного образа, обеспечивающая целостное восприятие художественной действительности и организующая композицию произведения [36, стб. 1174]. Художественный образ же «есть конкретно-чувственная форма воспроизведения и преобразования действительности... Образ передает реальность и в то же время создает новый вымышленный мир, который воспроизводится как существующий на самом деле» [37, с.17]. Пространство, некая расстилающаяся во все сто-

роны протяженность, никогда не мыслится как единое целое, а состоит для человека из пространственных ориентиров [38], или моделей пространства [39,40], которые являются вместилищем физических объектов, духовных и ментальных сущностей. Исходя из этого, для удобства анализа мы предлагаем выделять структурные составляющие художественного пространства (той или иной пространственной модели): отдельные пространственные образы, пейзаж и интерьер.

Пространственные образы в современной гуманитарной науке нередко обозначают термином *locus*. В настоящее время, в связи развернувшимся изучением индивидуального пространства писателей, можно пользоваться русским написанием этого слова. Термин был введен в литературоведение С.Ю. Неклюдовым и понимался им как некий «пространственный ориентир» [41, с. 42]. Позднее этим термином пользовался Ю.М. Лотман, который в своих статьях о семиотике художественного пространства высказал мысль о твердой приуроченности героя произведения к определенному месту. Под локусом мы будем понимать любое включенное в художественный текст автором намеренно или подсознательно пространство, имеющее границы, т.е. находящееся между точкой и бесконечностью.

Пейзаж (фр. *pausage*, от *paus* – страна, местность) – изображение природного окружения человека и образ любого незамкнутого пространства. Для содержания и методики изучения пейзажа особое значение для нас имеет обращение к специфике тех главных объектов действительности, воплощением которых он является. В этом смысле нам важно показать учащимся, как в одном из главных бытийных параметров – пространстве – отражается пейзаж. Пейзаж как место действия зачастую имеет принципиальное значение для того или иного произведения. Он выступает как средство характерологии, содействуя раскрытию внутреннего мира героев. Будучи фоном действия, он одновременно служит инструментом объективации внутреннего состояния героя. Отношение к природе показывает нам некоторые существенные стороны мировоззрения персонажа.

Интерьер (фр. *interieur* – внутренний) представляет собой «рукотворную» организацию пространства. В литературе интерьер – описание внутреннего убранства помещений, характеризующее эпоху, страну, социальный статус владельца, его вкусы, и даже зачастую его характер, поведение (например, интерьер в «Старосветских помещиках» Н.В. Гоголя или в «Обломове» И. Гончарова). Интерьер, как факт окружающего людей бытия, состоит из вещей. Он – сфера деятельности и обитания людей. Как отмечал В.Н. Топоров, вещь, напрямую связанная с поведением и сознанием людей, составляет необходимый компонент культуры: «вещь перерастает свою «вещность» и начинает жить, действовать, «веществовать» в *духовном* пространстве» [42, с.21].

Итак, художественное пространство складывается из отдельных элементов – локусов, пейзажа, интерьера, – которые можно рассматривать как независимо друг от друга, так и в их совокупности. Например, локус «дом» формируется из подлокусов: пола, потолка, порога, окон, стен, вещей, заполняющих пространство дома (интерьера). Нередко дом описывается на фоне какого-

либо пейзажа. Таким образом, анализируя образ дома в конкретном произведении, мы можем обращаться и к анализу внутреннего его убранства – интерьера, и к характеристике окружающего дом пейзажа (при условии, что интерьер и пейзаж несут смысловую нагрузку).

Обзор и анализ философско-эстетических и литературоведческих работ по проблеме художественного пространства дает основание говорить об актуальности пространственного подхода в современной науке. Литературоведение активно рассматривает категорию художественного пространства в следующих направлениях: пространство в сюжетно-композиционном построении художественного произведения; зависимость пространственных изображений от рода, и жанра произведения, а также индивидуального стиля писателя; влияние культурно-исторических традиций на художественное осмысление и воплощение категории в отдельном литературном произведении; специфика пространственно-временной образности в тексте; художественное пространство как объект изучения литературного краеведения. Выделив структурные элементы художественного пространства, мы имеем возможность использовать их как необходимый инструмент в школьной и вузовской практике анализа литературного произведения.

Вопросы и задания

- 1 Объясните понятие «хронотоп». Кто ввел это понятие в литературоведение?
- 2 Какие ученые рассматривают пространство и время в произведении вместе, а какие раздельно? Чем обоснован разный подход к анализу художественных категорий «пространство» и «время»?
- 3 Сравните взгляды исследователей на категорию «художественное пространство». В чем сходство и различие точек зрения на проблему?
- 4 Какие черты, свойственные художественному пространству, выделяют ученые?
- 5 Что такое «пространственная точка зрения»? Как используется данная категория при анализе художественного произведения?
- 6 Подготовьте доклады о проблеме художественного пространства в произведениях литературы по работам М.Ю. Лотмана, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, В.Н. Топорова, Г.Д. Гачева, Б.А. Успенского и др.

1.2 Анализ художественного произведения в аспекте пространственных характеристик как методическая проблема

Как мы отмечали выше, в литературоведении проблема художественного пространства исследуется достаточно давно и плодотворно, этого нельзя сказать о методике преподавания литературы. Обзор и анализ трудов выдающихся ученых-методистов XIX и XX века показал, что из ряда понятий, активно используемых литературоведами при анализе структуры художественного пространства, методисты освоили только категории «пейзаж», «интерьер», «художественная среда», а также «время и место действия».

Сторонник академического направления в преподавании словесности Ф.И. Буслаев (1818-1897) впервые при изучении произведений литературы обратил внимание на такую стилистическую особенность, как живописность. В работе «Общий план и программы обучения языкам и литературе в женских средне учебных заведениях» он указывал на различные функции пейзажа в произведениях русских писателей и советовал учителям-словесникам учесть следующие моменты: «Живописность в поэзии в отличие от изображений собственно в живописи. Объяснить для одной из воспитанниц – на описаниях природы у Тургенева в «Записках охотника», для другой – по роману гр. Льва Толстого «Семейное счастье», для третьей – по стихотворениям Пушкина, для четвертой – графа Алексея Толстого, для пятой – Лермонтова. Вообще описания в поэзии. Их художественные качества, объясненные примерами» [43, с.45].

Известный педагог-словесник В.Я Стоюнин (1826-1888) видел в литературе средство нравственного и эстетического воспитания учащихся. Он писал: «Основной обзор содержания с указанием идеальных и действительных сторон дает возможность сделать и правильную эстетическую оценку относительно формы, которая в истинном поэтическом произведении всегда зависит от содержания. Таким образом, здесь соединяется и развитие умственное, и нравственное, и эстетическое, одно другому помогает» [44, с.7]. Как и Ф.И. Буслаев, Стоюнин ставил в центр урока чтение и разбор произведения, но основным методом работы считал не филологический анализ, а аналитическую беседу: «... беседы преподавателя с учащимися не должны выходить из круга литературного разбора, то есть цель их должна заключаться в подробном знакомстве с литературным произведением: какие мысли и как изложены в нем, каких сторон жизни касается автор и как к ним относится, какие характеры развивает и какую видит связь их с действительностью [там же, с.8]. В своих пособиях «Руководство для теоретического изучения литературы по лучшим образцам русским и иностранным» и «О преподавании русской литературы» он дал интересные образцы разбора произведений, в том числе обращался и к анализу места и времени действия. Например, при сопоставительном анализе «Скупого рыцаря» А.С. Пушкина и образа Плюшкина из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя методист отмечал: «Время и место развивают в человеке известные понятия, взгляды, обычаи, словом, все то, что мы называем национальной стороною жизни. ... Так как время и место дают человеку известную обстановку, независимо от его воли, то и страсти его могут проявляться во внешности только сообразно с этою обстановкою, хотя в душе-то они развиваются у всех людей по одним и тем же законам» [45, с.84]. Как видим, Стоюнин связывал место и время действия с характером персонажей. Часто при анализе художественных произведений методист обращает внимание учащихся на роль и функции пейзажа, указывает на связь описаний природы, местности с темой и идеей произведения. Например, разбирая стихотворения Батюшкова «На развалинах замка в Швеции», он задает такие вопросы: «- Какие отличительные черты первой картины, и какое впечатление производит она? – Как поэт определяет местность, где он находится? – В каких словах выражается связь этой картины с последующим описанием? – В чем заключается смысл всего стихотворения?»

[там же, с.98]. К пространственным характеристикам он прибегает также при сопоставительном анализе леса в произведениях Аксакова и стихотворении Кольцова «Лес», моря в стихотворениях «Море» Жуковского и «К морю» Пушкина и т. д.

Впервые в методике преподавания литературы к рассмотрению важнейших пространственных образов, таких, как дом, сад, двор, город, деревня, степь, обратился В.И. Водовозов (1825-1886). Наиболее удачно, на наш взгляд, в пространственном аспекте анализируются им «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя и «Бежин луг» И.С. Тургенева (работа «Словесность в образцах и разборах», 1868). Так, при разборе повести «Старосветские помещики» Водовозов заостряет внимание учащихся на описании жилища Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича, которое состоит из трех частей: дома, сада и двора. Методист отмечает, что подробное рассмотрение каждого из этих образов поможет определить идейный смысл произведения. После обсуждения в классе функциональной значимости пространственных описаний делается вывод в виде рисунка 1.1:

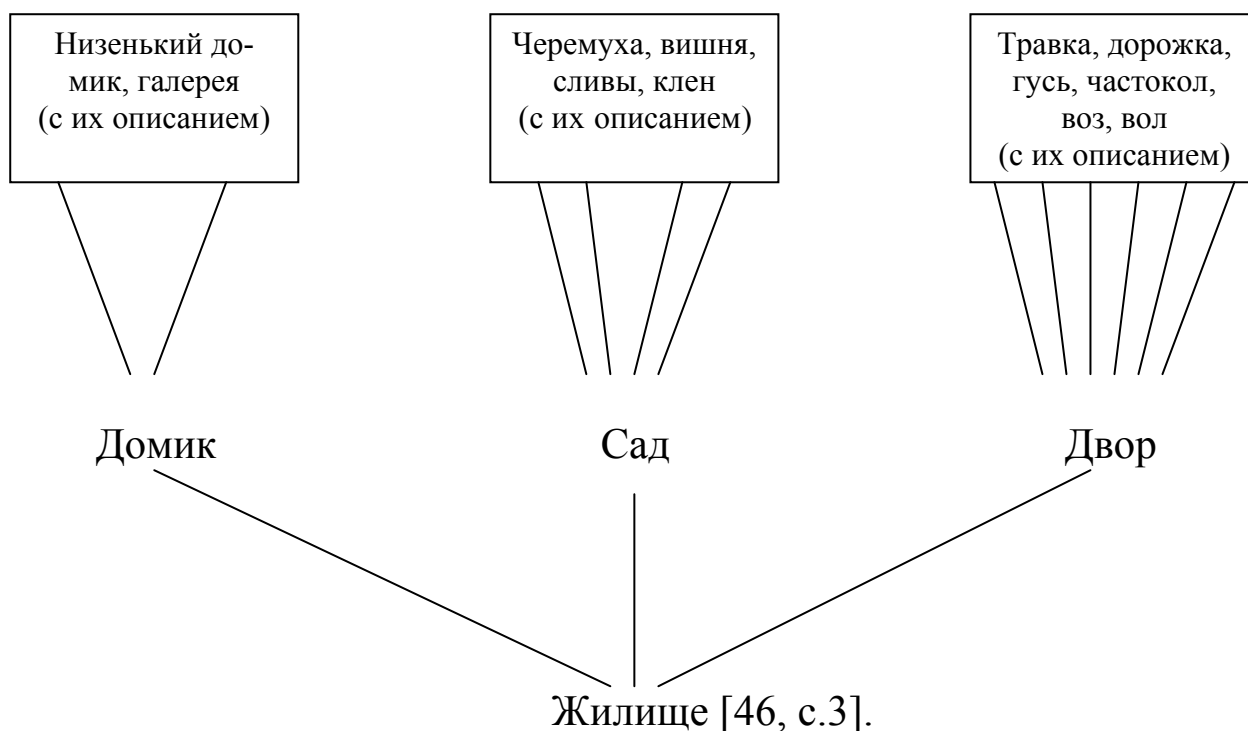


Рисунок 1.1 – Пространственные образы в «Старосветских помещиках» Н.В. Гоголя (автор В.И. Водовозов)

Для закрепления навыков анализа Водовозов предлагает учащимся выполнить следующие классные задания: «Составить план для сочинения «Описание деревенской избы в сравнении с городской квартирой» и самое сочинение. Сюда войдут и принадлежности дома (двор, хлев, огород) для указания главных отличий крестьянской жизни» [там же, с.18]; «Составить план для описания знакомого города или одной из частей его. Указать, какие части тут могут войти в описание, и какие отличительные черты в каждой части»; «Составить

план для описания известного базара или гостиного двора. Указать части и подробности. Что тут может быть предметом рассказа или рассуждения?»; «Составить план для описания известной сельской местности: 1) предметы природы; 2) строения; 3) жители. Что тут может быть предметом рассказа и рассуждения?» [там же, с.90].

Разбирая рассказ «Бежин луг» И.С. Тургенева, В.И. Водовозов вводит понятие «точка зрения»: «Наблюдатель избирает *по необходимости* определенную точку зрения (при которой наблюдает предмет с одной какой-нибудь стороны), или может избрать ее *добровольно, имея известную цель*; но при этом он всегда *представляет себе не более того*, что видит перед глазами. Это *внешнее наблюдение* (внешнюю точку зрения) надо различать от того представления предмета, какое является вследствие известного *душевного состояния* наблюдателя, вследствие *тех понятий*, по которым он объясняет себе то, что видит (т.е. внешнюю точку зрения надо различать от внутренней, умственной, от нашего взгляда на предмет)» [там же, с.71-72].

К сожалению, пространственный подход к анализу художественных произведений в школе, предложенный В.И. Водовозовым, не получил развития в методике преподавания литературы вплоть до второй половины XX века, а понятие «точка зрения» вошло в школьные программы только несколько лет назад.

Частично к пространственным характеристикам при анализе художественных произведений обращался литературовед и методист А.Д. Алферов (1862-1919). В пособиях для учителей «Вопросы к сознательному чтению важнейших художественных произведений русской литературы» (1902) и «Сборник вопросов по истории русской литературы» (1900) можно встретить, например, такие задания: «Сравнить по картинности и лиризму описания природы Кавказа и жизни горцев в поэмах «Кавказский пленник» Пушкина и «Демон» Лермонтова» [47, с.42]; «Чем среда, в которой живет Жадов (Островский «Доходное место»), похожа на грибоедовскую Москву и чем от нее отличается?» [там же, с.66]; «Жизнь провинциального города в «Мертвых душах» Гоголя (сравнить с комедией «Ревизор»)» [там же, с.40] и т.п.

Автор многочисленных пособий и статей по проблемам школьного преподавания литературы Н.М. Соколов (1875-1926) рассматривал обстановку действия (фон) как важнейшее средство характеристики персонажей и предлагал обращаться к определению ее функций при изучении фабулы произведения. Он отмечал в книге «Изучение литературных произведений в школе», что «обстановка действия (фон) должна пониматься двояко: 1) в смысле физической среды: лес в рассказе Серафимовича «Лесная жизнь», горный пейзаж с аулом в «Кавказском пленнике»... 2) в смысле среды бытовой или исторической: семейная жизнь (в массе рассказов) – приветливая сердечная...или неприветливая, суровая, тяжелая... То же и для более широкой общественной среды с ее расслоением в деревне и городе...» [48, с.328]. Анализ внешней обстановки, по мнению Соколова, должен дополняться «словесным или графическим иллюстрированием», но «работа такого типа должна вести к воссозданию образа той

обстановки, которую хотел вызвать в нашем воображении сам автор [там же, с.328].

В 30-80-х годах XX века в трудах В.В. Голубкова, М.А. Рыбниковой, А.Г. Балыбердина, Г.И. Беленького, О.Ю. Богдановой, А.В. Дановского, Н.О. Корста, Т.Ф. Курдюмовой, В.Г. Маранцмана, Н.И. Прокофьева, М.А. Снежневской, Л.В. Тодорова и др. также разрабатывались некоторые аспекты решения проблемы использования пространственных характеристик в анализе художественного произведения: определялись функции пейзажа и интерьера, устанавливалась взаимосвязь пространственных описаний с характеристиками персонажей, авторскими оценками и идеями, изучалось восприятие учащимися места художественного действия. Наиболее часто этой проблемой занимались методисты-краеведы (Э. Г. Беккер, М.Д. Янко, А.Г. Прокофьева и др.). В целом же рассмотрение самой категории художественного пространства не предусматривалось ни в школьной программе, ни в методических рекомендациях вплоть до 90-х годов XX века.

Так, М.А. Рыбникова (1885-1942) обращала внимание учителей-словесников на сюжетно-композиционную роль пейзажных описаний в произведениях. Например, при анализе «Войны и мира» Л.Н. Толстого она указывала: «Композиционным целям служит в «Войне и мире» картины природы... Пейзаж этого романа... всегда соединяется в вашем сознании с каким-то большим моментом жизни героя (Аустерлицкое небо, дуб князя Андрея, ночь в Отрадном, река и паром при разговоре с Пьером, межи на Бородинском поле) [49, с.139]. По мнению М.А. Рыбниковой, художественное пространство (в данном случае пейзаж) способствует более глубокому раскрытию идеи автора: «...городской пейзаж в «Войне и мире» и «Анне Карениной» - абсолютно отсутствует; дан он лишь однажды (в «Анне Карениной»), и этим утвержден и характер города; и строй мыслей героини: ужас и душевная аномалия» [там же, с.141].

В.В. Голубков в работе «Методика преподавания литературы» (1962) подчеркивал, что «составным элементом анализа произведения является описание обстановки и пейзаж», на которые, по его мнению, следует обращать внимание «в связи с характеристиками героев, а иногда и с общим смыслом произведения» [50, с.106, 123]. «Определять идейно-художественное значение описаний... – интересная и вполне доступная учащимся VII-VIII классов работа, несомненно, содействующая их литературному развитию [там же, с.124]. Начать формирование представления о видах описаний, в том числе пейзаже, ученик-методист предлагает уже в VI классе: «Пейзаж, подобно портрету, может играть в произведении различную роль: то он служит одним из дополнительных средств для характеристики, то отражает настроение писателя, то является фоном, обстановкой, необходимой для понимания сюжета» [там же, с.124]. Различные функции пейзажа им рассматриваются на примере таких произведений, как «Дети подземелья» В.Г. Короленко (описание провинциального городка помогает понять дальнейшее развитие событий); «Мальчики» А.М. Горького (вид усадьбы Овсянникова говорит о его хозяине); «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя (описание степи передает и психологическое состояние героев, и любовные отношения).

самим автором); «Медный всадник» А.С. Пушкина (пейзаж является здесь средством раскрытия идейного содержания произведения) [там же, с.124-125].

Н.О. Корст, считая, что «анализ художественного произведения в восьмилетке, особенно в V-VI классах, сводится к характеристике действующих лиц» [51, с.91], рассматривает пейзаж и различные описания как средство раскрытия характера героя: «Характер раскрывается через композицию, т.е. через сюжет, поведение, речь, систему образов, через всевозможные детали, вещи, пейзаж и прочее. Следовательно, собрав все эти разбросанные по произведению элементы, характеризующие человека, мы постепенно и начинаем представлять его себе, как определенный тип человеческого поведения, за которым стоит определенный тип жизни и определенные эстетические требования к ней» [там же, с.98].

Проблему пейзажа в аспекте его восприятия учащимися рассматривает В.Г. Маранцман. Например, при анализе с шестиклассниками стихотворения М.Ю. Лермонтова «Парус» им были замечены значительные трудности в восприятии движения паруса в пространстве, меняющуюся от строфы к строфе точку зрения, с которой мы смотрим на него. Облегчить восприятие художественного пространства, «разбудить детское воображение, прояснить своеобразие настроения лермонтовского пейзажа помогает прием контрастного сопоставления картин природы в стихотворении и живописных полотен. Отталкиваясь от живописного изображения сюжетов, близких по теме пейзажам Лермонтова, ученики в своем воображении как бы «от обратного» создают зрительный образ, подсказанный поэтической строкой» [52, с.26].

Н.Д. Молдавская, исследуя восприятие учащимися художественных произведений, также касается проблемы восприятия художественной среды. «Для оценки адекватности и структурности восприятия художественного произведения вообще и романа-эпопеи в особенности важно иметь в виду выдвинутое в последнее время в советском литературоведении понятие художественной среды. Различные сочетания и пересечения художественного времени и пространства образуют художественную среду. Погружаясь при чтении в эту созданную фантазией художника среду, читатель ощущает ее условные измерения и в то же время получает целостное впечатление от художественного мира читаемого произведения. ... Целостное «схватывание» хронотопа свойственно живому художественному созерцанию автора, но в прямой зависимости от него находится читатель. Отсутствие художественной целостности читательского восприятия времени и пространства в романе делает его (восприятие) плоскостным, лишенным объема» [53, с.165-166].

Вопрос о функциях тех или иных пространственных образов и о значимости использования пространственных характеристик в школьном изучении литературы поднимался не только в связи с анализом произведения, но и при изучении теоретических понятий. Так, Г.И. Беленький, говоря о теоретических основах формирования художественного образа, отмечал, что «воспроизведение образа в сознании учащихся тем глубже и адекватнее, чем больше развито у них умение «всматриваться» в художественный текст, видеть сцепление деталей, соотносить прямые и не прямые средства изображения, разбираться в спо-

собах временной и пространственной организации образа (композиции)». По его мнению, добиваться постижения авторского замысла нужно постепенно, идя от деталей к целому, а от целого к деталям. Учитель должен «направлять внимание школьников на изобразительно-выразительную роль художественных деталей в портретах действующих лиц, в их поведении, в интерьере, вообще в окружающей обстановке...» [54, с.17-18].

В работе «Изучение теории литературы в средней школе» (1983) Г.И. Беленький и М.А. Снежневская обращаются к рассмотрению функций пейзажа, интерьера, к описанию окружающей героев обстановки при формировании у учащихся таких теоретических понятий, как сюжет, композиция, литературный герой. В IV классе вводится термин и определение понятия «сюжет» при изучении рассказа Л.Н. Толстого «Кавказский пленник», внимание детей обращается не только на взаимосвязь событий в рассказе, но и «на окружающую героев обстановку, на тот предметный мир, который помогает полнее воспринять произведение» [55, с.23]. В V-VI классах «Учащиеся наблюдают над функциональной ролью элементов композиции (пейзаж, интерьер) в изображении внутреннего мира и свойств характера литературного героя (при изучении романа «Дубровский»)» [там же, с.52]. «Термин и определение понятия «пейзаж» вводятся <...> во время изучения повести В.П. Катаева «Белеет парус одинокий». <...> Выявляя роль пейзажа в художественном произведении, отметим следующее: пейзаж помогает увидеть место и время изображенных событий, понять переживания и думы героя, его душевное состояние.<...> В поле зрения учащихся не только детали описания, особенно ярко характеризующие время и место действия, но и изобразительно-выразительные средства языка, придающие картине точность и неповторимость» [там же, с.66].

Коллективные монографии по анализу художественного произведения в школе («Анализ художественного произведения в школе. Сборник научных работ» (1972), «Восприятие учащимися литературного произведения и методика школьного анализа» (1974), «Пути анализа литературного произведения» (1981), «Искусство анализа литературного произведения» (1981), «Анализ художественного произведения: Художественное произведение в контексте творчества писателя: книга для учителя» (1987), «Целостный анализ литературного произведения: сб. науч. трудов» (1989) и другие обращаются к рассмотрению функций отдельных пространственных образов в тех или иных произведениях литературы, а также в творчестве конкретных писателей в целом. Например, при анализе творчества А.П. Чехова выделяются и характеризуются такие пространственные образы, как провинциальный и столичный город, усадьба, сад, простор, даль и др., причем рассматриваются они на разных уровнях: идейном, сюжетном, образном, стилистическом [56]. При анализе «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского внимание обращается на образ Петербурга и его значение в раскрытии идеи произведения [57, с.89; 169]. Рассматриваются особенности художественного пространства в «Пиковой даме» и в стихотворениях «На холмах Грузии», «Монастырь на Казбеке» А.С. Пушкина [58, с. 93-156], но чаще всего в методической литературе определяются лишь функции пейзажа и

интерьера на примере произведений разных жанров и родов и у разных писателей (примеры есть во всех вышеназванных сборниках).

В последнее десятилетие стали появляться методические работы, в которых рассматриваются отдельные аспекты пространственного подхода к анализу. Например, в монографии А.Г. Прокофьевой и В.Ю. Прокофьевой «Анализ художественного произведения в аспекте пространственных характеристик» (2000) излагается методическая концепция изучения литературного произведения на основе краеведческого материала, причем конкретные произведения анализируются с учетом выделения в литературном краеведении основного и регионального компонентов [59].

Заслуживают внимания и сборники научных статей «Проблемы изучения художественного произведения в школе и вузе» (2001; 2002; 2004), вышедшие в издательстве Оренбургского госпедуниверситета под редакцией А.Г. Прокофьевой, С.М. Скибина и В.Ю. Прокофьевой, второй и третий выпуски которых посвящены проблеме хронотопа в педагогической практике и анализу образов города, усадьбы, дома в литературе [60, 61, 62].

На страницах методических периодических изданий, главным образом, журнала «Литература в школе» и газеты «Литература» также появляются статьи, связанные с интересующей нас проблематикой, например, публикации З. Блиновой «Образ дома в русской классической литературе. Методический аспект»; О.А. Ереминой «Мир русской усадьбы в повести А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка»»; В.М. Максимук «Дом в романе Абрамова «Братья и сестры» XI класс»; Б.А. Макаровой ««Москва есть и будет всегда мое Отечество». Москва в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова»; Л.В. Якубиной «Анализ пространственных отношений текста» и др. [63, 64, 65, 66, 67].

Новые школьные программы по литературе более оперативно подходят и к введению категорий художественного времени и пространства, и к использованию пространственных характеристик при анализе произведений. В программах под редакцией Т. Ф. Курдюмовой (2002), под редакцией А.Г. Кутузова (2002), под редакцией Г.И. Беленького (2002), под редакцией В.Г. Маранцмана (1999) и под редакцией А.И. Княжицкого (2000) последовательно рассматриваются функции пейзажа и интерьера, в отдельных случаях уделяется внимание наиболее значимым в структуре текста пространственным образам, таким, как город, сад, дом, дорога, дворянская усадьба и некоторым другим. Термин «художественное пространство» вводится в школьную практику в программах А.И. Княжицкого, Т.Ф. Курдюмовой, А.Г. Кутузова, В.Г. Маранцмана. Однако заметим, что ни одна из ныне действующих программ не ставит задачи целенаправленного использования пространственных характеристик при изучении художественного произведения.

Таким образом, проведенный нами обзор методической литературы с начала XIX века до наших дней и современных программ по литературе показывает, что методистами уже накоплен достаточный опыт различных подходов к изучению отдельных компонентов художественного пространства. Однако указанная нами проблема анализа художественного произведения в аспекте его пространственных характеристик в силу своей глобальности и многогранности

по-прежнему остается актуальной. Пространственный подход еще не нашел достаточного теоретического обоснования и требует поисков новых, эффективных приемов, помогающих формированию творческого квалифицированного читателя, способного к самостоятельной интерпретации литературного текста, осмыслению его как художественного целого.

Вопросы и задания

1 Сделайте выборку статей, посвященных анализу художественного пространства на уроках литературы в школе из журналов «Русская словесность», «Литература в школе» и газеты «Литература» за последние пять лет. Какие произведения рассматриваются методистами и учителями-словесниками в пространственном аспекте? Свои наблюдения оформите в виде доклада.

2 Проанализируйте вариативные школьные программы по литературе. В каких из них предлагается вводить в школьную практику пространственные категории? Какие пространственные образы выделяют авторы программ? В связи с изучением каких произведений?

Данные своего анализа занесите в таблицу 1.1:

Таблица 1.1 – Формирование понятия «художественное пространство» в средней школе. Анализ вариативных школьных программ

Классы	Программы					
	Под ред. Т.Ф. Кур- дюмовой	Под ред. А.Г. Кутузо- ва	Под ред. В.Я. Коро- виной	Под ред. В.Г. Ма- ранцмана	Под ред. А.И. Кня- жицкого	Под ред. Г.И. Бе- ленького
5						
6						
7						
8						
9						
10						
11						

1.3 Цели и пути введения пространственных категорий в школьный анализ художественного произведения с учетом возрастных особенностей восприятия литературы и этапов литературного развития учащихся

Важным этапом любого анализа - и школьного, и литературоведческого – является восприятие. В настоящее время проблема восприятия художественной литературы школьниками изучена психологами и методистами в различных аспектах: основные особенности и этапы восприятия произведений различных жанров, зависимость восприятия читателя-школьника от его возрастных осо-

бенностей, структура читательского восприятия, взаимосвязь восприятия и анализа художественного произведения. По словам О.Ю. Богдановой, «исследование ученического восприятия в методической науке имеет главной целью совершенствование школьного анализа литературного произведения» [68, с.8]. Одним из путей влияния на восприятие школьников является, на наш взгляд, пространственный подход к анализу художественных произведений. Рассмотрим цели и пути введения пространственных характеристик в школьный анализ художественного произведения. Этот процесс, безусловно, зависит от возрастных особенностей восприятия литературы учащимися и этапов их литературного развития.

В возрасте 10-11 лет учащиеся воспринимают художественные произведения наивно-реалистически, они ищут лишь «правдивое» описание жизни: природы, человека, животного, не догадываясь, что за конкретным содержанием текста кроются другие, глубинные смыслы произведения, которые могут быть выражены не только в содержании, но и в художественной форме текста. По утверждению психологов и методистов (О.И. Никифорова, Л.И. Беленькая, Н.Д. Молдавская, И.С. Збарский и др.), младшие подростки способны усваивать в большей степени сюжет и поступки героев. Художественные приемы изображения воздействуют на учащихся средних классов «не по их роли в раскрытии того или иного литературного образа, а по степени их наглядности и «броскости» [69, с.107]. На данном этапе литературного развития дети еще не способны постигать художественные образы во всей их целостности. Так, например, они могут относительно глубоко воспринимать пейзаж, но художественная деталь, как его неотъемлемая часть, выпадает из набора их ценностных ориентаций. Причины этого заключаются в недостаточном развитии аналитических способностей учащихся, непонимании значения многих приемов изображения в художественном произведении. М.Г. Качурин, размышляя об особенностях аналитической работы на уроке литературы в средних классах, считает, что необходимо знать и учитывать возможности детей, а для этого следует «уточнить восприятие детьми текста и одновременно показать им, как много можно увидеть, если читать внимательно, вдумчиво» [70, с.141]. Готовясь к аналитической работе, пишет он, «учителю полезно ответить себе самому на один простой вопрос: о чем я собираюсь говорить? О том, что дети поймут и без меня, или о том, что они без моей помощи не заметят? Надо представить себе, что детям легко и что трудно, где требуется специальная аналитическая работа» [там же, с.135]. К важным моментам аналитической работы в 4 классе М.Г. Качурин относит обучение школьников представлению о том, что в «художественном произведении каждая деталь имеет свой смысл и помогает понять все произведение» [там же, с.141]. Это умение лежит в основе сложного процесса воссоздания читателем в своем воображении образов и картин, нарисованных в произведении. По утверждению О.И. Никифоровой, способность воссоздавать литературные образы «непосредственно», легко, мгновенно формируется в процессе длительной практики, когда читатель сознательно переделывает возникающие у него представления соответственно тексту описания. При этом, подчеркивает она, как основной фактор формирования способности

воссоздавать образы выступает текстовый анализ, который должен активизировать образные процессы, направлять их в соответствии с наглядным содержанием того или иного произведения. Вместе с этими выводами назван ряд условий, благоприятствующих развитию воссоздающего воображения: овладение образными средствами литературного языка, выработка у учащихся потребности в правильном соответствующем особенностям художественного произведения способе чтения, в точном воссоздании его образов; контролирование на основе текстового разбора возникающих представлений; использование приемов, активизирующих процессы образного анализа и синтеза у школьников при восприятии ими художественного текста [71, с.41-46].

Одним из условий полноценного восприятия художественного произведения является также умение видеть и оценивать все элементы текста в соответствии с их идейно-эстетической значимостью. Данные научных исследований показывают, что в понимании подростками художественного произведения большое значение имеет их жизненный опыт. Причем важны не только широта накопленных знаний и запас наглядных впечатлений, но и то, в каком состоянии они находятся у читателя. Чем более продуманы и обобщены жизненные впечатления читателя, тем эффективнее протекают у него процессы ассоциативного мышления, лежащие в основе правильного, глубокого понимания художественного произведения. У подростков результаты обобщения и оценки элементов текста с точки зрения характеристики места действия и определения его функций не всегда бывают верными и полными. Это объясняется не только небольшим жизненным опытом учащихся, но и тем, что он у них еще недостаточно обобщен. Отличительным для детей данного возраста является также односторонность их обобщений, которые никогда не бывают такими многоплановыми, какие наблюдаются у взрослых. Вышесказанное еще раз подтверждает значение углубленного анализа как одного из средств литературного развития учащихся. Одним из приемов, способствующих более глубокому осмыслению текста, является обращение к анализу художественного пространства при его разборе.

Таким образом, учитывая характерные для 10-11-летних читателей (5-6 кл.) особенности их восприятия, можно определить цели включения пространственных характеристик в школьный анализ художественного произведения:

- дать начальное представление о художественном пространстве;
- вести целенаправленное наблюдение над проявлением категории «пространство» в тексте художественного произведения.
- придерживаясь развивающего подхода в обучении литературе, обратить внимание на детали, которые участвуют в создании того или иного пространственного образа;
- помня о наивно-реалистическом восприятии художественных произведений в этом возрасте и способности усваивать в основном сюжет и поступки героев, для анализа выбрать те тексты, в которых пространство описывается как реальное и является либо фоном для разворачивания событий, либо средством характеристики персонажей;

Для осуществления этих целей можно обратиться к следующим художественным текстам: «Муму» И.С. Тургенева, «Каштанка» А.П. Чехова, «Кладовая солнца» М.М. Пришвина, пейзажной лирике и т.п.

К концу обучения в 6 классе можно дать представление о трансформации реального пространства в пространство сказочное, фантастическое, например, при изучении повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, пьесы «Снегурочка» А.Н. Островского, сказки «Теплый хлеб» К.Г. Паустовского.

7-8 классы – это период, когда у учащихся стремительно развивается читательское воображение, вырабатываются читательские интересы, определяются ценностные ориентации, создается система их, но в то же время в понимании произведения субъективное начало может заслонять объективный смысл произведения; это период, по определению В.Г. Маранцмана, «нравственного эгоцентризма» подростка-читателя.

Для старших подростков характерно проявление интереса не только к событийной стороне произведения, но и к мотивам поступков героев, к изобразительно-выразительным средствам создания образности. Этот сложный этап развития личности Л.И. Беленькая характеризует как «переход от собственно «детства» к «взрослости», переход, который протекает неравномерно и длительно» [72, с.35]. Дети в 12-13 лет становятся, по утверждению исследователя, самыми активными читателями с наиболее широкими и устойчивыми запросами. Именно на этой возрастной ступени происходит активное преодоление наивного реализма, «отход от эмпирического, чисто бытового восприятия художественных деталей» [73, с.72-73]. Методисты и психологи уверены, что читателей 12-13 лет можно учить не только чувствовать, но и понимать художественную специфику литературы как искусства слова, поэтому основной задачей учителя литературы должна быть задача совершенствования подходов к целостному анализу литературного произведения. Добиться полного и глубокого усвоения литературного произведения старшими подростками – значит способствовать одновременному развитию эмоциональных и интеллектуальных возможностей детей. «Процесс этот сложный: яркие образы вызывают необходимые чувства, а чувства обогащают образы. Возникшие образы и чувства, естественно, побуждают детей к размышлениям. Таким образом, в работе со школьниками следует исходить из понимания целостного процесса становления чувств и интеллекта детей» [74, с.45].

Исходя из вышесказанного, в 7-8 классах пространственные характеристики включаются в процесс анализа художественного произведения с целями:

- продолжить изучение пространства в художественных произведениях;
- показать значение пространства как ведущей категории миропонимания писателя;
- рассмотреть особенности использования пространственных характеристик в произведениях разных жанров;
- обратить внимание учащихся на основные художественные средства воссоздания в художественном тексте пространства;
- связать авторский выбор места действия с идеей произведения.

Именно в результате такого анализа учащиеся от поверхностных представлений и смутных эмоциональных впечатлений смогут прийти к полному и глубокому пониманию художественного текста. Пространственного подхода к анализу требуют, например, следующие произведения, вошедшие в программы для 7-8 классов: «Медный всадник» (образ Петербурга в поэме) и «Капитанская дочка» (пространство в исторической повести); «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова (романтическое изображение пейзажа как фона событий); «После бала» Л.Н. Толстого (тема двух пространств в рассказе); «Ревизор» (образ провинциального города в комедии) и «Тарас Бульба» (пейзаж и интерьер в повести) Н.В. Гоголя; «Записки охотника» И.С. Тургенева (художественные функции природы в очерке) и т.п.

9-11 классы – завершающий этап возрастного и литературного развития школьников. Старшеклассникам свойственно сознательное соотнесение мира искусства с реальностью бытия, понимание целостности художественного произведения, культурно-исторических факторов, определяющих литературную жизнь эпохи, свободное оперирование такими конструктивными элементами произведения, как тема, сюжет, композиция, жанр, средства художественной выразительности, знание стиля, метода, литературного направления, - что говорит об определенном типе художественного восприятия. К 11 классу единство познавательных и аксиологических моментов должно получать в восприятии уже законченное, концентрированное воплощение.

Литературное развитие старшеклассников неразрывно связано с общим психическим развитием, и те возрастные и индивидуальные факторы, которые движут общее развитие, оказываются существенными и для развития литературного. Л.Г. Жабицкая доказывает, что специальные читательские способности очень важны для литературного развития, но сами по себе перцептивные способности не могут обеспечить гармоническое и высокое литературное развитие, для чего необходим их синтез с общими интеллектуальными способностями [75, с.89-99]. В юношеском возрасте возрастает абстрактность мышления. В.В. Давыдов, характеризуя особенности мышления старшеклассников, подчеркивает, что в этом возрасте «...обобщение производится на основе мысленного и системного анализа отношений и связей объектов. Оно также отталкивается от восприятий и представлений, но связано с выделением и обозначением внутренних качеств этих объектов, ориентация на которые может происходить при полном отсутствии наглядных компонентов» [76, с.51-53]. Таким образом, работая над обогащением представлений о функциях художественного пространства и роли данной категории в организации произведения, нужно учитывать, что именно юношеский возраст наиболее благоприятен для сдвигов в литературном развитии. В ранней юности, в период повышенной чувствительности к воздействию обучения, процесс литературного развития протекает тем результативнее, чем рациональнее построено обучение.

На наш взгляд, одним из условий повышения уровня образования и литературного развития старшеклассников является обогащение представлений о функциях художественного пространства, о роли данной категории в организа-

ции произведения как художественного целого. В связи с этим основными целями использования пространственных характеристик при разборе художественных текстов в 9-11 классах будут:

- показать различия в изображении точного пространства и условного, реального и символического;
- дать представление о пространственной композиции произведений;
- проследить трансформацию сквозных пространственных тем и образов в художественных произведениях;
- дать понятие о *пространственной точке зрения* в произведениях разных писателей;
- объяснить значение *пространственных моделей*; дать представление о способах их воплощения в художественных текстах разной родо-жанровой принадлежности.

К пространственным характеристикам желательно обратиться при анализе следующих произведений: «Горе от ума» А.С. Грибоедова (грибоедовская Москва); «Евгений Онегин» А.С. Пушкина (описание столиц и деревни, функции пейзажных описаний); лирика М.Ю. Лермонтова (смысл противопоставления севера и юга; пространство Кавказа); «Мертвые души» Гоголя (образы провинциального города и барских усадеб в поэме); «Записки охотника» И.С. Тургенева (установление связи между характером и средой, пейзажем, интерьером и действием); «Гроза» А.Н. Островского (провинциальный город как пространство страха и подчинения; символика «верха» («Божье наказание») и «низа» («омут», «геенна огненная»); противопоставление «дали», «широты» (тема Волги) и «узости», «ограниченности» (город Калинов); лирика Ф.И. Тютчева (образы природных стихий; пространство в философской лирике); «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского (образ Петербурга: «призрачный город» горя и нищеты); «Война и мир» Л.Н. Толстого (противопоставление Петербурга и Москвы в романе; картины помещичьей жизни, функции пейзажа); рассказы А.П. Чехова (образ провинциального города, пустота провинциального быта, подчиняющего себе героя); «Вишневый сад» (образ-символ сада в комедии); лирика А.А. Блока (петербургский миф в стихах поэта); поэма «Двенадцать» (смещение пространственных и смысловых координат – верха и низа, дали и близи, «вихреобразно» меняющийся масштаб изображения; пространство реальное и символическое); «Петербург» А. Белого (тема «страшного города»; апокалиптическое истолкование петербургского мифа); лирика С. Есенина (функции пейзажа; тема неустроенности человеческого жилища, тема бездомья); лирика О. Мандельштама (образ Петербурга); «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова (смена пространственных координат; образы Москвы и Ершалаима) и т.п.

Таким образом, намеченный нами путь использования пространственных характеристик при анализе художественных произведений учитывает возрастные особенности восприятия учащимися литературы. Для наглядности основные положения предлагаемой нами методики можно представить в виде рисунка 2. Рисунок показывает, что у учащихся поэтапно из класса в класс будут накапливаться представления о роли пространства в произведениях литературы

и к 11 классу сформируется целостное представление о категории. От наблюдений над понятием и определений художественных функций отдельных пространственных образов мы постепенно, шаг за шагом идем к углублению и расширению представлений о нем. В свою очередь осмысление школьниками значения пространства в художественной структуре произведений, безусловно, будет способствовать не только обогащению их литературно-теоретических представлений, но и позволит более эффективно осмыслить литературный текст, повысит уровень литературного образования и литературного развития в целом.

Вопросы и задания

Рассмотрите рисунок А1 (см. Приложение А). Согласны ли вы с предложенной концепцией введения пространственных характеристик в школьный анализ художественного произведения. Свой ответ обоснуйте. Объясните «пространственную» терминологию, используемую в рисунке.

2 Анализ художественного пространства в литературе с учетом жанрово-родовой и стилевой специфики

Пространство в литературе представляет своего рода условность, характер которой, по мнению современных литературоведов (А.Б. Есин, Н.Д. Тамарченко, В.Е. Хализев и др.), в сильнейшей степени зависит от рода литературы. Так, в лирике эта условность максимальна; в лирических произведениях может вообще отсутствовать образ пространства – например, в стихотворении А.С. Пушкина «Я вас любил...». В других случаях пространственные координаты присутствуют лишь формально, являясь условно-иносказательными (например, нельзя сказать, что пространством пушкинского «Пророка» является пустыня, а лермонтовского «Паруса» - море). Однако в то же время лирика способна и воспроизводить предметный мир с его пространственными координатами, которые обладают большой художественной значимостью (например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» противопоставление пространственных образов бального зала и «царства дивного» воплощает очень важную для поэта антитезу цивилизации и природы). Условность драматического пространства связана в основном с ориентацией драмы на театральную постановку. «Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам» [77, с.46]. Наибольшей свободой и непринужденностью обращения с художественным пространством обладает эпический род; в нем же наблюдаются и наиболее сложные и интересные эффекты в этой области.

Из вышесказанного следует, что при изучении художественных произведений необходимо учитывать характер условности литературного пространства, принимая во внимание специфику того или иного литературного рода. Рассмотрим особенности воплощения художественного пространства в лирике, эпосе и драме на примере одного из наиболее значимых в русской литературе пространственных образов - образа города.

Сложно назвать хотя бы одного писателя-классика, который в той или иной форме не обратился бы к осмыслению места, роли, своеобразия города, будь то Петербург, Москва или город провинциальный. Об этом свидетельствуют как произведения художественной литературы, так и многочисленные исследования ученых, посвященные теме города.

В русской литературе город и место, в котором происходят события, некая пространственная среда, и герой произведения, своеобразная художественная личность. Изучение города, описанного и изображенного писателем, не может ограничиться его «анатомией» или «физиологией», так как каждый художник слова в соответствии со своими художественными задачами строит определенный образ города, раскрывая его душу. Душа города - это не просто

метафора, выражающая одухотворенность городского пространства, но своего рода поэтическое свидетельство того, что город имеет не только «археологическое» или «топографическое», но и онтологическое измерение.

Н.П. Анциферов, автор фундаментальных работ «Душа Петербурга», «Петербург Достоевского», «Петербург Пушкина», «Быль и миф Петербурга», придал понятию «душа города» статус термина. О душе города он говорил не в смысле мистической реальности, но в смысле исторически проявляющегося единства всех сторон его жизни, путь же к постижению этой души лежит, по его мнению, через изучение внешнего облика города. Изучение предполагает общение с городом: нужно раскрыть ему свою душу, чтобы он в ответ раскрыл свою [78, 79, 80]. Наследие Н.П. Анциферова необычайно ценно. В его работах заложены начала целого ряда исследований второй половины XX века, когда проблема единого текста, или «сверхтекста», начинает активно разрабатываться в семиотике (принято даже говорить о семиотическом градоведении – рассмотрении города как единого гетерогенного организма со своей семантикой и языком). Особого внимания в этом смысле заслуживают работы исследователей московско-тартуской семиотической школы (Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, З.Г. Минц, М.В. Безродного, Ф.П. Федорова и др.), определивших новый поворот в изучении темы города в русской литературе, а также исследования, представляемые в конце 80-х годов XX века на Анциферовских чтениях (Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, А.Л. Осповат, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, С.О. Шмидт, Н.В. Юхнева и др.).

Универсально-символическое значение города, обладающего собственной душой, глубоко осмыслено в русской литературе. Речь идет не только о таких городах, как Петербург или Москва, но и о городах губернских и уездных. Правда, принципы изображения и развития души провинциального города в русской литературе до сих пор почти не привлекали к себе внимания исследователей, тогда как, например, о Петербурге Гоголя, Достоевского или Блока написано уже немало. Выделен и специально изучается «петербургский текст» русской литературы, обладающий своей семантикой, структурой и мифологией (см.: Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) / В. Н. Топоров // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995.); положено начало изучению и «московского текста» (например, Москва и «московский текст» русской культуры / сб. науч. статей. – М., 1998.).

Учитывая важную роль диалога столицы и провинции в русской культуре, существенным представляется выделение и «провинциального текста» русской литературы, отражающего исторически сложившийся образ жизни и модели поведения русского человека, рефлексии писателей над судьбами русской истории, смысл которой раскрывается не только в столицах, но и в провинции. Разнообразные аспекты изучения «провинциального» текста рассматривались на международных научных конференциях: «Провинциальный текст в русской художественной культуре», прошедших в Тверском университете 11-14 сентября 1997 г. и 25 – 29 сентября 1998 г., и «Русская провинциальная культура:

текст – миф – реальность», прошедшей в Елецком пединституте 28 июня – 2 июля 1999 г.

Образ города запечатлен в крупнейших произведениях русской классики, введенных в школьные программы: «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Медный всадник», «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова, «Петербургские повести», «Ревизор», «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Гроза», «Бесприданница» А.Н. Островского, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, рассказы А.П. Чехова и И.А. Бунина, стихотворения А.А. Блока, В.В. Маяковского, С.А. Есенина, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, «Петербург» А. Белого, «Собачье сердце», «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и др., следовательно, возникает необходимость рассматривать его (образ города) как один из постоянных, хотя и весьма индивидуальных, образов в произведениях разных литературных родов и жанров.

Говоря о системе изучения произведений в их родо-жанровой специфике, остановимся прежде всего на анализе особенностей изображения провинциального города в произведениях ряда русских писателей, поскольку, как мы уже отмечали выше, эта тема на сегодняшний день менее всего рассмотрена и в литературоведении, и в методической науке.

2.1 Анализ художественного пространства в эпических произведениях

Начальное представление о роли и функциях образа города в эпическом произведении можно дать уже в пятом классе. Учитывая наивно-реалистическое восприятие художественных произведений в этом возрасте и способность учащихся усваивать в основном сюжет и поступки героев, желательно предлагать такой текст, в котором пространство описывается как реальное и является либо фоном для разворачивания событий, либо средством характеристики персонажей. Покажем возможный путь анализа образа города в пятом классе на примере рассказа В.Г. Короленко «В дурном обществе». Цель такого урока: дать начальное представление о роли художественного пространства; объяснить функциональную значимость образа города в раскрытии идеи произведения, в характеристике персонажей. Возможные методические приемы: аналитическая беседа, чтение с комментариями, самостоятельная работа с текстом произведения.

Прежде всего, определим нашу позицию в истолковании идеи рассматриваемого произведения. В методике преподавания литературы накоплен немалый опыт изучения рассказа «В дурном обществе» (часто в адаптированном для учащихся варианте под названием «Дети подземелья»), поэтому, отдавая себе отчет в том, что сложившаяся традиционная схема анализа рассказа до сих пор живет в сознании педагогов, попытаемся обратить внимание на следующее. Традиционный подход к изучению рассказа в школе заострял внимание уча-

щихся на социальных проблемах, которые для самого рассказа все-таки являются вторичными. Разумеется, совершенно игнорировать тематику рассказа в той его части, где речь идет о противостоянии между социальными группами, имеющем место в российской действительности, невозможно. Однако следует заметить, что центральными проблемами в этом произведении становятся проблемы доброты, сострадания, а также - взаимопонимания в семье.

Урок начнем с краткого рассказа о жизни и творчестве В.Г. Короленко. Далее отметим, что в одной из своих автобиографий писатель говорит о рассказе «В дурном обществе»: «Многие черты взяты с натуры, и, между прочим, самое место действия описано совершенно точно с города, где мне пришлось оканчивать курс». Автор имеет в виду город Ровно, где он учился, начиная с третьего класса реальной гимназии.

- А какое название имеет этот город в рассказе?

Город в рассказе называется Княжье-Вено, или Княж-городок.

Найдите в тексте описание городка. Как характеризует автор место действия?

Город этот типичный: «Оно (местечко) принадлежало одному захудалому, но гордому польскому роду и представляло все типические черты любого из мелких городов Юго-западного края...»

Что попадает, прежде всего, в поле зрения Короленко?

Автор начинает рассказ с описания городских «достопримечательностей»: тюрьмы, улиц, домов, площади, моста, казенных учреждений, заборов, пустырей, старого замка, униатской часовни и т.п.

Выпишите определения, используемые автором в описании города.

- в городе «сонные, заплесневевшие пруды»;
- тюрьма, «лучшее архитектурное украшение города»;
- серые заборы;
- пустыри «с кучами всякого хлама»;
- «подслеповатые, ушедшие в землю хатки»;
- «казенные учреждения наводят уныние своими белыми стенами и казарменно-ровными линиями»;
- «вонь, грязь, кучи ребят, ползающих в уличной пыли»;
- «широкая площадь зияет в разных местах темными воротами еврейских «заезжих домов»»;
- «деревянный мост, перекинутый через узкую речушку, кряхтит, вздрагивая под колесами, и шатается, точно дряхлый старик»;
- «в бурные осенние ночи ... ужас разливался от старого замка и царил над всем городом.

Какие художественные приемы использовал в данном случае писатель?

Подумайте о той роли, которую они играют.

Короленко использовал в описании города эпитеты, метафоры и сравнения, раскрывающие негативное отношение к изображаемому. Прочитав всего несколько первых страниц, становится понятно, что в таком городе, сонном, сером и грязном, возможно, такие же жители.

Приготовьте небольшой рассказ о жителях Княж-городка. Предварительно найдите необходимые цитаты.

На данном этапе урока пятиклассники выполняют самостоятельную работу с текстом произведения. Делим класс на три группы, каждая из которых готовит рассказ о жизни городских обывателей, жителей старого замка и обитателях подземелья, о характере их взаимоотношений.

В ходе беседы выясняем, что городские обыватели относились к жителям старого замка равнодушно, признавая, правда, их право на существование; между обитателями униатской часовни и горожанами была явная вражда.

Соотносятся ли описания города с характеристикой его обитателей?

Конечно, писатель даже использует прием метонимии, называя словом *город* его жителей: «Несколько ночей после описанного переворота на острове город провел очень беспокойно: лаяли собаки, скрипели двери домов, и обыватели, то и дело выходя на улицу, стучали палками по заборам, давая кому-то знать, что они бодрствуют. Город знал, что по улицам в ненастной тьме дождливой ночи бродят люди, которым голодно и холодно, которые дрожат и мокнут; понимая, что в сердцах этих людей должны рождаться жестокие чувства, город насторожился и навстречу этим чувствам посылал свои угрозы. ... Но вот весна окончательно восторжествовала над последними порывами зимы, солнце высушило землю, и вместе с тем бездомные скитальцы куда-то схлынули. Собачий лай по ночам угомонился, обыватели перестали стучать по заборам, и жизнь города, сонная и однообразная, пошла своею колеей».

Делаем вывод о том, что город с одной стороны – фон, на котором разворачиваются события, а с другой – своеобразный художественный образ, служащий характеристикой его обитателей, выражением чувств рассказчика.

Дальнейший анализ произведения строится на основе следующих вопросов и заданий:

- *От чьего имени ведется повествование и что вы можете сказать о рассказчике?*

- *Как познакомился Вася с Валеком и Марусей? Расскажите об их общении.*

- *Расскажите о взаимоотношениях детей и отцов (Васи и судьи, Валека, Маруси и Тыбурция).*

- *Какой эпизод в тексте, на ваш взгляд, самый главный? Объясните свой выбор. Подготовьте его выразительное чтение.*

- *Какой смысл вкладывает писатель в название рассказа?*

- *Над чем рассказ заставил задуматься?*

В конце урока подводим итог. Этот рассказ о жизни детей из благополучной и обездоленной семей, об их общении. Главные мысли рассказа:

- мысль о доброте и сострадании героев;
- о равнодушии и даже жестокости окружающих людей к нищим;
- о взаимопонимании как основе отношений в семье.

Мы обратили внимание на функции пространственных описаний в рассказе: Княж-городок – не просто место действия, но и образ, помогающий рас-

крыть характеры его жителей, настроение рассказчика, идею произведения в целом.

Возможность углубить понимание и осмысление значения художественного пространства на примере сатирического произведения дает изучение «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Покажем фрагмент урока на тему: «Город Глупов – город-гротеск». Цель этого фрагмента урока: объяснить специфику художественного пространства в сатирическом произведении. Методические приемы: аналитическая беседа, работа с текстом произведения.

Ход урока определяют следующие вопросы:

1 Как назван описанный М.Е. Салтыковым-Щедриным город? Где он был заложен?

2 Каковы границы города Глупова?

3 Как возник этот город?

4 Кто населял город Глупов?

5 Заметили ли вы встречающиеся в тексте «пространственные» противоречия? Подумайте, чем они обусловлены.

6 Почему основателей города называли головотяпами?

7 Какая проблема ставится писателем в главе «О корени происхождения глуповцев»?

8 Что представляют собой глуповцы?

9 Как изображается город на разных этапах его существования, при разных правителях?

10 Чем «прославились» градоначальники?

11 Каковы средства сатирического изображения жизни города Глупова?

12 На кого направляет свою сатиру М.Е. Салтыков-Щедрин?

13 Как вы думаете, о чем свидетельствует финал?

В ходе аналитической беседы учитель должен подвести своих учеников к выводу о том, что город, изображенный в этом произведении – город условный, иносказательный. Это город – гротеск, в котором нашли воплощение негативные стороны всей страны, всего государства. В этом обобщенном образе со вмещены деревни, села, уездные и губернские города, столицы Российской империи. То же самое можно сказать и об образах градоначальников. Несмотря на то, что в фигурах некоторых из них можно отыскать черты подлинных российских самодержцев (так, например, в образе Негодяева есть нечто от Павла I, в фигурах Микаладзе и Грустилова – от Александра I, в Перехват-Залихватском – от Николая I.), их образы нельзя назвать историческими. Термин «градоначальник» употребляется в данной книге не в официальном своем значении, а в чисто условном. Градоначальник – это начальник города Глупова, а поскольку Глупов – город обобщенный, то и градоначальник – понятие собирательное, обозначающее самовластного правителя. Сатира писателя направлена и на самодержавных правителей, и на покорный и излишне терпеливый народ. Щедрин отобрал и обобщил то, что было равно характерно для эпох, отстающих друг от друга на десятилетия и даже на столетия, то есть созданные им образы, черты были присущи как прошлому, так и настоящему.

Следующий пример связан с обобщением представлений учащихся о роли и функциях образа города в эпических произведениях. Остановимся на обсуждении темы провинциального города в рассказах А.П. Чехова. Такой урок можно дать после вводного занятия, на котором учащиеся познакомятся с личностью писателя, тематикой и проблематикой его рассказов.

Цель урока: провести сопоставительный анализ рассказов А.П. Чехова «Ионыч», «Моя жизнь» и «Невеста», выявить характерные особенности пространственной организации этих текстов, определить функциональную значимость образа провинциального города в творчестве писателя.

Методические приемы: дискуссия, работа с текстами произведений.

Ход урока. Во вступительном слове учитель говорит о том, что чеховский город возник вслед за Миргородом, Петербургом, безымянными городами «Ревизора» и «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. Город Чехова, как и город Гоголя – эстетическая, а не топографическая реальность, психологическое пространство, очерченное несколькими акцентированными деталями и отраженное в сознании, душевном складе, внутреннем мире действующих лиц. Все, что происходит в прозе Чехова разных лет и периодов происходит в русском городе, его дачных окрестностях, посадах; село, деревня, степь, нетронутая природа описываются, как правило, «по дороге», «по пути» к городу. В ряде рассказов и повестей действие переносится на юг или на север, до крайних границ реальной России, не теряя связи с центральным образом – городом, из которого персонажи (или рассказчик, от имени которого идет повествование) уезжают, куда они возвращаются, о котором они думают и говорят. Город, таким образом, является объединяющим центром художественной структуры, поэтическая география которой, конечно, не тождественна географической карте реальной России, но определенным образом с нею соотнесена. Обратимся к рассказам «Ионыч», «Моя жизнь» и «Невеста» и определим функциональную значимость образа провинциального города в художественной структуре произведений А.П. Чехова.

Работая над рассказами, обращаем внимание на следующие моменты, которые раскроются в коллективной беседе (под руководством учителя).

Как называются города в прочитанных вами рассказах А.П. Чехова?

В рассказе «Ионыч» город назван буквой С., а в «Моей жизни» и «Невесте» вовсе не обозначен.

Как вы думаете, с какой целью автор «зашифровал» названия мест действия, в которых разворачиваются события?

Видимо, в творческом сознании Чехова сложился некий суммарный, обобщенный образ русской провинции.

Подтвердим эту мысль, прочитав отрывок из письма писателя своей сестре М.П. Чеховой (от 29 апреля 1890 года): «В России все города одинаковы. Екатеринбург такой же точно, как Пермь или Тула. Похож и на Сумы, и на Гадяч» [81, с. 195].

Находим ли мы в рассказах отчетливую, подробно написанную картину провинциального города?

Чехов «схватывает» лишь отдельные приметы, фрагменты городского пейзажа.

При сопоставлении способов изображения Чеховым города в анализируемых произведениях десятиклассники замечают сходство в отборе описываемых городских реалий, в характеристике персонажей и их ощущений, использовании средств художественной образности, что в целом говорит о существовании некоторой модели в построении образа города в рассказах А.П. Чехова.

На следующем этапе занятия вместе с классом выделяем характерные элементы, формирующие эту модель.

а) *Общее впечатление от провинциального города, типичного для России.*

В рассказах А.П. Чехова «Моя жизнь», «Ионыч» и «Невеста», как впрочем, и во многих других город скучен, тосклив, грязен. Приметами такого города становится наличие или отсутствие в нем сада, театра, библиотеки, клуба и т.п.:

«Ни сада, ни театра, ни порядочного оркестра; городская и клубная библиотеки посещались только евреями-подростками, так что журналы и новые книги по месяцам лежали неразрезанными; богатые и интеллигентные спали в душных, тесных спальнях, на деревянных кроватях с клопами, детей держали в отвратительно грязных помещениях, называемых детскими, а слуги, даже старые и почтенные, спали в кухне на полу и укрывались лохмотьями. ... Ели невкусно, пили нездоровую воду» («Моя жизнь»).

«Когда в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни, то местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. очень хорошо, что в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, интересные, приятные семьи, с которыми можно завести знакомства» («Ионыч»).

«Сегодня утром рано зашел я к вам в кухню, а там четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы...».

«Приехала Надя в свой город в полдень. Когда она ехала с вокзала домой, то улицы казались ей очень широкими, а дома маленькими, приплюснутыми. ...И все дома точно пылью покрыты» («Невеста»).

б) *Эмоции, вызываемые городом.*

Город рождает чувство глубочайшего душевного одиночества, Человек, попадающий в провинцию, тяготится жизнью в ней, его раздражает грязь, лень, безграмотность, скука, пошлость:

«Не могу я жить в этом городе, – говорил он мрачно. – Ни водопровода, ни канализации! Я есть за столом брезгаю: в кухне грязь невозможнейшая...»

«...Он держал ее за талию, говорил так ласково, скромно, так был счастлив, расхаживая по этой своей квартире; а она видела во всем одну только пошлость, глупую, наивную, невыносимую пошлость, и его рука, обнимавшая ее талию, казалась ей жесткой и холодной, как обруч» («Невеста»).

«Люди, с которыми я жил в этом городе, были мне скучны, чужды и порой даже гадки. Я не любил и не понимал их».

«Во всем городе я не знал ни одного честного человека» («Моя жизнь»).

«Старцев бывал в разных домах и встречал много людей, но ни с кем не сходилась близко. Обыватели своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его».

«Все это раздражало Старцева. Садясь в коляску и глядя на темный дом и сад, которые были ему так милы и дороги когда-то, он вспомнил все сразу – и романы Веры Иосифовны, и шумную игру Котика, и остроумие Ивана Петровича, и трагическую позу Павы, и подумал, что если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город» («Ионыч»).

Уже эти, выделенные нами детали в изображении провинциального города позволяют сделать вывод, что для Чехова они не случайность, а сознательный прием, ориентирующий читателя в предметном мире повествования. Учащиеся сходятся во мнении, что глухомань и захолустье, мастерски описанные Чеховым, становятся «материализацией» интеллектуального застоя и нравственного, душевного запустения.

Отмечаем, что главные герои анализируемых нами рассказов Полознев, Старцев, Надя тяготеют жизнью в провинции, но все ли они выдерживают «испытание на прочность», проявив смелость остаться самими собой в этом затхлом мирке провинциального города.

Подумайте, как через расположение персонажей в пространстве Чехов отражает их нравственную позицию?

Например, порыв героя к свободе обозначен у Чехова расширением художественного пространства. Из узкого мирка провинциального города Маша Должикова, Екатерина Ивановна Туркина, Надя устремляются в столицу. Но если мечта Маши сбывается хотя бы в личном, сугубо эгоистическом плане (она решительно разрывает семейные узы), если ей удастся полететь «туда, на волю» – в Петербург, Париж, в Америку, то надежды Екатерины Ивановны и Нади остаются иллюзорными: они возвращаются в провинциальный город, в мещанскую среду.

Через сужение и расширение пространства характеризуются и другие герои этих рассказов. Так, Мисаил Полознев вырывается было за черту Большой Дворянской улицы провинциального города, вне обывательского провинциального быта свежее, свободнее его восприятие красоты природы, острее раздумья о жизни: «Я шел пешком. Ярко зеленели озимь и яровые...». Но к финалу жизнь возвращает его в город, к стандартным домам, созданным по проектам его отца-архитектора, в город, где он «не знал ни одного честного человека...».

И Старцеву Чехов дает шанс сделать какие-то важные жизненные открытия вдали от города, на кладбище (пусть и не самом веселом месте на земле, но на котором, собственно, и остался *живой* Дмитрий Ионыч). Пространственный образ кладбища имеет значительную смысловую нагрузку в рассказе: именно на кладбище он пережил неповторимые, самые важные чувства и ощущения в своей жизни. И там же закончилось формирование Старцева как человека, как личности. Он более автору не интересен. О возвращении его в город сказано

как-то вскользь: «Старцев едва нашел ворота, – уже было темно, как в осеннюю ночь, – потом часа полтора бродил, отыскивая переулок, где оставил своих лошадей. – Я устал, едва держусь на ногах, – сказал он Пантелеймону».

Продолжая анализировать характеры героев рассказов, приходим к выводу, что Чехов решает проблему о праве человека быть личностью, индивидуальностью двояко: одни персонажи позволяют обстоятельствам поглотить себя и сами становятся олицетворением косности и пошлости (Ионыч), другие задумываются над жизнью, «прозревают», сознают необходимость противодействовать рутине, идти на разрыв с прошлым (Полознев, Надя).

Так какую же функцию имеет провинциальный город в художественной структуре чеховских рассказов?

Жизнь в провинциальном городе рождает душевный конфликт: чувство личной вины, мучение совести, которые, в конце концов, перерастают в суд над городом, в окончательный приговор: «Город мертвый, люди в нем мертвые... и если бы он провалился, то об этом было бы напечатано в газетах всего три строчки, и никто бы не пожалел». «Город лавочников, трактирщиков, канцеляристов, ханжей, ненужный, бесполезный город, о котором бы не пожалела ни одна живая душа, если бы он вдруг провалился сквозь землю».

Однако конфликтное состояние не является всеобщим; размышляют, мучаются, сходят с ума лишь немногие – не «избранные», а просто живые люди, способные переживать чужую боль как свою. В своих рассказах А.П. Чехов ставит вопрос о соотношении интеллигентности и провинциальности и доводит его до остроты. Чеховский герой-интеллигент стыдится своих неинтеллигентных – провинциальных, причем не барственно-усадебных, но мещанско-городских корней. Стыдится города, стыдится безобразного, несчастного, невыносимого провинциального окружения. Город в рассказах Чехова олицетворяет то устройство жизни, тот, по-видимому, непоколебимый уклад бытия, который каждое новое поколение наследует у каждого предыдущего. Этот уклад ведет либо к трагическим душевным конфликтам, либо к тому, что человек так или иначе привыкает, приспосабливается к своему городу: карьера, довольство, мелкие радости – так, как живет большинство в городе «Моей жизни», «Ионыча», о том же – в «Невесте», «Крыжовнике», «Учителе словесности», «Трех сестрах»...

В конце урока делаем вывод о том, что Чехов изображал не плохой русский провинциальный город, а плохое в русском провинциальном городе (бытовавшее, конечно, и в Петербурге, и в Москве). Не «дурных людей», а дурное в людях. Поэтому чеховский провинциальный город не топографически реальное, а психологическое пространство, пространство, которое обескрывало жизнь и теснило ее.

Вопросы и задания

1 Зависит ли художественное пространство, воссозданное тем или иным писателем, от рода литературы. Свое мнение обоснуйте.

2 Расскажите об особенностях пространственной организации эпических произведений.

3 Самостоятельно проанализируйте одно из предложенных (или на свой выбор) эпических произведений с точки зрения его пространственной организации («После бала» Л.Н. Толстого, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя; «Записки охотника» И.С. Тургенева). Сделайте выводы.

2.2 Анализ художественного пространства в драматических произведениях

Впервые к образу города в драматическом произведении учитель литературы обращается в 7 классе при разборе комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». Как правило, на анализ комедии отводится 6-8 часов, показать роль и функции пространства в «Ревизоре» целесообразно на завершающем этапе работы с произведением, когда учащиеся уже получают сведения об истории создания, сюжете, композиции, системе героев, природе комического. Целью такого урока является объяснение значения образа города для понимания художественного замысла Н.В. Гоголя. Методические приемы: аналитическая беседа, работа с текстом комедии.

В ходе урока учащимся предлагаются следующие вопросы:

Где разворачиваются события в комедии Н.В. Гоголя?

В уездном городе.

Что говорится о местонахождении этого города?

- Он находится на пути из Петербурга в Саратовскую губернию.
- Город не пограничный, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь».
- Находится далеко от столицы.

Каковы ваши впечатления от города и его жителей? Попробуйте сгруппировать жителей этого города (в виде рисунка 2.1)

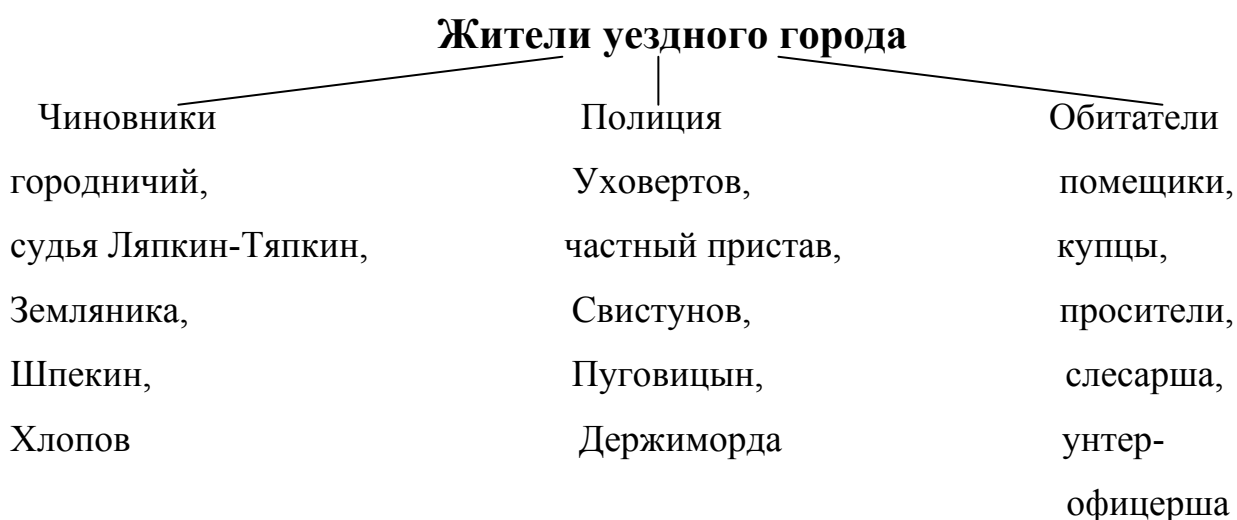


Рисунок 2.1 – Система героев в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор»

Какие отношения складываются между этими группами и внутри них?

Между чиновниками и обитателями этого города – конфликтные отношения:

- городничий грабит купцов, «забривает» в солдаты мужа слесарши, приказывает наказать постоем провинившихся купцов, грабит казну, берет взятки, не вникает в суть происходящих в городе дел;
- судья в основном занят охотой, равнодушен к делам;
- больных не лечат;
- работу училищ никто не контролирует;
- не соблюдается тайна переписки;
- берут и дают взятки.

Вывод: чиновники меньше всего обеспокоены делом и злоупотребляют служебным положением ради собственных выгод.

Между полицией и жителями города – враждебные отношения:

- Держиморда ставит «фонари» и правому и виноватому;
- арестантам не дают провизии;
- унтер-офицершу побили так, что она два дня не могла сесть;
- жалобы не рассматривали, брали взятки.

Вывод: полицейские так же, как и чиновники, злоупотребляют своим положением, они жестоки, абсолютно безразличны к проблемам горожан.

Между чиновниками – недоброжелательные отношения:

- показное уважение к начальству;
- лесть;
- угодничество и доносы;
- вражда, зависть и недоверие.

Вывод: правители города изображены как воры и грабители.

Что объединяет и разъединяет правителей города?

Их объединяет возможность обогащаться и разъединяет жажда преуспеть в этом больше других.

Какое событие выявляет конфликтные отношения в городе?

Приезд ревизора.

Что заставляет правителей города и его обитателей объединиться?

Приезд ревизора.

Почему это происходит?

Жители города объединяются, чтобы вместе жаловаться на правителей, а правители договариваются быть вместе для обмана ревизора.

Как вы думаете, какой уездный город нарисовал Н.В. Гоголь?

Обычный, грязный, безобразный...

Почему автор не дал название городу?

Потому что город в «Ревизоре» – типичный, такой, как все. С одной стороны, это – конкретно оформленный осязаемый город, а с другой – суммарный, «сборный» город бездонно-глубокий по своему значению.

Назовите основные (характерные) черты такого «обобщенного» города.

- беспорядок в городе и его учреждениях;

- казнокрадство и взяточничество;
- беззаконие и произвол;
- мошенничество и низкий уровень морали.

Какой еще город часто упоминается в комедии?

Петербург.

Кто о нем говорит?

- Хлестаков.
- Осип.
- Жители уездного города.

Каков Петербург в их понимании?

Петербург, с одной стороны, манит героев комедии, они мечтают о яркой столичной жизни, а с другой стороны, вызывает чувство страха, именно из Петербурга ждут наказания, кары.

Подумайте, ситуация, данная в комедии «Ревизор» является характерной для России только времен Гоголя?

Учащиеся приходят к выводу, что такие ситуации случаются, к сожалению, и сейчас. В этом и состоит бессмертие произведения.

Домашнее задание: письменно поразмышлять на тему: «Два города – Петербург и уездный город – в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор»». В качестве примера приведем некоторые фрагменты письменных работ семиклассников, которые показывают довольно высокий уровень осмысления учащимися функциональной значимости образа города в данном произведении.

«В комедии «Ревизор» действие происходит в провинциальном городе, которому автор не дает даже названия. В этом городе процветают пьянство, взяточничество, злоупотребление своим положением, чиновничество. Достаточно вспомнить лишь некоторых героев произведения и их привычки: заседателя, который вечно пьян; Ляпкина-Тяпкина, уверенного в том, что если он берет взятки борзыми щенками, то это не преступление; присвоенные чиновниками деньги на строительство церкви, которая якобы сгорела; жалобы купцов на то, что городничий мог взять у них любой товар; фразу Добчинского о том, что «когда вельможа говорит, чувствуешь страх» и т.п. Неудивительно, что приезд чиновника из Петербурга вызвал у них такой ажиотаж: они, конечно же, боялись наказания от «столичного гостя». ...Хлестаков, с одной стороны, вызывал в них панический страх, а с другой, зависть. Его фантастическим рассказам поверили, потому что их содержание соответствовало мечтам каждого провинциала: первый дом в Петербурге, тысячи курьеров, друзья – иностранные послы и им подобные, суп прямо из Парижа ... Ведь это позволяло помечтать о лучшей жизни, которая есть в Петербурге. ... Таким образом, в «Ревизоре» Н.В. Гоголь изобразил два города – уездный, наделенный всеми отрицательными чертами, присущими провинции, и столичный, являющийся воплощением мечты обывателей и в то же время вызывающий чувство страха, боязни заслуженного наказания». (Смиценко Катя, 7 класс, Подгороднепокровская средняя школа)

«В комедии Н.В. Гоголя говорится о двух городах: уездном и Петербурге. Впечатление об уездном городе складывается по деятельности его жите-

лей: чиновников, полицейских, обитателей. Он расположен в глубинке и, как говорит городничий, до него «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь». Меня поразило то безобразие, которое творится в этом городе, которому автор не дал даже имени. Поневоле задумаешься, неужели каждый провинциальный город грешит такими же беспорядками, здесь и грязь, и казнокрадство, и взяточничество, и беззаконие, и мошенничество, и произвол... Мне кажется, что Гоголь показал на примере безымянного города «Ревизора» все недостатки, существующие в российских городах (наверняка, не только провинциальных). Ведь сам он писал в «Авторской исповеди»: «В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем».

Уездному городу противопоставлен в комедии Петербург. О нем постоянно говорят Осип, Хлестаков, чиновники. Со слов этих персонажей, Петербург – это город больших возможностей, в нем кипит бурная и роскошная жизнь. Болтовня Хлестакова о его жизни в столице – несбыточная мечта такого же провинциала, какими являются и обитатели этого города. Как мне кажется, уездный город в «Ревизоре» – это хоть и обобщенный образ, но все-таки вполне реальный, а Петербург существует в воображении обывателей или в воспоминаниях Осипа и Хлестакова. Это не реальная российская столица, а воплощение призрачной мечты о богатстве, счастье, развлечениях...». (Ганичкин Дима, 7 класс, Подгороднепокровская средняя школа).

«О своем идейном замысле Гоголь говорил, что хотел собрать все дурное в России и посмеяться над ним. Поэтому, как мне кажется, уездный город, изображенный в «Ревизоре», олицетворяет все Российское государство того времени. В нем есть свой маленький царек – городничий, свое дамское общество, свое общественное мнение и свои поставщики новостей в лице городских помещиков Бобчинского и Добчинского. Видимо, по цензурным соображениям автор не мог прямо сказать, что этот город – царская столица и даже все государство. Посмеяться над мелкими безобразиями какого-то города, затерявшегося в российской глубинке, было бы для Гоголя слишком мало, поэтому он с необыкновенным мастерством изобразил через маленькую клеточку целый организм». (Булгаков Алеша, 7 класс, Подгороднепокровская средняя школа).

Представленные размышления семиклассников позволяют сделать вывод, что на данном этапе литературного развития учащиеся вполне могут осмыслить идейную значимость пространственных образов в драматическом произведении, анализируя изображенное в произведении пространство, уловить оттенки авторского замысла.

В работе над драмой А.Н. Островского «Гроза» также необходимо обратиться к анализу художественного пространства, играющего в пьесе важнейшую идейно-смысловую роль. Разбор произведения начинаем с комментирования первого явления, первого действия. Учащиеся обдумывают следующие вопросы:

Вдумайтесь в реплику Кулигина: «Красота!». К чему относится его восторг?

Восторг Кулигина в первой сцене относится к пространству за городом, он восхищается красотой Волги.

А как оценивается им пространство в черте города?

Как безобразное («жестокие нравы»).

Прочтем третью сцену первого действия. *Как вы понимаете слова Феклуши: «Бла-алепие, милая, бла-алепие! Красота дивная! Да что уж говорить! В обетованной земле живете!»?*

Значения слова «красота» в репликах Кулигина и Феклуши противопоставлены друг другу. Для Феклуши в самом городе – «красота» («бла-алепие», «рай и тишина»), за городом же – безобразие («суета», «содом»).

Как представляет мир Феклуша?

В Феклушиной картине мира, «своя», «здешняя» земля противопоставлена «чужим», «тамошним», землям: «своя» - праведная, «чужие» - грешные. «У нас закон праведный, а у них, милая, неправедный; что по нашему закону так выходит, а по ихнему закону все напротив. И все судьи у них, в ихних странах, тоже все неправедные; так им ... и в просьбах пишут: "Суди меня, судья неправедный"».

Где же, согласно Феклушиной географии, проходит граница между праведными и неправедными землями?

С удивлением убеждаемся, что праведные земли ограничиваются исключительно городом Калиновым, грешные же земли начинаются сразу же за его пределами и сплошь окружают его.

Сравните реакцию жителей Калинова на просветительские речи Кулигина и охранительное кликушество Феклуши. На чьей стороне успех?

Конечно же, на стороне Феклуши: ворота домов, в которых охотно принимают Феклушу, для Кулигина закрыты. Мало того, ему приходится опасаться неприятностей за свою привычку «разговоры рассыпать» («Съедят, живого проглотят»).

Итак, каково же пространство, на фоне которого разворачиваются события драмы?

Пространство города Калинова – закрытое, город как бы отгораживается и обороняется от всего остального мира.

Что является границей для городских обывателей?

Границей для жителей Калинова становятся ворота и забор: «У всех давно ворота ... заперты и собаки спущены... И не от воров они запираются, а чтобы люди не видели, как они своих домашних едят поедом да семью тиранят».

Отметим, что в такую обстановку с домостроевским укладом, где человека заставляют «прятаться по чердакам и чуланам», «тиранят и на замок запирают», попадает Катерина.

Какое впечатление производит на вас образ главной героини драмы?

Она – женщина эмоциональная, непохожая на окружающих ее людей. Выросшая «точно птичка на воле», Катерина задыхается в замкнутом простран-

стве: «Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нечто теперь?»; «Ах какая скука! ... Вылетела бы в поле и летала бы с василька на василек по ветру, как бабочка».

Что же больше всего угнетает Катерину?

Неволя. «А горька неволя, ох как горька! Кто от нее не плачет! А пуще всех мы, бабы. Вот хоть я теперь! Живу, маюся, просвету себе не вижу! ... Кабы не свекровь!.. Сокрушила она меня... от нее мне и дом-то опостылел; стены-то даже противны».

С чем отождествляет Катерина жизнь в доме Кабановой?

С гробом, могилой: «...Ведь мне с мужем жить до гробовой доски, до гробовой доски... Да пойми ты меня, ... до гробовой доски».

В предсмертном монологе Катерина снова говорит: «Нет, мне что домой, что в могилу – все равно. Да, что домой, что в могилу!.. что в могилу! В могиле лучше...».

Исходя из сказанного, попробуем определить структуру художественного пространства драмы. Представим ее в виде рисунка 2.2:

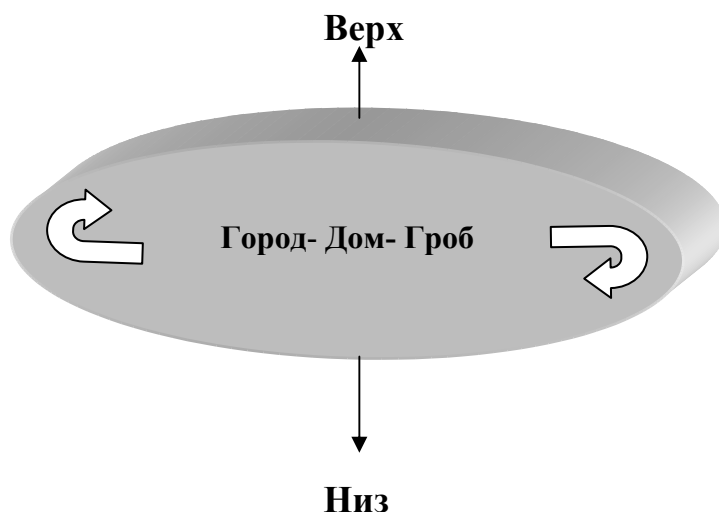


Рисунок 2.2 – Структура художественного пространства в драме А.Н. Островского «Гроза»

Поясним наш рисунок: пространственная организация «Грозы» вертикальная. Жители города Калинова, загнанные сначала в «чулан», а затем в «гроб» (вспомним слова Кудряша: «А ведь здесь какой народ! Сами знаете. Съедят, в гроб вколотят») живут в мире без движения «вперед» или «назад», «вправо» или «влево». Им остается только выбирать между «верхом» и «низом».

Что же обозначают «верх» и «низ» в городе Калинове?

«Верх» – это божье наказание (Дикой и прочие уверены, что «гроза нам в наказание посылается»). «Низ» – омут, геенна огненная. Как видим, жители города, находятся в состоянии постоянного страха, который угрожает им и снизу, и сверху.

Итак, пространство Калинова – пространство страха. Причем, если Катерина и другие калиновцы боятся «греха», надвигающейся грозы, то смутная и неосознанная тревога Дикого и осознанный и дальновидный страх Кабанихи – это страх перед внешним пространством, им угрожает время – не «здешнее», застывшее, а наступающее «оттуда», из-за Волги – время движения и развития. Наступление это начинается с малого – с пренебрежения ритуалами и церемониями, а кончиться должно крушением всего домостроевского порядка.

В конце урока мы должны подвести десятиклассников к выводу о том, что к более глубокому пониманию идеи, смысла драмы можно прийти путем разбора узловых сцен и характеров персонажей в сочетании с анализом пространственной структуры произведения.

К 11 классу учащиеся накапливают уже достаточный опыт анализа литературных произведений, следовательно, способны самостоятельно определять специфику художественного пространства в произведениях разных родов и жанров. Учитывая это, можно провести двухчасовой урок-семинар исследовательского характера, цель которого систематизирующая, обобщающая и углубляющая. Тема занятия – «Провинциальный город в русской литературе» – позволит связать программный материал с самостоятельным чтением, а учащиеся получат возможность совершить перенос умений на вновь прочитанное. Предварительно наиболее подготовленным учащимся сообщаются темы докладов, учитель рекомендует литературу, необходимую для подготовки, прежде всего, работы Т.С. Злотниковой о русской провинции [82, 83]. Кроме того, дается общее для всего класса задание – прочитать и самостоятельно проанализировать драму А.П. Чехова «Три сестры», обратив особое внимание на смысл сопоставления: *столица – провинция* в пьесе.

Ход урока. В начале урока учащиеся вспоминают произведения русской литературы, место действия в которых – провинциальный город. Перед выступлением докладчиков класс получает задание: тезисно записать те мысли, в которых содержатся ответы на поставленные вопросы. В конце урока тезисы фронтально проверяются, в их обсуждении принимает участие весь класс, подыскиваются наиболее удачные и точные формулировки.

Ниже приведем примерные фрагменты выступлений учащихся.

Первый докладчик (сообщение на тему «Историко-философские представления о провинции»):

«Провинция (лат. provincia) – традиционно имеет три этимологически зафиксированных значения: завоеванные римлянами вне Италии страны, которые управлялись римскими наместниками; единица административного деления в государствах (Китай, Италия, Франция, Испания, Россия с 1719 по 1795г.); населенная часть страны (небольшой город, сельская местность), удаленная от столицы.

Провинция в ее историко-культурном осмыслении предстает как особый социокультурный феномен, хранитель консервативных ценностей, архаического сознания.

Исторические представления о русской провинции охватывают период, начавшийся в Московском государстве XVII века. Как писал Г. Федотов, «в

татарской школе, на московской службе выковался особый тип русского человека – московский тип, исторически самый крепкий и устойчивый из всех сменяющихся образов русского национального лица». Речь идет о том, что дворянство XVII века делилось на две части: московское, привилегированное, входившее в состав Государева двора, - и городское, представители которого служили в составе уездных дворянских корпораций («городов»), каковых в России было тогда более 80. «Городовые» дети имели статус ущербный по сравнению со столичными боярами, хотя им предоставлялась возможность изменения статуса при получении службы в столице. Но уже во второй трети XVII века эта тенденция пресеклась и сложилось противопоставление: уездные дворяне и московские люди.

Для России традиционным стало внимание к взаимоотношениям столицы и провинции. Появление провинции в современном смысле можно отнести к периоду царствования Петра I. Именно тогда периферийные города превращаются в административные центры; в столице сказывается влияние европейской культуры, а на периферии сохраняется в неприкосновенности народная, традиционная культура. Отсюда делается вывод о формировании в России двух субкультур: столичной как инварианта европеизированной и провинциальной как варианта традиционной.

В истории России признано особое место и значение провинции для развития культуры последних трех столетий. Академик Д.С. Лихачев писал в книге «Письма о добром и прекрасном»: «Русская провинциальная культура не только явилась фундаментом русской литературы и искусства XVII-XX веков, но также и материального богатства культуры. И в будущем она должна стать основой для возрождения русской и российской культуры XXI века».

Собственно понятие провинции в России многосложно и значимо в своих культурных смыслах. В сознании жителей России представление о провинции утвердилось в двойственном качестве: оно имеет уничижительный оттенок отсталости, удаленности от центров цивилизации (и приобретает дополнительное представление о «провинциализме»); в то же время существует убеждение, что именно в провинции сохранились здоровые традиции русского народа, в силу чего именно оттуда можно ожидать импульс возрождения России.

Второй докладчик (сообщение на тему: «Нравственно-психологические представления о русской провинции»): «Провинция в России может пониматься как состояние души человека. В русской литературе и философии высказывания типа «провинция – это отчаяние» перемежаются с позитивными, даже умильными суждениями. Это объяснимо исходя из представления Н. Бердяева о том, что «провинциализм есть другая метафизика жизни». В произведениях И. Тургенева, И. Гончарова, М. Салтыкова-Щедрина «провинциальное» понимается как патриархально-родовое, традиционное, даже архаическое, но обладающее ценностно-нормативными и сакральными характеристиками.

Русская провинция – явление специфическое, мало зависимое от географических координат, имеющее корни и в истории, и в душе человеческой. Это

и пространство, расположенное на тысячи верст вокруг Москвы или Петербурга, и настроение, отмеченное мечтательностью и тоской, охватывающее на нешироких улицах, на проселочных дорогах, среди полуоблупившихся простеньких или претенциозных домов.

«Русская душа подавлена необъятными русскими полями и необъятными русскими снегами... Русская душа ушиблена ширью» - оспаривал Н. Бердяев всех, кто идеализировал русские просторы. Сформулированное Н. Бердяевым мировидение приобрело особую остроту при взгляде на Россию с «других берегов», независимо от того, кто был тоскующий о России как о родной провинции человек – писатель или философ, русский, как В. Набоков, или иностранец, как Ф. Кафка. Боясь русской провинциальной почвы, в которой пропадает «все посеянное», Ф. Кафка рисовал характерную картину: «пустынная растрепанная степь и вдоль берегов, поникшая трава». У иностранного писателя в новеллистике и дневниках до гротеска доведено ощущение русского простора, своей губительностью загоняющего провинциала в станционную каморку, где в собственном кашле человек слышит волчий вой.

В то же время для многих людей из провинции она является не просто местом рождения или проживания. Это специфическая система координат, в которой они существуют на протяжении всей жизни, независимо от пребывания в иных географических пунктах.

Пространственные характеристики провинции простираются не только в горизонтальном, но и в вертикальном измерении. Традиционно считалось, что опуститься в провинцию означало умереть, но одновременно прикоснуться к нарождающемуся новому. Прибытие из центра на периферию, прежде всего, в художественной литературе выглядит как спуск, погружение; по наблюдениям исследователей, для изображения Москвы и отдаленных местностей характерно панорамное видение сверху. У В.Г. Белинского имеется сравнение петербуржца в Москве с великаном. В свою очередь, провинция по отношению к Москве расположена внизу, в силу чего в XX веке появляется такой публицистический штамп, как «глубинка».

Как считает Т.С. Злотникова, «географическое пространство провинции подвижно: это всегда то место, где житель сейчас находится, ставшая привычной среда обитания. У А. Чехова это был Таганрог по отношению к Москве, Москва – по отношению к Петербургу, Россия – по отношению к «загранице», Швейцария – по отношению к Италии или Франции, Европа – по отношению к Америке. Отсюда для России традиционна стеснительность, своего рода комплекс «житомирского кузена» (М. Булгаков), когда провинция и провинциал рассматриваются как явление и человек «второго сорта». Но может ли быть второсортным многоверстное пространство, и могут ли быть второсортными люди, определяемые так с позиций места жительства? Вспомним, что и европейские, и русские художники и философы превращали в столицу духа любое захолустье, будь то Веймар И. Гете или еще меньший Кенигсберг И. Канта, Таити П. Гогена или Болдино А. Пушкина и Ясная Поляна Л. Толстого, Вильно В. Комиссаржевской или Пенаты И. Репина».

В русской традиции особенно отчетливо актуализировался тот факт, что смысл понятия «провинция» определяется через оппозицию к понятию «столица». В этимологической оппозиции «столичное - провинциальное», последнее имеет чаще всего отрицательные характеристики, хотя мало кто отрицает, что провинциальность способна репродуцировать оригинальное и неповторимое содержание культуры.

Российским вариантом антитезы «столица – провинция» становится и другая антитеза: «Петербург – Москва и провинция»: «В Москве отдыхают. Здесь всякий может дурачиться как хочет, жить и умереть чудачком» (К. Батюшков) – то бишь провинция становится местом исполнения прихотей, в то время как столица – местом исполнения долга. «За что Россия любила Москву? За то, что узнавала в ней себя. Москва охраняла провинциальный уклад, совмещая его с роскошью и культурными благами столицы. На нем лежит печать светлой наивности, доброй здоровой лени. Здесь нет ни капли петербургского излома, мучительства – зато и нет мучительной напряженности и поиска» (Г. Федотов).

Из всего сказанного можно сделать вывод, что в настоящее время сложилось несколько взглядов на русскую провинцию:

- провинция – плодотворная для личности почва; средоточие серьезного духовного потенциала нации; среда обитания чистых (наивных, «неиспорченных») людей;*
- провинция – рутинная, консервативная среда; среда, готовно вбирающая, но медленно отдающая накопленные ценности;*
- провинция – пространство, одновременно «уютное» и чрезмерное, оберегающее и давящее, трагическое и комическое, открытое для восприятия и загадочное для понимания.*

Третий докладчик (тема сообщения – «Провинциальный город в русской литературе»): *«В русской литературе город и место действия, некая пространственная среда, и герой произведения, своеобразная художественная личность. Изучение города, как он описан и изображен писателем, не может ограничиться его «анатомией» или «физиологией». По выражению О. Мандельштама, «...город без души немислим...». И это не просто метафора, выражающая одухотворенность городского пространства, но своего рода поэтическое свидетельство того, что город имеет не только «археологическое» или «топографическое», но и онтологическое измерение.*

Н.П. Анциферов, автор книг «Непостижимый город», «Душа Петербурга», «Петербург А.С. Пушкина», «Петербург Ф.М. Достоевского» и др., придал понятию «душа города» статус термина. О душе города он говорил не в смысле мистической реальности, но в смысле исторически проявляющегося единства всех сторон его жизни, путь же к постижению этой души лежит, по его мнению, через изучение внешнего облика города. Изучение предполагает общение с городом: нужно раскрыть ему свою душу, чтобы он в ответ раскрыл свою.

Универсально-символическое значение города, обладающего собственной душой, глубоко осмыслено в русской литературе. Речь идет не только о

таких городах, как Петербург или Москва, но и о городах губернских и уездных. Правда, принципы изображения и развития души провинциального города в русской литературе до сих пор почти не привлекали к себе внимания исследователей, тогда как, например, о Петербурге Гоголя, Достоевского или Блока написано уже немало. Выделен и специально изучается «петербургский текст» русской литературы, обладающий своей семантикой, структурой и мифологией; положено начало изучению и «московского текста». Между тем, учитывая важную роль диалога столицы и провинции в русской культуре, существенным представляется выделение и «провинциального текста» русской литературы, отражающего исторически сложившийся образ жизни и модели поведения русского человека, рефлексию писателей над судьбами русской истории, смысл которой раскрывается не только в столицах, но и в провинции.

В русской литературе провинциальный город изображался по-разному. Так, одни писатели рисовали реально существующие города, обозначая их своими настоящими именами. Часто топографически реальные города описывались в произведениях очеркового характера (например, в «Путешествии в Арзрум» А.С. Пушкина). Другие местом свершения событий в своих произведениях делали город с вымышленным названием, но обычно в этом вымышленном городе угадывались черты города реального (например, в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского действие разворачивается в городе Скотопригоньевске, в котором легко узнается Старая Русса). Третьи создавали суммарный, обобщенный образ города. Такой город не имеет топографических примет и обычно обозначен буквой, звездочкой или вообще не назван (например, город NN в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя; город *** в «Отцах и детях» И.С. Тургенева; уездный город «Ревизора» Н.В. Гоголя и т.п.).

После выступлений докладчиков и обсуждения тезисов, сделанных учащимися подводятся некоторые итоги:

- понятие провинции в России имеет множество смыслов: это и географическое понятие, обозначающее удаленные от столиц территории, и синоним отсталости, в противовес цивилизованному центру, и особая культура, сохранившая здоровые традиции русского народа, и своеобразное состояние души человека;

- различные культурные смыслы понятия провинция нашли отражение в русской литературе;

- в произведениях русских писателей провинциальный город описывается как:

- а) патриархальный, традиционный, обладающий ценностными, сакральными характеристиками;
- б) своеобразная «чухлома», с грязными, пыльными, немощеными улицами, покосившимися домишками, серыми заборами и т.п.;
- в) пространство отчаяния, скуки, одиночества, разочарованности, вызывающее чувство неполноценности.

Вторая часть урока посвящается анализу драмы А.П. Чехова «Три сестры». В ходе беседы выясняются стороны жизненного уклада, которые привлекли внимание писателя; особенности речевой манеры героев пьесы; проблемати-

ка произведения. Важным этапом работы над пьесой становится анализ драматических образов. С этой целью учащиеся вовлекаются в разнообразные виды самостоятельной деятельности, это и характеристика речи действующих лиц, и анализ ремарок, и сопоставительный анализ эпизодов, и подготовка выразительного чтения отдельных сцен с предварительным составлением рассказа о «своем» герое (внешность, манера одеваться, жесты, речь, взаимоотношения с другими действующими лицами), и др. При этом общей установкой для выполнения подобных заданий является определение соотношения между словами и поступками героя, выявление скрытого за внешними событиями «подтекста». Прделанная аналитическая работа позволит подойти к определению смысла композиционного сопоставления столица-провинция в драме. Отметим, что образ Москвы превращается в простой и в то же время глубокий символ, позволяющий собрать в одно целое разнообразные мотивы пьесы. В композиционном решении «Трех сестер» провинциальный город выступает в качестве «мертвого пространства»: жизнь здесь упорядочена, застрахована от внезапных вторжений чувств, регламентирована, введена в подходящие ей русла и рамки, «офутлярена» и поэтому античеловечна. Москва же, наоборот, необыкновенно открыта человеку: «Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь, и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий». Учащихся необходимо подвести к выводу о том, что Москва для героев пьесы является знаком иной (или, по крайней мере, возможностей иной жизни), жизни, осмысленной, одухотворенной, прекрасной, глубокой. В то же время, являясь своеобразным символом семейного счастья, Москва становится миром трагически конкретным, обыденным, о который их призрачная, одухотворенная мечта разбивается.

Итогом коллективной аналитической работы могут стать следующие положения:

- провинциальный город – довольно распространенный образ в русской литературе;
- у каждого писателя провинциальный город выполняет свои художественные функции: он либо декорация, фон для разворачивания событий, либо сложный пространственный образ, отражающий мирозерцание художника, либо целый художественный мир, живущий своей особенной жизнью;
- в различных по роду и жанру произведениях провинциальный город имеет различную семантику. В одних произведениях может быть изображен реально существующий город, в других – суммарный, обобщенный, в третьих – он становится образом-символом;
- рассматривая образ города на конкретном примере драмы А. П. Чехова «Три сестры», мы убедились в том, что образ города может нести серьезную смысловую нагрузку. Несмотря на то, что в драме нет описания города как такового, через монологи, диалоги, ремарки, подтекст и даже настроение персонажей в нашем сознании возникает цельный, символический образ.

Вопросы и задания

1 В чем заключается специфика изображения художественного пространства в драматическом произведении?

2 Проанализируйте с точки зрения пространственной организации одно из драматических произведений (например, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «На дне» М. Горького, «Дни Турбиных» М. Булгакова).

2.3 Анализ художественного пространства в лирических произведениях

В лирическом произведении предметом изображения являются чувства и душевные состояния, однако, по мнению современных литературоведов, «...лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней реальности. Поэтому лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания, но и бытия. Таковы философские, пейзажные и гражданские стихотворения. Лирическая поэзия способна непринужденно и широко запечатлевать пространственно-временные представления, связывать выражаемые чувства с фактами быта и природы, истории и современности, с планетарной жизнью, вселенной, мирозданием» [84]. На наш взгляд, анализу художественного пространства в лирике можно посвятить как отдельный урок (например, «Природа в лирике поэтов XX века» (5 класс), «Усадебный хронотоп в поэзии А. Фета» (10 класс), «Образ города в лирике А. Блока» (11 класс) и т.п.), так и фрагмент урока (разбор особенностей и своеобразия художественного пространства может быть одним из этапов работы над отдельным стихотворным текстом).

Пути и приемы работы с лирическим произведением в пространственном аспекте могут быть самыми разнообразными. Так, в 5 классе после изученной темы: «Родная земля в лирике русских поэтов» можно провести урок внеклассного чтения на основе краеведческого материала. Приведем в пример фрагмент урока: «Оренбург в поэзии XIX-XX веков». Цели урока: познакомить учащихся со стихотворениями оренбургских поэтов и поэтов, приезжавших в Оренбуржье и написавших стихи под впечатлением от поездки; определить роль и функции пространственных образов «Оренбург» и «Оренбуржье» как лирических объектов оренбургской поэзии XIX-XX веков. Для подготовки к занятию рекомендуем обратиться к антологии «Вечный берег: два века поэзии Оренбуржья» [85]. Оборудование урока: на доске записаны имена поэтов, стихотворения которых будут прочитаны и проанализированы; эпиграф: «Как в Оренбурге знойно это лето./ О Родина! Начало всех начал! / Раскину руки я частями света / Как берега раскинул мой Урал» (Антонина Юдина), на столе у каждого ученика подборка стихов. Методические приемы: выразительное чтение и анализ стихотворений, комментированное чтение.

Ход урока:

Слово учителя. *Как и любой город, наш родной Оренбург имеет предания о своем происхождении, свою историю, мифологию, свое «лицо», свой «язык». Он говорит своими улицами, садами, зданиями, памятниками, площадями... Сегодня на уроке мы рассмотрим образ города, который создавался в оренбургской поэзии на протяжении двух веков. С этой целью мы обратимся к творчеству поэтов-оренбуржцев и поэтов, посетивших наш город, и определим поэтический портрет Оренбурга, который увидели и отразили в поэзии выбранные нами авторы.*

Обратимся к следующим стихотворениям и попробуем определить характерные особенности в описании города Оренбурга и Оренбуржья:

Нас ветра с тобой венчали,
В тополиную пургу,
Тихий город на Урале,
Европейском берегу

(А. Юдина)

Опять стою на берегу Урала.
Горит в лучах закатная струя.

Мой дух здоров, и сердце не устало
Любить свои родимые края...

(П. Попов)

Недаром мелководный наш Урал
Границей стал между частями света...

(А. Тепляшин)

Урал. Он лег в мою страну
Во всю длину, размашисто и строго.
Он азиатскому материку
Пришелся каменным порогом.

(С. Щипачев)

На Европу и Азию нас не дели...
Здесь все дышит ковыльной спокойною Русью,
Сделал шаг – и уже с азиатскою грустью
Видишь ты же кругом – ковыли, ковыли...

(Г. Красников)

В прочитанных вами стихотворениях речь идет действительно об Оренбуржье? По каким приметам вы об этом догадались?

Да, ведь наш город стоит на берегу Урала, на границе Европы и Азии.

Верно, река Урал и ее берега прочно вошли в оренбургскую поэзию, став емким пространственным образом, несущим у разных поэтов сходное значение, «...за наименованием Урал закрепился смысл, который соотносится именно с пограничным географическим расположением реки и края, – «восток»,

«российская Азия», и соотношение Оренбуржье – «азиатский край» надолго войдет с сознание, станет привычным...» [86, с.139].

Какие еще особенности в описании Оренбурга вы заметили, прочитав стихотворения оренбургских поэтов?

Мы видим, что в стихотворениях разных поэтов Оренбург описывается как город степной, окруженный бескрайними степными просторами.

Подтвердите вашу мысль примерами из стихотворений.

Там степи, как моря, струятся,
Седым волнуясь ковылем;
Там тучи журавлей стадаются,
Валторн с высот пуская гром;
Там небо всюду лучезарно
Янтарным пламенем блестит, -
Мое так сердце благодарно
К тебе усердием горит.

(Г.Р. Державин)

В наш дикий край лечу душою:
В простор степей, во мрак лесов,
Где опоясаны дугою
Башкирских шумных кочевьев,

С их бесконечными стадами –
Озера светлые стоят...

(С.Т. Аксаков)

Так скоро, может быть, покинуть должен я,
О степь унылая, простор твой необъятный.

(А.Н. Плещеев)

Поезд мчал
Оренбургскою степью,
День и ночь
Оренбургскою степью,
И в бескрайних ее просторах
Скорость поезда
Не ощущалась, только степь
Как пластинка вращалась,
День и ночь
Неустанно вращалась.

.....

Поезд мчит
Оренбургской степью,
День и ночь
Оренбургской степью, -
Как Вселенной,
Ей нет предела,

И, как жизни,
Ей нет конца.

(А. Тепляшин)

На карте – с ладонь или даже поменьше,
А пешим – попробуй его обойди!
Смотри: бесконечные-бесконечные
Все степи да степи бегут впереди.

(Р. Герасимов)

*Какие изобразительно-выразительные средства используют поэты,
описывая оренбургскую степь?*

Поэты используют эпитеты и сравнения. Степь описывается как бесконечно-бескрайняя, необъятная, беспредельная, просторная, унылая. Оренбургские поэты сравнивают ее с морем, колышущийся степной ковыль сравнивается с движущейся водой, волнами.

Пятиклассники замечают также, что оренбургские поэты, конечно же, описывают природу края, особые климатические условия: летнюю жару и ветра-суховеи, зимние жестокие бураны... В качестве примера они приводят следующие фрагменты стихотворений:

А Урал называется Южным.
Здесь зимою под сорок морозы,
Здесь на месяц метели закружат...

(А. Тепляшин)

Он бьет в лицо порывами, с разбега,
Свистит, хохочет, плачет на бегу,
А город спит, он весь усыпан снегом:
Поля, деревья, улицы в снегу.
Как будто от земли до поднебесья
Все снег и снег, да монотонный вой.

(Н. Клементьев)

На уральскую землю однажды ступи:
Посмотри, как врываются в город бураны,
Как стучатся метели в оконные рамы –
И тогда ты поймешь, что живем мы в степи.

Не найдешь ты просторов таких никогда –
В них нетрудно пропасть, утонуть, затеряться!..
Я люблю в этот край в эту степь возвращаться,
Я люблю этот путь бесконечный сюда!..

(Г. Красников)

Я полюблю однажды этот город
Как никакой другой.

Сюда ветра несут то зной, то холод –
Стремятся на постой.

(Д. Кан)

Улицы Буранные, Степные,
Мерзлый визг калиток и ворот...
Сами-то названья ледяные,
А уж в зимы – оторопь берет!

(И. Бехтерев)

Попробуем зайти в поэтический город, походить по его улицам:

И никогда не забудется
Утро неповторимое.
Чкалов. Советская улица.
Ветер, метель, любимая.

(А. Фатьянов)

Вот бежит навстречу Парковый проспект
В сотню долгих зим, коротких лет.
От бульвара до вокзала по прямой,
По пути, где встретились с тобой.

(В. Сазанакон)

На Форштадте ветер
Песенки поет.
Над Форштадтом белый –
Белый самолет.
На краю Форштадта –
Речки полоса,
В сердце лейтенанта –
Карие глаза.

(А. Аверьянов)

Тут сердцу нет волнения больней,
Как на Советской емкий шаг замедлить

Студенческих моих отрадно-страдных дней
Хоть отблеска в окне читалок нет ли?

(В. Рузавина)

Я с городом моим обручена:
С покатою крышей Караван-Сарая,
Где солнце отражается, играя,
И смотрится восточная луна.

(С. Попова)

В том городке, где милиционеры
На перекрестках семечки грызут,
Где что ни двор – то самородный скверик,
Где Чкалов встал на европейский берег,
Одни мои знакомые живут...

(И. Бехтерев)

В одиночку под вечер пойду
Я опять в зауральную рощу.
В этом полу-лесу и саду
Легче дышится, ходится проще.

(В. Трефилов)

Какие оренбургские топонимы встречаются в прочитанных вами стихотворениях? Узнаваемы ли они вами? Как вы думаете, почему поэты обращаются именно к этим местам?

В стихотворениях называются главные улицы города - Советская, Парковый проспект; наиболее значимые для оренбуржцев памятники - Караван-Сарай, памятник знаменитому летчику Валерию Чкалову на набережной реки Урал; Зауральная роща – излюбленное место отдыха горожан; Форштадт – старейший район города, т.е. это ключевые, значимые места Оренбурга, наполненные культурными событиями.

Поэзии свойственна предельная эмоциональность, по мнению известного литературоведа В.Е. Хализева, «лирика несовместима с нейтральностью и беспристрастностью тона, широко бытующего в эпических повествованиях. Речь лирического произведения исполнена экспрессии, которая здесь становится организующим и доминирующим началом» [87, с.349]. Естественно, что каждый поэт воспринимает и чувствует город по-разному. Какие эмоции вызывает Оренбург у поэтов?

а) город вызывает положительные эмоции (эпитеты *родной, любимый, тихий* и т.п.):

Опять стою на берегу Урала.
Горит в лучах закатная струя.
Мой дух здоров, и сердце не устало
Любить свои родимые края,
С деревьев лист слетает пожелтевший,
Над рощей воздух голубой упруг.

(П. Попов)

И снова, как заманчивые страны,
Родные переулочки манят.
И трубами весеннего органа
Сосульки золотятся и звенят.

(В. Одноралов)

б) город имеет и отрицательные характеристики:

Скучный город скучной степи,
Самовласть гнусный стан,
У ворот – острог да цепи,
А внутри – иль хам, иль хан.

(А. Григорьев)

Улицы... Углы, сараи, бани,
Из колючих проволок плетни,

Кучи всякой мерзости и дряни,
Горы, норы, ямы, дыры, пни.

(И. Бехтерев)

Как холоден родимый город
Насквозь продутый октябрём.
Давай возьмем себя за ворот,
Давай в деревню удерем.

(В. Одноралов)

В конце урока подводим учащихся к выводу о том, что Оренбург и Оренбуржье являются постоянными лирическими объектами в оренбургской поэзии. Описанный в стихах город имеет «стандартный набор» признаков:

- он находится на берегу реки Урал;
- на границе Европы и Азии;
- Оренбург – город в степи;
- летом он обдувается со всех сторон ветрами-суховеями, а зимой страдает от морозов и буранов;
- в городе свои достопримечательности, и наиболее значимые топонимы находят отражение в оренбургской поэзии;
- у разных поэтов город вызывает самые различные эмоции, это связано с родовыми особенностями лирики: она не может быть нейтральной.

Работу краеведческого характера по анализу художественного пространства в лирических произведениях можно продолжить и в дальнейшем. Заслуживают внимания, например, такие темы: «История города в оренбургской поэзии», «Поэтические места Оренбуржья», «Оренбуржье в стихах С.Т. Аксакова» (Л.В. Исакова, В.Ф. Наседкина, С.П. Щипачева, А.И. Фатьянова, А.А. Коваленкова и т.п.), «Оренбург в современной поэзии», «Сатирическое изображение города в оренбургской поэзии XIX – XX веков».

Как показывает практика, у учащихся всегда вызывают живой интерес творческие задания исследовательского характера. Примером может послужить «лабораторная» работа на тему: «Образ города в поэзии символистов, акмеистов и футуристов», которую можно провести на одном из заключительных уроков по поэзии «серебряного века». Учащихся делим на три группы. Каждая группа получает предварительное задание: сделать подборку стихотворений, центральным образом в которых является образ города у 1) поэтов-символистов, 2) поэтов-акмеистов, 3) поэтов-футуристов. Для подготовки к уроку рекомендуем книгу В.Ю. Прокофьевой «Символизм. Акмеизм. Футуризм: Различные модели поэтического пространства в лексическом представлении» [88]. Кроме того, даем задание одиннадцатиклассникам выделить основные черты облика города в найденных стихотворениях.

Ход урока. Слово учителя: *С началом XX века в литературу входит урбанистический пейзаж, поэтическая интерпретация которого становится совершенно новой. Исследователи поэзии «серебряного века» выделяют даже особый лирический жанр – портрет города, который реализуется во всем своем разнообразии в стихотворениях К. Бальмонта и В. Брюсова, А. Ахматовой, Н. Гумилева и О. Мандельштама, В. Хлебникова, В. Маяковского и Б. Пастернака.*

нака... Цель нашего урока, проанализировав некоторые урбанистические стихи поэтов «серебряного века», – выделить смысловые особенности образа города, определить общее и различное в изображении города у символистов, акмеистов и футуристов и «нарисовать» единый, собранный из множества черт, поэтический портрет города начала XX века.

В ходе аналитической беседы учащиеся отмечают, что город в каждом из трех литературных направлений начала XX века обладает своими уникальными характеристиками, специфическими чертами. В поэзии символистов рисуется, как правило, конкретный западного город – Москва или Петербург. В частности, Петербург, более соответствующий модели города, преимущественно враждебного человеку, рассматривается символистами как губительное для человеческой души пространство, порожденное разумом и созданное «на костях». Москва же приобретает в сознании русского человека сакральные черты «Третьего Рима» и становится символом смешения самых разнородных начал: европейского и азиатского, древнего и нового, городского и деревенского, патриархальных традиций и новейших взглядов.

Акмеистический город обладает чертами реального города, с которым лирический герой остается один на один со своими эмоциями и размышлениями.

Если город у символистов – мифологический, город у акмеистов – реальный, то у футуристов – это смешанный образ, и реальный и мифологический одновременно. Характерной чертой футуристического города является противопоставление его деревне (цивилизация противопоставляется природе).

И все же, несмотря на эти отличия, отмечают учащиеся, вполне возможно составить единый поэтический портрет города, обладающий следующими чертами:

- это призрачный, фантастический город, город-сон, город-бред, город-ад:

Сквозь пыльные, желтые клубы
Бегу, распутивши свой зонт.
И дымом фабричные трубы
Плюют в огневой горизонт.

Сгибаются, пляшут, закрыли
Окрестности с воплем мольбы,
Холодной отравленной пыли –
Взлетают сухие столбы.

(А. Белый «На улице», 1904)

Как площади эти обширны,
Как гулки и круты мосты
Тяжелый, беззвездный и мирный
Над нами покров темноты...

...Вот черные зданья качнутся

И на землю я упаду...

(А. Ахматова «Как площади эти обширны ...», 1917)

И тени мертвых городов

Уныло бродят по равнине

Неостывающих песков,

Как вечный бред больной пустыни.

(М. Волошин «Миражи», 1921)

Как город призрачный в пустыне,

У края бездн возник мой сон.

(В. Брюсов из сб. «Urbi et orbi», 1901-1903)

Но за Вами неслись в истерической клятве

И люди, и зданья, и даже магазин.

Срывались с места фонарь и палатка,

Все бежало за Вами, хохоча и крича...

(В. Шершеневич «Вы бежали испуганно, уронив вуалетку...», 1914)

- город – существо человекоподобное, это своеобразный организм, живущий своей жизнью:

Немые облики теней!

Вам больно жить на жесткой груди,

На ребрах городских камней.

(В. Ходасевич «С простора», 1905)

И каменные проборы расчесанных улиц

Под луною меняют брюнетную масть.

(В. Шершеневич)

- очень часто в поэзии всех направлений представлен город будущего, утопический город (как правило, стеклянный):

Единый Город скроет шар земной,

Как в чешую, в сверкающие стекла.

(В. Брюсов «К счастливым», 1904)

Стальной, кирпичный и стеклянный,

Сетями проволок обвит.

(В. Брюсов «Дифирамб», 1907)

Весь город – лист зеркальных окон.

(В. Хлебников «Город будущего», 1913)

И, как кошмарный сон, виденьем беспощадным,
Чудовищем размеренно-громадным,
С стеклянным черепом, покрывшим шар земной,
Грядущий Город-дом являлся предо мной.

(В. Брюсов из сб. «Urbi et orbi», 1901-1903)

- город наполнен всевозможными звуками:

За мною грохочущий город
На склоне палящего дня.

(А. Белый «Шоссе», 1904)

Грохот и камни люблю,
Грохот его (города – Ю.П.) и шумы певучи
(В. Брюсов «Я люблю большие дома», 1898)

По эхам города проносят шумы
на шепоте подошв и на громах колес
(В. Маяковский «Шумики, шумы и шумищи», 1913)

Гулкий город, полный дрожи...
(А. Блок «В высь изверженные дымы ...», 1904)

В хрипах трамваев, в моторном кашле...
(В. Шершеневич)

- город – средоточие промышленности, в этой ипостаси города поэтов интересует визуальное восприятие дымящихся фабричных труб и их возможная метафоризация:

И дымом фабричные трубы
Плюют в огневой горизонт.
(А. Белый «На улице», 1904)

Как перья страуса на черном катафалке,
Колышутся фабричные дымы.
(В. Ходасевич «Как перья страуса...», 1913)

Что же, город, вздымаешь горячей и горячее
К небесам пятерню ослабевшую труб?!
(В. Шершеневич)

Представленный анализ образа города в поэзии «серебряного века», конечно же, не исчерпывается выделенными на уроке характеристиками, однако, показательным, что одиннадцатиклассники самостоятельно отбирают и исследуют тексты стихотворений, что в целом должно говорить об уровне их инте-

реса к аналитической деятельности и развитию навыков сопоставительной работы.

Следовательно, при целенаправленной и систематической работе по формированию у учащихся умений и навыков анализа художественного пространства на уроках литературы учитель-словесник должен учитывать родовые особенности произведений. Анализ художественного пространства в эпических, драматических и лирических произведениях может посвящаться как отдельный урок (в том случае, если пространство является центром сюжетного действия), так и фрагмент урока (при анализе функций отдельных пространственных образов).

Эффективные результаты дает использование на уроках разных видов работ и заданий:

В средних классах:

- выделение в художественных текстах пространственных характеристик;
- определение функций пространственных описаний в произведениях разных литературных родов и жанров;
- сопоставление пространственных образов в разных произведениях одного писателя;
- сочинения-описания, направленные на развитие умений учеников художественно отображать реальное пространство.

В старших классах:

- определение зависимости пространственных описаний от рода, жанра и стиля произведения;
- сопоставление пространственных образов в произведениях разных писателей;
- рассуждение о связи пространственных описаний с идеей произведения и мировоззренческими позициями писателя в целом (особенно в тех случаях, если тот или иной пространственный образ становится устойчивым для ряда текстов автора);
- самостоятельная подготовка докладов, рефератов направленных на исследование художественного пространства в творчестве одного или ряда авторов.

Таким образом, учет специфики художественного пространства в произведениях разных литературных родов, жанров и стилей позволит учащимся расширить литературно-теоретические знания и полноценно осмыслить художественное произведение.

Вопросы и задания

1 В чем заключается специфика художественного пространства в лирических произведениях? Расскажите об особенностях использования пространственных описаний в лирике.

2 Самостоятельно проанализируйте с точки зрения пространственной организации лирическое произведение (по собственному выбору).

3 Анализ «сквозных» пространственных образов в произведениях русской литературы (на примере образа дома)

Пространство воспринимается человеком и соответственно воплощается в художественном произведении не как протяженность вообще, а как некий конкретный видимый или представляемый образ. Любое включенное в художественный текст автором намеренно или подсознательно пространство, имеющее границы, т.е. находящееся между точкой и бесконечностью мы будем называть локусом (термин, введенный в литературоведение С.Ю. Неклюдовым). С точки зрения смысловой обобщенности локусы можно разделить на пространственные образы-архетипы, образы-мотивы и топосы.

Термин «архетип» «получил распространение в современной западной литературе под влиянием работ швейцарского психолога Юнга и обозначает некие первичные врожденные структуры так называемого «коллективного бессознательного», архаический психический «осадок» повторяющихся жизненных ситуаций, задач и переживаний человека. Под воздействием проблемной, кризисной ситуации личной или социальной жизни происходит... бессознательное воплощение и оживление соответствующего архетипа. При этом данный процесс имеет спонтанный, принудительный, демонический характер. Именно «архетипическая матрица», априори формирующая деятельность фантазии и творческого мышления, объясняет... существование повторяющихся мотивов в мифах, сказках разных народов, «вечных» образов мировой литературы и искусства» [89, с.32-33]. Наиболее подробно теория архетипа разработана в зарубежном литературоведении, где архетип понимается как универсальный сюжет или образ, восходящий к мифу (Обзор зарубежных работ по этому вопросу см.: Вейман Р. История литературы и мифология. – М., 1975; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1995; Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. – М., 1984 и др.). Схожим образом определяют архетипы и отечественные литературоведы: архетипы это «мотивы и их комбинации, наделенные свойством «вездесущности», универсальные устойчивые психические схемы (фигуры), бессознательно воспроизводимые и обретающие содержание в архаическом ритуале, мифе, символе, верованиях, актах психической деятельности (сновидения и т.п.), а также в художественном творчестве вплоть до современности» [90, с.38]. Как видно из данного определения, термины «архетип» и «мотив» отождествляются. Нередко в литературоведении можно встретить и понятие архетипический мотив (например, диссертация Ю.В. Доманского «Архетипические мотивы в русской прозе XIX века»). Мы же разграничим данные понятия, и будем понимать под *локусами-архетипами* – общечеловеческие пространственные образы, бессознательно передающиеся из поколения в поколение. Пронизывая всю художественную литературу от мифологических истоков до современности, архетипы образуют постоянный фонд сюжетов и ситуаций (таковы пространственные архетипы *дома, дороги, сада и др.*).

В литературоведческой науке существует много трактовок термина «мотив». Однако, современное понимание «мотива» до сих пор не обладает четкой теоретической определенностью. Генетически этот термин связан с музыкальной культурой, где означает мелодию, напев. Как литературоведческая категория мотив начал исследоваться в XX веке, прежде всего в трудах А.Н. Веселовского и В.Я. Проппа [91,92], где рассматривался как минимальная единица сюжетосложения. Позднее, В.В. Томашевский определил мотив как «элементарную, неразложимую тематическую единицу произведения» [93, с.136]. По Томашевскому, каждое предложение обладает своим мотивом. А Пропп утверждал, что в предложении может быть несколько мотивов, потому что мотив – мельчайшая семантически значимая единица литературного произведения [94]. В новейших исследованиях учитываются концепции и Томашевского, и Проппа. Зарубежные исследователи понимают мотив как изменяющуюся повествовательную единицу, которая различным образом выражает свою семантическую функциональность по отношению к явлениям изображаемого мира (деталю действия, персонажам, среде) [95]. В трудах Г.В. Краснова, В.А. Викторовича и других исследователей это понятие стало связываться с «личностью автора, его художественным мирозерцанием, а также с анализом целостной структуры произведения» [96, с.230]. Авторы «Лермонтовской энциклопедии» обращают внимание на повторяемость мотива в ряде фольклорных и литературных произведений [97, с.290]. Их точку зрения поддерживает В.И. Тюпа, отмечая, что «текстуальная манифестация мотива – повтор, причем повтор не только лексический, но, прежде всего, – семантический». Тюпа считает, что мотив – это единица художественной семантики, органическая клеточка художественного смысла [98, с. 45]. Н.С. Болкунова в диссертации «Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н.В. Гоголя» под мотивом понимает «устойчивый формально-содержательный компонент художественного произведения, имеющий такие свойства, как наличие ключевых слов, словесная закреплённость, пространственно-временная повторяемость и способность к модификации» [99, с.15]. Пространственную повторяемость как характерную особенность мотива отмечает Ю.В. Доманский, который распределяет предметные мотивы по тематическим группам, выделяя «мотивы, связанные с описаниями природы, стихий мироздания; мотивы, непосредственно соотносимые с циклом человеческой жизни, ключевыми моментами и категориями в жизни человека; мотивы, характеризующие место человека в пространстве» [100, с.51]. О хроно-топичности мотива говорил и М.М. Бахтин. Применительно к этому сочетанию (хронотоп + мотив) ученый в своем анализе авантюрного повествования находит особый термин «хронотопический мотив» [101, с.134-136]. Поскольку сфера нашего исследования – изучение художественного пространства, то мы, включая в его структуру *локусы-мотивы*, определяем их как устойчиво повторяющиеся пространственные образы в творчестве какого-либо писателя или многих авторов, выражающиеся в различных аспектах с помощью варьирования наиболее значимых его элементов (например, образы *углов и порогов* у Ф.М. Достоевского, *моря и гор* у писателей-романтиков).

Как мы уже говорили выше, в современной литературоведческой науке для называния тех или иных пространственных образов часто пользуются словом «топос», иногда понимая его так же как и слово «локус», т. е. – место. Понятие «топос» известно со времен Аристотеля. Им оно определялось как учение о «местах», «общих местах», общих исходных пунктах, которые служат для изложения темы. В современных исследованиях данное понятие имеет два основных смысла. Первый – это «общие места». Общее место, это то, что объединяет множество, на первый взгляд, различных предметов или явлений. Например, какая-либо проблема может быть общим местом (топосом) целого ряда произведений. Второй смысл – «топос» единичной вещи, который можно рассматривать как возможное место разворачивания смыслов данной вещи. Как пишет Ляпин С.Х., «...топологией мы называем учение о топосах, т.е. локально-организованных смыслообразующих пространствах и сопряженных с ними способах и формах существования логоса, т.е. способах развертывания конкретного смысла» [102, с.15]. В нашей работе мы не противопоставляем эти два смысла, и, рассматривая их как взаимодополняющие друг друга, считаем *топосами* – общие и типичные пространственные образы, создававшиеся в литературе целой эпохи, нации, а не в творчестве отдельного автора (в русской литературе – *топос Петербурга, топос дворянской усадьбы, топос провинциального города, топос коммуналки и др.*).

В методике преподавания литературы устойчиво повторяющиеся художественные образы принято называть «сквозными». Возможности анализа художественно значимых «сквозных» пространственных образов на уроках литературы покажем на примере локуса «дом», поскольку этот образ, наряду с образами сада, дороги, города и некоторыми другими, можно рассматривать и как общечеловеческий (локус-архетип), и как интертекстуальный внутри национальной литературы (топос), и как локус-мотив в творчестве одного из писателей.

Дом относится к числу основополагающих пространственных образов, с незапамятных времен существующих в человеческом сознании. Само слово «дом» еще в древности обозначало кров, семью, некое определенное место, к которому «привязан» человек. Понятие дома также сопоставлялось в мировой культуре со своим народом, страной, правом, нравственностью, памятью и верностью заветам предков.

Чрезвычайно важное место отводилось дому в мифических представлениях древних славян. Он осмысливался как «мир, приспособленный к масштабам человека и созданный им самим» [103, с.72]. Тем не менее, сопоставление с целым миром не мешало дому являться носителем признака «внутренний»: служить спасительным приютом, противостоящим опасностям внешнего мира, иметь такие качества, как прочность, неподвижность, одушевленность, покой.

С древних времен образ дома связан с такими понятиями, как *пристанище, приют* – «место, где можно спастись или отдохнуть» [104, с.425]. Слова «дом» и «приют» в некоторых своих значениях были взаимозаменяемы (например, приют – дом для беспризорных и сирот). Крепость, спасающая человека от житейских невзгод – такое понимание образа дома существует и доныне. В соз-

нании русских людей этот образ связан еще и с религией (дом в самом высоком своем значении – это храм, например, в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя «великолепная храмина, назначенная царю в чертоги»).

Очень важное место занимает образ дома в представлениях славянофилов. Славянофильская концепция основывалась на патриархальных представлениях о доме-убежище, призванном спасать от враждебного мира, как природного, так и цивилизованного. Дом является своеобразным «семейным гнездом» [105, с.40]. Он всегда заполнен людьми, в нем соседствует не одно поколение – это «отчий дом», родительский дом, принимающий под свое крыло семьи детей и внуков, в нем трепетно хранят традиции предков. Для славянофилов дом, прежде всего, – этическое пространство. С.Т. Аксаков не раз подчеркивал, что разбросанные в оренбургских степях семейные гнезда часто спасали людей от метели, мороза и ветра, становились пристанищем, где хозяева отличались заботой и гостеприимством. Славянофилы выстраивали линию: гнездо – дом – семья – Россия.

Западническая культурная концепция противопоставила патриархальному славянофильскому дому – городскую благоустроенную квартиру (так, например, отчетливое противопоставление двух образов дома, западнического и славянофильского, позволило Гончарову в «Обыкновенной истории», а затем в «Обломове» создать емкие незабываемые образы жилищ, которые олицетворяют два противоположных уклада русской жизни – «почвенный» и «европейский». Это Грачи или Обломовка, с одной стороны, и дома Петра Адуева или Штольца – с другой).

Если вернуться к тезису: дом – носитель признака «внутренний», то образ дома в этом случае может являться символом человеческой души – того, что называют внутренним миром человека. В Библии существует уподобление дома человеческой душе: «Христос сказал: «Се, стою у двери и стучу; если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему» (Откровение 3:20). Разумеется, эти слова трактуются символически. Не у двери реального дома стоит Христос, а у двери в человеческую душу.

И, наконец, еще один аспект восприятия образа дома, непосредственно связанный уже не с такими небесными понятиями, как Бог или душа, а с земными, и даже «подземными» – «домовина, гроб» [106, с.465-466] – жилье человека (вернее тела) после смерти.

Помимо всех своих прямых и косвенных значений слово «дом» в русском народном языке еще принимает на себя роль «хозяина дома», то есть дом как бы сливается со своим владельцем. Например, в русской пословице «Дом дому (хозяин хозяину – В.И. Даль) не указ» [там же]. По дому всегда судят о человеке: «Каков Дема, таково у него и дома» [там же], а отсутствие способности к домашней жизни сулило человеку беду: «Худу быть, кто не умеет домом жить» [там же]. Однако чрезмерная привязанность к своему дому, к оседлости и неподвижности тоже не приводит к добру: «Дома сидеть – ничего не высидеть» [там же].

В русской литературе XIX – XX вв. дом – один из самых многозначных пространственных образов, имеющий целый диапазон значений. Дом – это и

строй жизни, лад – «домострой», рассказ о «доме» в этом значении всегда рассказ о судьбе его обитателей; это и очаг, как воплощение покоя и счастья; это и дом, только «притворяющийся» домом, не-жилье; это и разрушенный, разоренный, недомашний дом...

Исследуя содержание ряда работ, опубликованных в научно-методических журналах «Литература в школе», «Русская словесность» и газете «Литература» за последние 10 лет (1993-2003), мы обнаружили возрастающий интерес методистов и учителей к образу «дома» в русской литературе. Предлагаются разработки уроков по данной проблеме, при этом темы статей звучат так: «Какой дом обрел Иван Бездомный?», «О Доме и Бездомье (Александр Блок и Михаил Булгаков)», «Дом в романе Абрамова «Братья и сестры XI класс», «Мир русской усадьбы в повести А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка»» и др. [107, 108, 109, 110].

3.1 Анализ пространственных архетипов

Дом в его архетипическом значении рассмотрим на примере повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики. Во вступительном слове отметим, что в «Старосветских помещиках» пространство становится одним из главных выразительных средств, едва ли ни важнейшим ключом к пониманию повести. Нам предстоит отметить специфику воссозданного писателем художественного пространства и определить, действительно ли образы «дома» и «леса» в этой повести обладают архетипической семантикой.

Прежде всего, необходимо актуализировать в памяти учащихся значение понятия архетип, которое, на наш взгляд, должно рассматриваться в связи с изучением мифологии и фольклора, т.е. в 5-6 классах. Учащимся достаточно будет уяснить, что архетипы – это общечеловеческие образы, бессознательно передающиеся из поколения в поколение. Пронизывая всю художественную литературу от мифологических истоков до современности, архетипы образуют постоянный фонд сюжетов и ситуаций (таковы архетипы, связанные с описанием природы, стихий мироздания; архетипы, непосредственно соотносимые с циклом человеческой жизни, ключевыми моментами и категориями в жизни человека; архетипы, характеризующие место человека в пространстве и др.).

На доске – записи: Дом в различных мифологиях «противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное опасному, внутреннее – внешнему... Согласно причитаниям и некоторым другим фольклорным текстам, небо с солнцем, луной и звездами, а также ветер и другие стихийные силы находятся как бы непосредственно за окнами и над печной трубой». Дом в народной культуре – «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода». Архетипическое значение дома проявляется в оппозиции дом – вне дома, где дом являет собой как бы некий космос, в котором человек чувствует себя хорошо, уютно, счастливо, а пространство вне дома представляется как хаос.

Лес – место, имеющее губительные функции, несущее опасность, угрозу для человека, обиталище злых чудовищ, нечисти (именно такое значение, по подсчетам ученых, имеет лес в 47 мифологиях, следовательно, лес – архетип).

Анализ повести строится на основе следующих вопросов:

Подумайте, на какие части можно разделить повесть «Старосветские помещики»?

Повесть можно разделить на две части: а) описание ежедневной жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны; б) рассказ о том, что случилось с Пульхерией Ивановной и Афанасием Ивановичем.

Кто помнит, с чего начинается первая часть?

В самом начале повести Гоголь дает общий очерк быта старосветских помещиков, описывает наружность Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, их мирный характер, описывает комнаты в их доме, рассказывает о том, как они занимались хозяйством, о том, как они кушали и спали, рассказывает об их обыденных разговорах и шутках, их уходе за гостями.

Как же описывается мир старосветских помещиков?

Писатель не скупится на описание жилища, быта своих героев; подробно описывается двор, сад, низенький домик с галереей, внутреннее его убранство.

Определите, что выделяет автор в описании жилища старосветских помещиков (детали обстановки, предметы...). О чем может свидетельствовать такой выбор элементов описания? Работу выполните в тетрадях.

В результате обобщения самостоятельной работы учащихся с текстом на доске появляется следующая запись:

- 1 Описание печей, картин на стенах и пола.
- 2 Описание комнаты Пульхерии Ивановны (чем она была уставлена, что висело на стенах, что было «укладено» по углам).
- 3 Описание поющих дверей (звуки, которые они издавали и общее впечатление, происходящее от этих звуков).
- 4 Мебель в комнатах (стулья, столики, зеркало, ковер).

Какую главную мысль высказывает автор, описывая дом старосветских помещиков и его внутреннее убранство?

Он говорит о том, как приятно было подъезжать к дому старичков, потому что тут ждет мирная жизнь, где ни одно желание не перелетает за частокол двора, за плетень сада; в укромном домике было всего в изобилии, кругом деревенская природа, хозяева были добры и радушны. И в то же время Гоголю забавно было их невнимание ко всякому удобству: картины как случайно попали к ним, так случайно и висели в комнатах; каждая дверь скрипит по-своему, а они и знать не знают этого, как будто бы это так и следовало.

Подумайте, как можно охарактеризовать пространство, в котором обитают радушные старички?

Это замкнутое пространство, отгороженное от внешнего мира сначала кольцом изб, затем садом с границей-плетнем, двориком с частоколом и лесом. Основным свойством этого «домашнего» пространства является гостеприимство и доброжелательность. Законом внутреннего мира является уют.

Происходят ли какие-нибудь события в этом замкнутом мире помещичьей усадьбы?

Нет, в замкнутом мире старичков ничего не происходит. Все действия отнесены не к прошедшему и не к настоящему времени, а представляют собой многократное повторение одного и того же.

Как вы думаете, какое событие изменило течение мирной жизни старосветских помещиков?

Уход из дома любимой кошки Пульхерии Ивановны.

Почему же такое ничтожное, на наш взгляд, событие послужило причиной смерти героини?

Потому что жизнь Пульхерии Ивановны не была разнообразна: она привыкла всякий день солить, сушить, варить, кормить Афанасия Ивановича, иногда ухаживать за гостями, и так до глубокой старости. Привычка и любящее сердце крепко привязали ее к тем предметам, которыми она всякий день занималась, а уходить далее, за круг этих предметов, она не могла по ограниченности своих понятий. Она не замечала другие предметы, как не замечала содержание картин, висевших в ее доме. Следовательно, всякая новость должна была ей казаться чем-то чрезвычайным.

Что произошло после пропажи кошки?

Пульхерия Ивановна потосковала о ней и скоро забыла.

Следовательно, пропажа кошки еще не могла ее поразить: пропажа разных вещей в хозяйстве слишком обыкновенное дело. Что же ее поразило?

То, что кошка вернулась и снова убежала, когда Пульхерия Ивановна ее накормила и стала ласкать. – Вот уже это совсем необычность. Кошка, может быть, пропадала и прежде, но никогда не бывало, чтобы она вдруг бросилась бежать, когда ее кормят и ласкают. Значит, это была не кошка, а что-то другое, подумала Пульхерия Ивановна.

Отчего же она пришла к мысли о своей смерти?

Вероятно, потому, что была стара и уже чувствовала себя слабою. Мысль о смерти и прежде смутно ей представлялась; но для старого, слабого организма довольно одного толчка: сильного беспокойства, изумления, страха, даже неожиданной радости, чтобы его разрушить.

Откуда же приходит это неожиданное сильное беспокойство?

Из леса, пространства внешнего по отношению к мирному жилищу старичков.

Какими свойствами наделяется лес в повести?

Он находится за пределами теплого, уютного, ограниченного деревьями, плетнем, частоколом, галереей, поющими дверьми, узкими окнами, внутреннего мира старичков. Для старосветских помещиков лес – мифологическое пространство. Он маркируется как место, несущее в себе губительные функции, вызывающее у человека чувство страха и тревоги.

Выпишите основные признаки двух противоположных пространств, описанных в повести, – дома старичков и леса.

Дом – уют, безопасность, счастье, изобилие, любовь, радушие, гостеприимство, доброжелательность.

Лес – тревога, опасность, место, имеющее губительные функции, обиталище таинственных диких котов (ср. в сказках чудовищ, нечисти).

Прочитайте внимательно записи на доске, в которых перечислены архетипические признаки дома и леса, сравните их с записями, сделанными в ваших тетрадях. Можно ли утверждать, что пространственные образы дома и леса в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» имеет значение архетипа, общечеловеческого пространственного образа?

Несомненно, эти образы имеют архетипическое значение. Неизменное внутреннее пространство счастья и уюта катастрофически разрушается в результате вторжения опасного случая из чуждого им пространства леса (миф). Возникает пространственная оппозиция внешний – внутренний = опасный – безопасный.

Представим структуру художественного пространства повести в виде следующего рисунка 3.1:

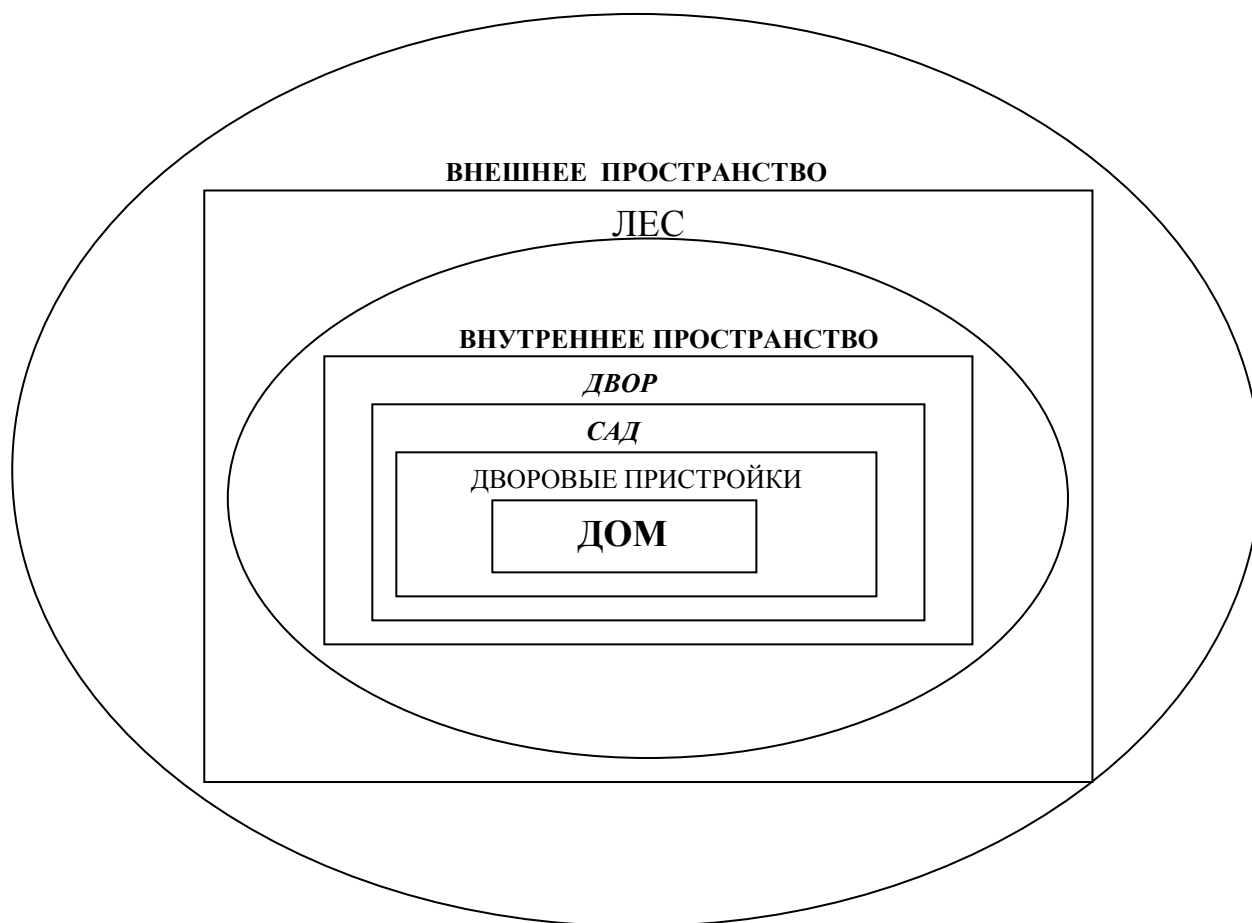


Рисунок 3.1 – Структура художественного пространства в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики»

В конце урока подводим итог: художественное пространство в «Старосветских помещиках» состоит из двух частей. Первая из них – внешнее пространство, место пребывания повествователя, его пространственная точка зрения. Оно практически не описывается в повести и характеризуется обширностью и неопределенностью («Я отсюда вижу низенький домик»; «я иногда

люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни» и т.п.). Вторая – это мир старосветских помещиков, внутреннее пространство, отгороженное от внешнего рядом изб, садом, двором. Это пространство характеризуется как мирное, уютное и безопасное. Кроме того, внутреннее пространство, как в мифе, отделяется от внешнего лесом, который характеризуется как место, имеющее губительные функции.

Пространство в повести действительно обладает «особой отмеченностью» и имеет мощную архетипическую семантику. Повествование превращается в своеобразный миф, где «буколическая тональность» изначально задана соотношением старичков Товстогузов с античными Филемоном и Бавкидой. Буколический аспект изображения включает в себя традиционное противопоставление уединенной, тихой, скромной жизни на лоне природы сутолоке, беспокойству, шуму большого мира. Именно в мире старосветских помещиков душа рассказчика умиротворяется, успокаивается, отдыхает от суеты, толкотни, шума, блеска и толпы остального мира, на что в тексте повести существует много указаний. В то же время отмечаем, что истина у Гоголя в «Старосветских помещиках» оказывается сложной, неоднозначной, «не окончательной». Авторская оценка совмещает контрастные, трагические и комические аспекты видения жизни. При подобном взгляде на жизнь обыденному придается высокий смысл, повседневное и прозаическое облекается в таинственную оболочку, конечное приобретает смысл бесконечного, а весь мир становится бесконечно изменчивым, неуловимым. Специфика художественного пространства «Старосветских помещиков», неповторимое очарование художественного мира Н.В. Гоголя и заключается в этом едва уловимом скольжении, неоднозначности.

Вопросы и задания

- 1 Как вы понимаете значение термина «пространственный архетип»?
- 2 Какие пространственные образы в русской литературе можно рассматривать как архетипы?
- 3 Подумайте, в каких произведениях русской литературы художественное пространство обладает архетипической семантикой.
- 4 Проанализируйте любое произведение на ваш выбор, в котором художественное пространство архетипично.

3.2 Анализ пространственных мотивов

Образ дома можно анализировать и как мотив. Как было уже отмечено, под мотивом мы понимаем повторяющийся пространственный образ в творчестве какого-либо писателя или многих авторов, выражающийся в различных аспектах с помощью варьирования наиболее значимых его элементов.

Мотив дома может быть рассмотрен уже в 5 классе, например, при изучении рассказа И.С. Тургенева «Муму», где он реализуется по меньшей мере в трех конкретных проявлениях: дом барыни, каморка Герасима в Москве и его избушка в деревне. Дальнейшая работа по формированию представлений школьников о функциях образа-мотива дома может плодотворно идти в 7 клас-

се при разборе «Повестей Белкина» А.С. Пушкина (например, в повести «Барышня-крестянка» – «английский» дом Берестова противопоставлен настоящему русскому дому Муромского). К анализу мотива дома необходимо обратиться в контексте изучения произведений Н.В. Гоголя, И.С.Тургенева, И.А.Гончарова, Ф.М. Достоевского, А.А.Фета, А.Н. Островского, Л.Н. Толстого в 10 классе и произведений А.П.Чехова, И.А.Бунина, А.А. Блока, С.А. Есенина, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, М.А. Булгакова, А.Т. Твардовского, Ю.В. Трифонова, В.П. Астафьева и др. в 11 классе.

В качестве примера приведем конспект урока-исследования на тему: «Душу свою я сделала своим домом...» (М.И. Цветаева). Цель урока: показать, что образ дома в лирике Цветаевой является одним из наиболее емких и значимых мотивов, функционирующих в разных вариантах на протяжении всего ее творческого пути. Методические приемы: групповая работа по карточкам, выразительное чтение и анализ стихотворений.

Учащиеся 11 класса, как правило, владеют умениями и навыками анализа лирического текста, умениями использования теоретико-литературных понятий, умениями оценки изученного с исторических, нравственных и эстетических позиций. Особое же внимание должно быть обращено на увеличение творческой самостоятельной работы класса, для этого делим класс на несколько групп, каждая из которых получает свою карточку-задание. Работа по карточке требует прочитать стихотворение Цветаевой, проанализировать его и ответить на вопросы проблемного характера. Содержание карточек может быть следующим:

1-я карточка

Прочитайте стихотворение М.И. Цветаевой «Наша зала». Как воспринимает лирическая героиня свой дом? Какой прием использует поэтесса в описании залы. Передают ли эти стихи атмосферу цветаевского дома? Какие свойства натуры лирической героини определяет атмосфера ее родного дома?

2-я карточка

Прочитайте стихотворение «Прости» волшебному дому». Как вы думаете, что означает «Прости» в названии этого стихотворения? Какие впечатления лирической героини здесь описаны? Каковы приметы в облике родного дома замечает героиня? Подумайте, с чем связано столь обостренное восприятие родного дома?

3-я карточка

Прочитайте стихотворение М.И. Цветаевой «Нездешний вечер». Почему это стихотворение считается автобиографическим? Как описывает поэтесса свой дом в Трехпрудном? Какие приемы она для этого использует? Можно ли назвать этот дом сказочным? Ответ обоснуйте.

4-я карточка

Прочитайте стихотворения «Семь холмов – как семь колоколов» и «Москва! Какой огромный...» из цикла «Стихи о Москве». Какой смысл вкладывает Цветаева в образ дома, нарисованный в этих стихотворениях? Попробуйте объяснить значение выражений: «дом-пряник» и «Москва! Какой огромный Странноприимный дом!».

5-я карточка

Прочитайте стихотворения «Кто дома не строил...», «Плутая по своим же песням...», «По-небывалому...», «Брожу – не дом же плотничать...». Какую оценку получает мотив домостроения в этих стихотворениях Цветаевой. Как соотносятся мотивы дома и дороги в этих произведениях? Попробуйте объяснить свою точку зрения.

6-я карточка

Прочитайте стихотворение «Ты, чьи сны еще непробудны...». Можно ли это стихотворение назвать пророческим, почему? Что олицетворяет дом в этом стихотворении? В каких еще стихотворениях Цветаевой возникает мотив гибели дома?

7-я карточка

Прочитайте стихотворения «Память о Вас...», «История одного посвящения», «На красном коне», «Лестница». Какое значение приобретает в стихотворениях мотив огня? Как он связан с мотивом дома? Что, по-вашему, может обозначать образ сгоревшего (горящего) дома?

8-я карточка

Прочитайте стихотворение «Тоска по родине...». Какова семантика образа дома в данном контексте. Объясните значение сравнения: «дом... как госпиталь или казарма». Подумайте о значимости иронического отрицания и пространственной неопределенности в данном стихотворении.

Вторая часть урока посвящена обсуждению выполненных группами заданий. Представители каждой из групп читают вслух анализируемые стихотворения и отвечают на вопросы, предложенные в карточке.

В конце урока подводим учащихся к выводу о том, что образ дома в творчестве М.И. Цветаевой можно в полной мере назвать мотивом, поскольку он устойчиво повторяется на протяжении всего ее творчества и функционирует в разных вариантах:

- дом обжитой, уютный (стихи из книги «Волшебный фонарь», например стихотворение «Дом»);
- дом «волшебный», «шоколадный», сказочный (стихотворения «Нездешний вечер», «Прости «волшебному дому», «Наша зала» и др.);
- дом – родина, Россия, Москва (стихотворения «Стихи о Москве», «Страна», «Тоска по родине», «Родина» и др.)
- «дом – жилище душ» (стихотворения «На красном коне», «Певница» и др.);
- гибнущий дом, как правило, в огне («Память о Вас...», «История одного посвящения», «На красном коне», «Лестница»);
- мотив домостроения («Кто дома не строил...», «Плутая по своим же песням...», «По-небывалому...», «Брожу – не дом же плотничать...», «Смерть – это нет...» и др.);
- дом – чужбина, «так мало домашний» («Бузина», «Проста моя осанка...», «Мой путь не лежит мимо дому...» и др.).

Вопросы и задания

- 1 Объясните значение термина «пространственный мотив».
- 2 Согласны ли вы с трактовкой мотива, предложенной в настоящей работе? Свой ответ обоснуйте.
- 3 В каких произведениях русской литературы художественно значимые пространственные образы становятся мотивами.
- 4 Проанализируйте любое произведение на ваш выбор, в котором какой-либо пространственный образ является мотивом, т.е. выражается в различных аспектах с помощью варьирования наиболее значимых его элементов.

3.3 Анализ пространственных топосов

Дом можно рассматривать и как топос внутри национальной литературы. Топосы, в нашем понимании, – это общие и типичные пространственные образы, создававшиеся в литературе целой эпохи, нации, а не в творчестве отдельного автора. Литературоведы выделяют в русской литературе следующие топосы в описании дома в зависимости от его типа: топос усадьбы, избы, барака, коммуналки и др.

Один из самых интересных топосов в отечественной литературе последних десятилетий – топос *общаги* (вариации этого топоса как временного, неустроенного жилища – барак, коммунальная квартира). Этот пространственный образ стал устойчивым в так называемой «городской» прозе (Ю. Трифонов, В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пьецух и др.) и приобрел наибольшую емкость и значимость в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998).

Несмотря на то, что «городская проза» по современным программным требованиям изучается в обзоре, обойти стороной главную ее тему – «квартирный вопрос», – конечно же, невозможно. «Своеобразный иронический гимн квартире ... дан в романе В. Маканина "Андеграунд, или Герой нашего времени"» [111, с.128]. Центр сюжетного действия в этом произведении – общежитие. Это «недомашнее», временное пристанище становится постоянным домом для героя. Роман складывается как безразмерный монолог некоего немолодого, опытного литератора о времени и о себе. Навык и инерция тщательного самонаблюдения как бы сами собой отливаются в грандиозное романное целое. Двусоставное название у романа (одновременно сверхлитературное и отдающее скромным, но внятным культурным шиком) обладает некоей противоречивостью. Модное в авангардном кругу понятие «андеграунд» обозначает подпольность, маргинальность способа существования. А выражение «герой нашего времени» – обещает появление в романе наиболее характерного, особо значимого для эпохи персонажа.

Расскажем учащимся, что в понятие «андеграунд» входит с одной стороны определение – приверженцы, создатели нелегального, отвергаемого официальной идеологией искусства – это писатели, художники, которые собираются в общежитии, а также сам герой – несостоявшийся писатель, «деклассированный элемент», одно время – обитатель ночлежки, просто бомж; персонаж не столько

подполья, сколько дна»; с другой стороны, если интерпретировать слово «андеграунд» через перевод на русский язык, то это подземелье, часть дома, не предусмотренная для жилья, но могущая ею стать при определенных условиях (если нет другого жилья или надо спрятаться). Само слово «подземелье» для носителя русского языка означает помещение, находящееся под землей, темное, сырое, холодное, с крысами, не пригодное для жилья. В романе Маканина понятия «андеграунд», «подземелье», «подполье» сводимы к общему для них лексикосемантическому знаменателю – «общежитие», в котором актуализируется сразу несколько смыслов: 1) место сборищ представителей неофициального искусства; 2) место, непригодное для нормального проживания и, тем не менее, ставшее жильём для героя, 3) спрятавшегося от жизни, ушедшего в своеобразное подполье.

Рассуждая о проблематике романа, отметим, что квартирный вопрос как таковой героя почти не испортил: «У меня квартира. (Звучит как музыка). Однокомнатная, в ней нет ничего, кроме раскладушки. Но уже есть (уже дали) ключи... кв. метры девственно пусты и вздрагивали эхом от шагов, от первого звучания голоса... Из окна комнаты не был виден ни один перекрёсток... А я только стоял среди голых стен, как перед открытием мира, которое, увы, все-таки задерживается. Возможно у Вас. Вас. Кандинского на примете всегда была вот эта пустая, выданная случайным чудом квартирка. Комната 20-х годов. Как заготовка. Видок на будущее: можешь малевать на любой из четырех голых стен – в любую сторону подаренной тебе пустоты».

Обратившись к анализу топоса «общежитие», учащиеся отмечают, что герой произведения наделяет его множеством различных характеристик:

- 1 усеченный вариант – «*общага*» – имеет негативный смысл;
- 2 «*жильё*» – придает нейтральную характеристику;
- 3 сочетание «*жилой угол*» подчеркивает убогость помещения;

4 индивидуально-авторское наименование жилья – «кв. метры» (*каве метры*), является по сути окказионализмом и подчеркивает личное неприятие автором типа жилья, что поддерживается эпитетами «пахучие» и др. (авторским неологизмом будет и номинация человека, живущего в общежитии – «*общажник*», «*общажный человек*»: «Инженер Гурьев, общажник, из 473-й вдруг «оглянулся по ходу жизни»... Общажный человек Гурьев нет-нет и стал поднимать глаза к небу»).

Остальные наименования частей общежития:

«*двери*» по своей пространственной характеристике предполагают значение «*входа-выхода*» – в романе герой видит перед собой «чужие», «тихие», «запертые» и т.п. двери;

«*стены*», как метафорическое представление о доме в понимании героя «не родные» – «чужие»;

«*постель*» – понятие для героя временное, место для «спанья»;

«*этажи*» в восприятии героя – «псевдопереход» на некий другой уровень, по сути оказывающийся тем же пространством, что и прежний.

Таким образом, основные наименования топоса «общежитие» в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» – *общага*, *жильё*, *кв. мет-*

ры, общажный человек, углы, стены, квартиры, этажи – в сумме являют широчайшую метафору жизни, *нашего времени*, в которой жизненные пути ассоциируются в сознании героя с бесконечным лабиринтом коридоров.

После подобной работы целесообразно будет предложить школьникам следующее задание: прочитать повесть Ю. Трифонова «Обмен» и рассказ Л. Петрушевской «По дорогам бога Эроса» (1993), подумать об общем и различном в решении «квартирного вопроса» в этих произведениях. Сопоставить все три произведения (В. Маканина, Ю. Трифонова и Л. Петрушевской) и определить способы реализации в них пространственного топоса «временного жилья».

Таким образом, анализ отдельных «сквозных» пространственных образов – архетипов, мотивов и топосов значительно расширяет представления учащихся о роли и функциях категории «пространство» в произведениях литературы. Рассматривая тот или иной образ как общечеловеческий, бессознательно передающийся из поколения в поколение и реализующийся во всех мировых литературах, как постоянный образ в творчестве отдельного писателя или как устойчивый внутри национальной литературы, учитель-словесник формирует не только навыки сопоставительной работы, но и совершенствует аналитические способности учащихся, что в свою очередь приводит к более глубокому пониманию природы художественного творчества.

Вопросы и задания

- 1 Как вы понимаете значение термина «пространственный топос»?
- 2 Согласны ли вы с трактовкой термина «топос», предложенной в настоящей работе? Свой ответ обоснуйте.
- 3 В каких произведениях русской литературы художественно значимые пространственные образы можно рассматривать как топосы?
- 4 Проанализируйте любое произведение на ваш выбор, в котором какой-либо пространственный образ является топосом.

4 Пути и приемы анализа различных моделей художественного пространства

В художественном тексте, с одной стороны, находят отражение все существенные свойства пространства как объективной бытийной категории, поскольку в тексте отражается реальный мир. С другой стороны, репрезентация пространства в каждом отдельном художественном тексте уникальна, так как в нем воссоздаются творческим мышлением, фантазией автора воображаемые миры. В художественном пространстве воплощается объективно-субъективное представление автора о пространстве. При этом объективность, достоверность художественного образа пространства обусловлена гносеологической природой текста, тем, что в нем отображаются знания автора об объективной реальности. Субъективность, в свою очередь, обусловлена тем, что в нем отображаются знания автора об объективной реальности, которые детерминированы намерениями и установками автора, его творческим замыслом, мировоззрением, концептуальными основами литературно-художественного произведения, ценностными и другими ориентирами. В художественном тексте выявляется осмысление пространственных координат с позиций определенного эстетического идеала. Учитывая множественность голосов, точек зрения в художественном тексте, можно говорить о множественной антропологической обусловленности изображенного пространства с точки зрения субъекта – автора художественного текста и с точки зрения субъектов персонажей текста. Таким образом, художественное пространство в литературном произведении имеет психолого-концептуальные основания. Как убедительно показал Ю.М. Лотман, художественное пространство – это индивидуальная модель мира определенного автора, выражение его пространственных представлений [112, с.251-293]. Поэтому для характеристики художественного пространства в литературном тексте имеет значение характер и объем, параметры объектов, заполняющих пространство вокруг субъекта: оно может быть замкнутым, ограниченным телом субъекта (микрокосмом) или ближайшими границами (дом, комната и т.п.), а может быть открытым, протяженным, панорамным (макрокосмом). Оно может быть также сжатым, суженным и расширенным, увеличенным.

В работах литературоведов, занимающихся анализом художественного пространства в литературе (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский и др.) отчетливо звучит мысль о том, что несмотря на уникальность и своеобразие создаваемых в отдельных художественных текстах образов пространства, можно выявить и общие закономерности воплощения пространства в литературно-художественных произведениях, его основные типологические разновидности, модели: психологическое, географическое, точечное, фантастическое, космическое, мифологическое, социальное пространства и некоторые др. В некоторых произведениях ученые отмечают совмещение различных пространственных моделей: «реального» пространства и фантастического, «реального» и мифологического, «реального» и социального, «реального» и психологического и т.п.

На уроках литературы в школе потребность в анализе различных типологических разновидностей художественного пространства возникает достаточно часто. Подобная работа нацеливает учащихся на понимание специфики того или иного произведения. Ведь, помещая персонаж в определенную среду, называя и именуя место его пребывания (создавая ту или иную модель художественного пространства), автор осуществляет географическую конкретизацию описываемого события, приближая его к действительности, а также определенным образом характеризует персонаж, предопределяя его характер и дальнейшее развитие сюжета. Не случайно поэтому литературных героев различных авторов, а также жанр некоторых произведений определяют по параметрам изображенного в них пространства (деревенская проза, городской роман, морской роман, драма гостиницы, колониальный роман и т.п.).

Изучение аналитических способностей учащихся 5-11 классов дает основание утверждать, что школьникам вполне доступны различные формы работы, направленные на восприятие и понимание специфики пространственных моделей, воплощенных в том или ином произведении. Однако целенаправленно и систематически данную работу нужно проводить, на наш взгляд, начиная с девятого класса, когда учащиеся уже получают сведения об особенностях художественного пространства в произведениях различных литературных родов и жанров, смогут рассуждать о функциональной значимости отдельных пространственных образов в художественных текстах, говорить об условности категории «пространство» в произведениях искусства. Покажем некоторые пути и приемы анализа моделей художественного пространства на конкретных примерах.

4.1 Анализ модели «реального» пространства

Изображенное в художественном произведении географическое и социальное пространство мы будем называть «реальным» (понятие «реальное пространство» мы берем в кавычки, помня о том, что писатели, передавая реальность, в то же время создают новый вымышленный мир, который воспринимается как существующий на самом деле). «Реальное пространство» – это, как правило, конкретное место, обжитая среда: городская, деревенская, природная. Чаще всего «реальное» пространство является фоном, обстановкой, необходимой для понимания сюжета. Роль и функции «реального» пространства рассматриваются при изучении творчества А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, С.Т. Аксакова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, И.А. Бунина, Б.Л. Пастернака, К.Г. Паустовского, М.А. Шолохова, В.П. Астафьева, В.Г. Распутина и др. Например, работая над пейзажем в романе «Евгений Онегин», покажем учащимся, что в картинах природы раскрывается личность Пушкина, его русская душа, лиризм, поэтическое восприятие мира, любовь к сельской природе. Анализ романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» позволит нам углубить представления учащихся о функциях «реального» пространства в художественном произведении. Пространство в «Герое нашего времени» создает эмоциональный фон для повествования, знакомит читателя с природой Кавказа, оно связа-

но с раздумьями автора о характерах людей, придает повествованию лирическую задушевность, вводит читателя в строй мыслей, исканий героя. При изучении «Отцов и детей» И.С. Тургенева поговорим о семантике природного и бытового пространства, включающих в себя широкий диапазон значений: «реальное» пространство как отражение социальных проблем своего времени («дорожные» картины в 3 главе); пространство, обладающее безусловной эстетической ценностью; пейзаж как образ «равнодушной» природы (финал романа). Таким образом, от наблюдений над «реальным» пространством и определений его функций в отдельных произведениях мы постепенно, шаг за шагом, идем к углублению и расширению представлений о нем на примере других текстов. При таком подходе к рассмотрению значимости художественного пространства в литературе учащиеся овладеют умениями самостоятельного анализа достаточно сложных пространственных моделей, имеющих глубокую семантику.

В качестве примера покажем вариант урока на тему: «Специфика и функции «реального» пространства в рассказе Л. Андреева «Большой шлем». Во вступительном слове скажем, что маркированность и значимость пространственных категорий бросается сразу же в глаза даже при обычном чтении Андреева. Вспомним названия хотя бы некоторых андреевских рассказов: «У окна», «Петька на даче», «В поезде», «На реке», «В темную даль», «В подвале», «Стена», «Бездна», «Город». Характерно, что писатель не только сознательно моделировал пространство своего «художественного мира», но и воспринимал свое реальное бытовое пространство как значимое, как некую модель. Корней Чуковский вспоминал: «Он (Андреев) любил огромное. В огромном кабинете, на огромном письменном столе стояла у него огромная чернильница». С определенным пространством связывал Л. Андреев реализацию некоторых своих творческих замыслов: «В красочной, но слишком определенно русской Москве я не мог бы написать «Черные маски» ... Чтобы свободнее писать о «вневременном» и «внепространственном», я сам должен быть вне времени и пространства, а для этого и нужно деревенское уединение. Здесь я создал для себя обстановку, чуждую влияниям среды, мысль отдал пространству». Как мы видим, в творческом сознании Андреева «мысль пространственная» проявлялась достаточно активно. Посмотрим на конкретных примерах особенности созданных Л. Андреевым пространственных моделей и определим их функциональную значимость в тексте.

Коллективный анализ рассказа «Большой шлем» можно провести, опираясь на следующие вопросы:

Каково ваше первое впечатление от рассказа Л. Андреева «Большой шлем»?

Как описываются игроки?

Л. Андреев рисует портреты игроков несколькими отдельными штрихами: «толстый и горячий Масленников», «мрачный» Прокопий Васильевич, «Яков Иванович был маленький, сухонький старичок, зиму и лето ходивший в наваченном сюртуке и брюках, молчаливый и строгий». Автор ничего не говорит нам о жизни своих героев в свободное от игры время, почти не описывает

их характеры, зато подробно рассказывает о годах сложившемся стиле игры каждого персонажа.

Подумайте, какова цель игры в винт в рассказе? Является ли тема карт в этом произведении главной?

Игра в карты для героев Л. Андреева не только приятное времяпрепровождение, но стремление защититься от внешнего мира, и в конечном счете стремление защититься от Случая, от Смерти.

Как описывается место действия в рассказе?

Квартира Прокопия Васильевича, в которой собираются игроки, предельно замкнутое, непроницаемое пространство: «Для игры собирались у Прокопия Васильевича, так как во всей обширной квартире жили только они вдвоем с сестрой, – существовал еще большой белый кот, но он всегда спал на кресле, – а в комнатах царила необходимая для занятий тишина. ... И они начинали. Высокая комната, уничтожавшая звук своей мягкой мебелью и портьерами, становилась совсем глухой».

Какой прием использует автор в описании художественного пространства в рассказе «Большой шлем»?

Автор использует прием антитезы. В рассказе противопоставлены два мира: внешний и внутренний. Внутренний мир – замкнутый, мир глухой «тишины»; игроки не желают допускать в него даже слабых отголосков «тревожной и чуждой жизни». Внешний мир переполнен страданиями и жестокостью, а в пространственном выражении характеризуется отсутствием границ, бесконечностью: «Так играли они лето и зиму, весну и осень. Дряхлый мир покорно нес тяжелое ярмо бесконечного существования и то краснел от крови, то обливался слезами, оглашая свой путь в пространстве столами больных, голодных и обиженных».

Хаотический непредсказуемый внешний мир сознательно выключается из представлений игроков, его как бы не существует. Даже на упоминание событий внешнего мира в их кругу наложено табу.

В результате беседы на доске появляется таблица 4.1:

Внутреннее пространство	Внешнее пространство
Границы	
стремится к замкнутости, к предельной сжатости; границы четко обозначены	предельно широкое, разомкнутое; границы отсутствуют
Физическое наполнение	
стремится к стерильной чистоте, беззвучности статично	«хаотически» заполнено людьми, предметами, звуками динамично
Ценностная характеристика	
(+) безопасно	(-) опасно

Таблица 4.1 – Пространственная модель мира в рассказе «Большой шлем»

Можно ли сказать, что герои рассказа Л. Андреева живут настоящей, полноценной, живой жизнью?

Учащиеся сходятся во мнении, что в замкнутом мире игроков функцию «живой жизни» подменяет игра в карты. «Карты давно уже в их глазах потеряли значение бездушной материи, и каждая масть, а в масти каждая карта в отдельности, была строго индивидуальна и жила обособленной жизнью. Масти были любимые и нелюбимые, счастливые и несчастливые. Карты комбинировались бесконечно разнообразно, и разнообразие это не поддавалось ни анализу, ни правилам, но было в то же время закономерно. И в закономерности этой заключалась жизнь карт, особая от жизни игравших в них людей. Люди хотели и добивались от них своего, а карты делали свое, как будто имели свою волю, свои вкусы, симпатии и капризы».

Из рассказа мы узнаем, что в сложившемся составе игроки собираются уже несколько лет (дважды повторяется рефрен «Так играли они лето и зиму, весну и осень»). *Какие отношения установились между ними за это время?*

Игроки абсолютно не интересуются жизнью друг друга. Единственным человеком, иногда заговаривавшем о себе или о каких-либо событиях внешнего мира был Масленников, но его попытки развлечься «посторонними разговорами» всегда пресекали. Тем трагичнее последние страницы рассказа, когда после смерти Николая Дмитриевича его партнеры по игре задумываются, куда деть тело умершего, потому что не знают его адреса.

Безразличие игроков друг к другу, их окостенелость и безжизненность еще более подчеркивается описанием «поведения» карт.

Подумайте, кто в ситуации, которую описывает Андреев, оказывается более живым – игроки или карты?

Еще раз обратившись к тексту рассказа, учащиеся с интересом отмечают, что более подвижными и живыми являются карты: «хмуро улыбался пиковый король», «шестерки опять скалили свои широкие белые зубы», двойки и тройки имели «дерзкий и насмешливый вид». Но самое удивительное в поведении карт то, что они обладают, в отличие от игроков, «прихотливым нравом», «насмешливостью и непостоянством».

Традиционно тема карт в русской литературе связана с идеей внезапно-го обогащения, внезапного изменения судьбы, чуда (вспомним произведения А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского), как вы думаете, является ли коммерческий интерес в данном произведении стимулом для игроков?

В рассказе Л. Андреева эта мотивировка отсутствует: «В денежном отношении игра была ничтожная». Не игра с судьбой, а попытка убежать от судьбы, не борьба с внешним миром, а симуляция этой борьбы – вот функция карточной игры в «Большом шлеме».

В конце урока подводим учащихся к выводу о том, что в рассказе «Большой шлем» Андреев от эпизода реальной жизни идет к постановке вневременных проблем. Созданная Андреевым пространственная оппозиция (внешнее – внутреннее) становится моделью для построения внепространственных категорий – жизни и смерти. Героям вдруг открывается невластность человека над судьбой. Внезапная смерть партнера по картам заставляет их ужаснуться тому

«бессмысленному, ужасному, непоправимому», что неизбежно должно случиться с каждым.

Вопросы и задания

- 1 В каких произведениях русской литературы художественное пространство описывается как «реальное», близкое к географическому?
- 2 Назовите отличительные черты модели «реального» пространства.
- 3 Подумайте, какую функцию в произведении может иметь «реальное» пространство?
- 4 Сделайте анализ любого произведения, в котором художественное пространство – реальное место действия, фон для развертывания событий.

4.2 Анализ модели психологического пространства

Под психологическим пространством в литературоведении понимается, во-первых, описание внутреннего состояния персонажа через обрисовку внешнего его окружения (в данном случае речь идет скорее о психологической функции пространства), во-вторых, замкнутое в субъекте пространство, собственно внутреннее пространство человеческой души.

Особенности реализации в художественном тексте психологического пространства покажем на примере анализа пейзажа в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского.

Цель урока: показать психологическую функцию пространства в художественном произведении.

Методические приемы: работа с текстом, аналитическая беседа.

Ход урока. После объявления целей урока предлагаем учащимся следующие вопросы:

Возникает ли у вас при чтении романа яркая и четкая картина петербургской улицы?

Ученики единодушно дают отрицательный ответ. Картина не возникает в воображении, и пейзаж не привлекает.

Какими средствами рисует писатель пейзаж?

Ребята замечают, что автор просто называет предметы и явления (жара, духота, толкотня, известка, леса, кирпич, пыль, вонь), которые не создают определенной картины. Единственными изобразительно-выразительными средствами в обрисовке петербургского пейзажа являются эпитеты и сравнения.

Далее класс получает задание выписать в тетрадь эпитеты и сравнения, которые использует автор в различных пейзажных зарисовках. После выполнения этой работы учащиеся делают сообщения, и на доске появляется следующая запись:

Часть 1 (1), с. 32. Жара страшная; летняя вонь; нестерпимая вонь; отвратительный, грустный колорит; глубочайшее омерзение.

Часть 1 (5), с. 70. Время серенькое; день удушливый; дорога пыльная; пыль черная.

Часть 2 (6), с. 145. Духота прежняя; вонючий, пыльный, зараженный городом воздух.

Часть 2 (6), с. 156. Розовый отблеск заката; последний луч; темневшие, сгущавшиеся сумерки, темневшая вода канавы, дикое, безобразное видение.

Часть 6 (6), с. 413. Было темно, как в погребе; темные пятна.

Часть 6 (6), с. 415. Молочный, густой туман; скользкая, грязная мостовая; мокрые дрожки.

(Страницы указаны по изд.: Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Худ. лит., 1978).

Учащиеся убеждаются, что автор совсем не стремится нарисовать, изобразить пейзаж, он передает настроение, впечатление от данной картины.

Кто же воспринимает этот пейзаж?

«Страшная жара» и «духота» «потрясают» именно Раскольникова, глазами которого мы видим Петербург, ощущаем его «отвратительный и грустный» колорит. Значит, описанное Достоевским пространство связано органически с героем, и мы не столько видим сам пейзаж, сколько чувствуем вызываемое им настроение. Поэтому в создании пейзажа преобладают определения не изображающие, создающие картину, а выражающие отношение к пейзажу героя, его впечатление от этой картины.

Как эти удручающие, мрачные картины связаны темой романа, и помогают ли они глубже проникнуть в авторский замысел?

Изображение безысходности, заброшенности и одиночества «маленького человека» в огромном городе, зараженный зловонием воздух вызывают в сознании омерзительные видения, порождают бесчеловечные теории и т.п.

Обратимся к следующему пейзажу. Характер его совсем иной: если в предыдущем перед нами «жара», «духота», «вонь», то в данном пейзаже, напротив, «зелень» и «свежесть». *Но каково восприятие этого пейзажа героем?*

Если жара и духота неприятно потрясали героя, то зелень и свежесть вызывают «болезненные и раздражающие» ощущения.

Что же интересует Ф.М. Достоевского, пейзаж или внутреннее состояние героя?

Сравнив два пейзажа, учащиеся приходят к выводу, что автора интересует внутренний мир героя, его психология.

Какую же функцию выполняет пейзаж в «Преступлении и наказании»?

Пейзаж в романе является прежде всего средством выявления психологии героя, его внутреннего мира. «Жара страшная» и «жара невыносимая» - вот характерное внутреннее состояние Раскольникова, потому что в его душе идет страшная борьба бесчеловечной по своей сути идеи и его совестливой души; атмосфера его внутреннего состояния раскалена до крайности. Не только пейзаж, но и интерьер создает «ощущение духоты». Раскольникову «душно и тесно» в его «жалкой каморке», которая точно «гроб», к комнате Мармеладовых «душно, несет воню», в полицейской конторе «духота была чрезвычайная», в распивочной «было душно» ... и т.д.

Невыносимость внутреннего состояния Раскольникова как результат напряженной внутренней борьбы доходит до того, что внешняя духота и жара

кажутся прохладными, как-то даже охлаждают героя: «Было часов восемь, солнце заходило. Духота стояла прежняя; но с жадностью дохнул он этого вонючего пыльного, зараженного городом воздуха. Голова его слегка было начала кружиться; какая-то дикая энергия заблестала вдруг на воспаленных глазах».

В ходе беседы учащиеся отмечают, что мотив «жары, духоты» внутреннего мира персонажа переходит в мотив утоления душевной жажды. Не случайно Порфирий Петрович говорит Раскольникову: «Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!».

По контрасту с пейзажем «жары, духоты» появляется пейзаж «утоления внутренней жажды», передающий стремление героя, обычно бессознательное, освободиться от внутреннего жара. Перед убийством Раскольникову грезилось, что «он пьет воду, прямо из ручья, который тут же, у бока, течет и журчит. И прохладно так, чудесная-чудесная такая глубокая вода, холодная...».

Когда Раскольников идет на убийство, то ему в голову приходит помимо его воли мысль «об устройстве высоких фонтанов и о том, как бы они хорошо освежали воздух....»

Эти пейзажи видит герой в реальной жизни?

Нет, в воображении, в мечтах, в снах.

Читаем отрывок из ч. 1 (5) от слов: «Да что же это я...» до слов: «... от колдовства, обаяния, от наваждения».

Какие краски использует автор в изображении природы?

Достоевский использует в этом отрывке яркие краски, герой погружается в состояние покоя и тишины, он видит яркое красное солнце, яркий закат. Но это не сон.

Почему же этот реальный пейзаж такой яркий, непохож на все остальные?

Раскольников на какое-то время избавился от наваждения, он решил, что не сможет совершить убийство, почувствовал облегчение. Но все же здесь преобладает тревожный красный цвет, как бы предупреждающий, что это еще не избавление от страшной идеи, терзавшей героя. Она не покинула его окончательно.

Почему в пейзажах, сопровождающих Раскольникова, обычно присутствует закат солнца?

Учащиеся отмечают, что закат солнца выражает кризис, «сумерки души» героя, охваченного страшной мыслью, от которой у героя «потемнело в глазах». Помогаем десятиклассникам углубить понимание этой особенности пейзажа Достоевского. Идеал человека Достоевского воплощен в образе ребенка, которого мы видим во сне с убиваемой клячонкой, в облике кроткой Лизаветы и безответной Сони. Человек в Раскольникове смертельно ранен его деянием. Порфирий Петрович говорит ему: «Станьте солнцем, вас все и увидят». «Солнце» же человека в Раскольникове готово закатиться.

К анализу пейзажа обратимся и при характеристике образа Свидригайлова.

Каков характер пейзажа, сопровождающего описание Свидригайлова? Определите роль этого пейзажа.

Учащиеся могут заметить, что в этих пейзажах обилие водной стихии: «Дождь хлынул, как водопад. Вода падала не каплями, а целыми струями, хлестала на землю». Холодом веет от этих картин: «Ветер хлынул неистово в его тесную каморку и как бы морозным инеем облепил ему лицо и грудь».

Пейзаж передает внутреннюю опустошенность героя, холод небытия, его равнодушие к жизни, хладнокровие, с которым он расстается с жизнью. Человек давно погиб в Свидригалове, потому пейзаж не передает напряженной внутренней борьбы, как это мы видим у Раскольникова. Легко заметить, что природа, провожающая Свидригайлова, – гневная. Некоторые ученые считают, что грозное дуновение водной стихии в описании последней ночи и смерти Свидригайлова звучит как страшный аккомпанемент последнего суда над ним.

Обратим внимание на такую деталь: Свидригайлов хочет покончить счеты с жизнью и бродит в тумане (причем густом, молочном, из-за которого ничего не видно впереди) по скользкой, грязной мостовой.

Как вы думаете, какой смысл вкладывал Достоевский в эпитеты «густо», «скользкий», «грязная»?

Герой, еще в молодости вступивший на скользкую, грязную дорогу, испачкавшийся в ее «грязи», теперь, когда ему уже за пятьдесят, не видит впереди ничего светлого, он словно заблудился в тумане, из которого у него только один выход: найти «тот самый куст», под которым он покончит с собой, и для него наступит вечная ночь.

В чем вы видите сходство и различие в характере пейзажей, связанных с образами Раскольникова и Свидригайлова?

В пейзажах, связанных с Раскольниковым, есть солнце, пусть и закат его. В природе, сопровождающей Свидригайлова, только «мрачный вечер», «страшные тучи», «какие-то темные пятна, темно как в погребке».

Общим является мотив водной стихии, присутствующий в обоих пейзажах.

Таким образом, учащиеся в результате аналитической беседы проникают в специфику пейзажа Достоевского, чувствуют и понимают его психологический характер. Пейзаж помогает понять специфику образов, помогает ощутить своеобразие художественного мышления Достоевского. Напряженная, в ряде случаев трагическая интонация пейзажей органически созвучна всему роману, объясняет и раскрывает трагическую сущность произведения.

Вопросы и задания

- 1 Как вы понимаете термин «психологическое пространство»?
- 2 Назовите характерные приметы «психологической» модели пространства.
- 3 Подумайте, в каких произведениях – эпических, лирических или драматических – чаще всего используется «психологическая» модель пространства?
- 4 Проанализируйте по выбору произведение, в котором пространство представлено как психологическое.

4.3 Анализ модели мифологического пространства

Мифологическое пространство – важнейший элемент мифопоэтической архаичной модели мира. По мысли В.Н. Топорова, «мифологическое пространство всегда заполнено и всегда вечно; вне вещей оно не существует. Особое внимание в мифологической концепции пространства уделяется началу и концу (пределу), границам – переходам перемещения героя. Для мифологического пространства характерны следующие оппозиции: центр-периферия, статика-динамика, верх-низ, реальное-гипотетическое. В архаичной модели мира особое внимание уделено «дурному» пространству (болото, лес, ущелье, развилка дорог, перекресток). Нередко особые объекты указывают на переход к этим неблагоприятным местам или же нейтрализуют их (ср. роль креста, позже - храма, часовни, иконы и т.п.). В великих произведениях искусства от «Божественной комедии» Данте до «Фауста» И.В. Гете, «Мертвых душ» Н.В. Гоголя или «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского достаточно отчетливо обнаруживаются следы мифопоэтической концепции пространства. Более того, подлинное и самодовлеющее пространство в художественном произведении (особенно у писателей с мощной архетипической основой) обычно отсылает именно к мифопоэтическому пространству с характерными для него членениями и семантикой составляющих его частей» [113, с.340-342].

К анализу мифологической модели пространства в школе необходимо обратиться при изучении произведений Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Белого, А. Платонова, Ч. Айтматова, В. Астафьева и др.

Наиболее сложным, на наш взгляд, представляется анализ художественного пространства в таких произведениях, в которых наблюдается совмещение различных пространственных моделей. Интересно можно построить работу в данном аспекте по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Данное произведение даст нам возможность выявить идейный смысл совмещения социального, мифологического и фантастического пространств. Основные методические приемы: индивидуальная и коллективная аналитическая работа по карточкам-заданиям. При подготовке к анализу художественного пространства в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» углубленная работа с текстом произведения потребует перечитать ключевые эпизоды, проанализировать их и ответить на вопросы проблемного характера. Ниже приведем примерное содержание карточек.

1-я карточка (групповое задание)

Где разворачиваются события в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»?

Какую роль играет художественное пространство романа в раскрытии творческого замысла писателя?

2-я карточка (групповое задание)

На какие композиционные пласты можно разделить роман?

Прокомментируйте следующий рисунок, определив связь пространственной структуры романа, его композиции и системы героев (см. рисунок 4.1)

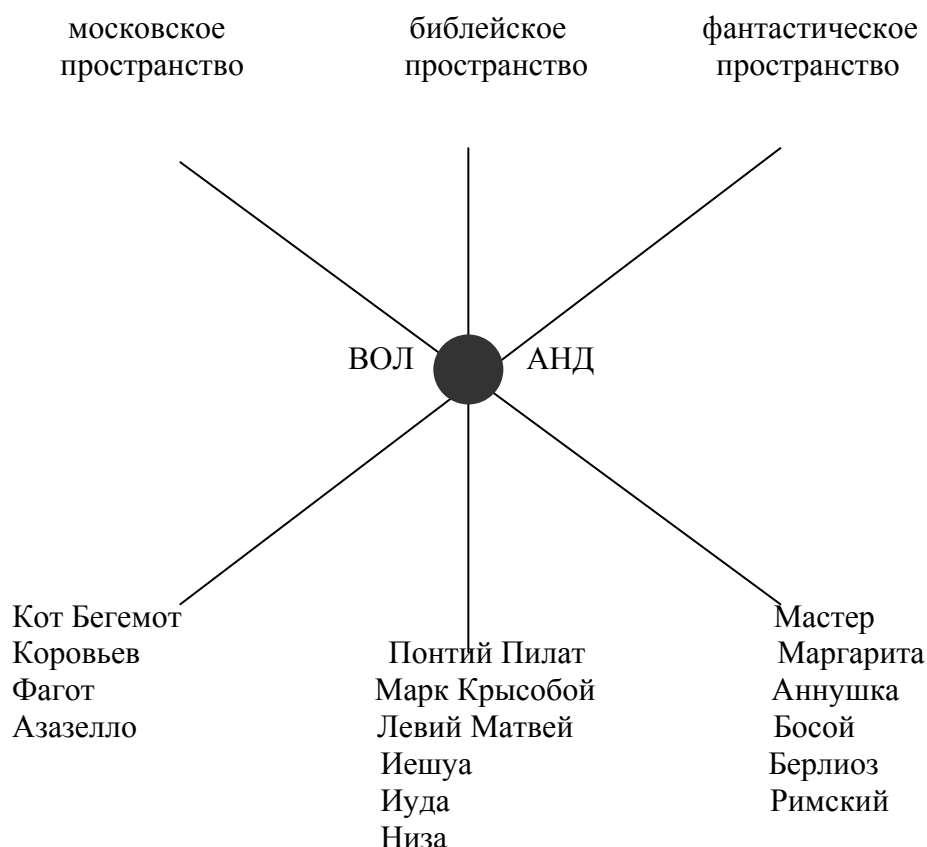


Рисунок 4.1 – Пространственная структура романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

3-я карточка (индивидуальное задание)

Определите манеру повествования в главах, посвященных описанию сцен московской жизни.

Как раскрывает писатель свое отношение к Москве и москвичам?

4-я карточка (индивидуальное задание)

Определите манеру повествования в ершалаимских главах. Опишите окружающее Понтия Пилата пространство. Согласны ли вы, что оно конфликтно по своей сути. Свой ответ обоснуйте, опираясь на текст произведения.

5-я карточка (индивидуальное задание)

Можно ли назвать манеру повествования фантастического пласта романа авантюрно-приключенческой? Свой ответ обоснуйте примерами из текста. Как трансформируется пространство в фантастических главах?

6-я карточка (индивидуальное задание)

Докажите, что одним из центральных пространственных образов в романе становится образ дома. В каких вариантах реализуется этот образ?

7-я карточка (индивидуальное задание)

Какую семантику приобретает «Квартирка» № 50? Докажите примерами из текста, что именно в ее пространстве пересекаются проделки inferнальных сил, мистика бюрократических функций и бытовая склока.

8-я карточка (групповое задание)

Судьбы героев романа проходят через многие «дома» – среди них главные: Дом Грибоедова, сумасшедший дом, «бревенчатое зданьице, не то оно – отдельная кухня, не то баня, не то черт знает что», «адское место для живого человека», где оказывается мастер в сне Маргариты. Докажите, что эти «помещения» возведены М. Булгаковым в степень символов. Подумайте, почему именно над ними в романе вершится суд: Маргарита казнит квартиры, Коровьев и Бегемот сжигают Дом Грибоедова?

9-я карточка (групповое задание)

С какими пространственными перемещениями связывает М. Булгаков путь мастера? Опишите этот путь, опираясь на текст произведения.

10-я карточка (групповое задание)

Какой Дом обретает мастер? Как вы понимаете слова М. Булгакова: «Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я вижу венецианское окно и выющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом».

11-я карточка (групповое задание)

Докажите, что автор использует пространственный язык для выражения непространственных понятий. Какой пространственный образ в романе становится средоточием духовности? Как вы думаете, какой смысл вкладывает М. Булгаков в понятие Духовность?

В работе такого характера на первый план выдвигается умелое руководство деятельностью учащихся, а постановка проблемных вопросов, помогающих выделить в романе главное, существенное, позволит, во-первых, установить связь пространственной структуры романа с его композицией и системой героев, во-вторых, убедить учащихся в том, что стиль писателя в разных композиционных пластах напрямую зависит от пространственных описаний, в-третьих, определить функции наиболее значимых пространственных образов, в-четвертых, увидеть, что автор использует пространственный язык для выражения непространственных понятий.

Вопросы и задания

- 1 Назовите характерные черты мифологического пространства.
- 2 Подумайте, в каких произведениях русской литературы мы встречаем мифопоэтическую модель художественного пространства?
- 3 Назовите произведения, в которых мифологическое пространство совмещается (пересекается) с другими моделями художественного пространства.
- 4 Проанализируйте по выбору произведение, в основе которого – мифологическая модель художественного пространства.

4.4 Анализ модели космического пространства

Космическое пространство является далеким для человека пространством, наполненным свободными и независимыми от человека телами (Солнце, Луна, звезды и др.). Оно может быть горизонтально направленным, например у Фета: «Млечный путь глядится в воду – Светлый праздник светлых лет! Я вес-

лом прибавил ходу – И луна бежит во след» и вертикально направленным, например у Тютчева: «Уж звезды светлые взошли И тяготеющий над нами Небесный свод приподняли Своими влажными главами».

К анализу космического пространства лучше всего, на наш взгляд, обратиться в работе с учащимися старших классов на уроках лирики. В русской литературе открытие космического пространства принадлежит уже поэтам XVIII века, достаточно вспомнить хотя бы такие строки: «Открылась бездна, звезд полна, Звездам числа нет, бездне – дна». (М.В. Ломоносов) или «Река времен в своем стремленье Уносит все дела людей, И топит в пропасти забвенья Дела, и царства, и царей. А если что и остается Чрез звуки лиры и трубы, То пропасти жерлом пожрется И общей не уйдет судьбы». (Г.Р. Державин). Космос как мировая гармония становится предметом многих стихотворений А.С. Пушкина. В бесконечном мировом пространстве космоса скитается Демон М.Ю. Лермонтова. Космические образы – луна, солнце, звезды, Млечный путь – являются излюбленными образами лирики А.А. Фета. Особое значение приобретает космическая тема в творчестве Ф.И. Тютчева; его наследники – поэты начала XX века. Космическая образность, особенно в стихотворениях символистов, становится принадлежностью культурного стиля эпохи. Исследователи отмечают, что символистов интересовала космическая образность не столько сама по себе, им была важна та роль, которую они отводили поэту-посреднику между миром реальным, земным и надмирным, раздвигая рамки художественного пространства, разрастающегося до масштабов космоса.

Широкие возможности анализа космического пространства нам предоставляет натурфилософская лирика Ф.М. Тютчева. По словам М.М. Гиршмана, «...космос для Тютчева не только тема – ощущение космоса, сопричастность ему входят в самую сердцевину тютчевского мировоззрения. Совершается глубочайшее органическое взаимопроникновение человеческой личности, ее сознания, и космоса, его масштабов; в результате мировоззрение приобретает «космический» характер, а космос становится как бы воплощенным вовне мировоззрением» [114, с.51]. Обычно творчество Ф.И. Тютчева изучается в 10 классе по тематическому принципу, выделяются уроки пейзажной, философской, любовной и политической лирики. Цель урока «Космизм пейзажно-философской лирики Ф.И. Тютчева» – раскрыть философское содержание важнейших для поэта образов – космоса, хаоса, природных стихий, определить значение и функции этих образов в его стихотворениях. Методические приемы: беседа, работа с терминами, анализ стихотворений.

Работа над лирикой Ф.И. Тютчева в обязательном порядке должна быть предварена активизацией в памяти учащихся нескольких литературоведческих, философских и мифологических понятий и терминов, иначе мы лишим их инструментария, необходимого для анализа, и обречем на беспомощность в выражении мыслей. Лучше эту работу провести на предыдущем уроке как подготовительную. Основные требования к работе с терминами: их минимальное количество, четкость в определениях и доступный, популярный язык объяснения. В нашем случае для анализа потребуются следующие термины: лирика (лирическое произведение), художественное пространство, средства художественной

образности, космос, хаос, природные стихии – огонь, земля, воздух, вода. Десятиклассники вполне самостоятельно могут дать определения понятиям Средства художественной образности, художественное пространство, на занятии требуется лишь уточнение их смысла в применении именно к лирическим произведениям. Работу же с понятиями *космос, хаос, природные стихии* целесообразнее провести, воспользовавшись словарными статьями из энциклопедии «Мифы народов мира».

Анализ может строиться как комментарий учителя, как беседа в вопросно-ответной форме и сочетать в себе то и другое. Последний вариант представляется нам наиболее рациональным.

Обращаемся к первой строфе стихотворения Ф.И. Тютчева «Как океан объемлет шар земной».

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь – и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

Какая картина рисуется в вашем воображении после прочтения этих строк?

В воображении возникает картина целостного, эстетичного мира, вокруг него бездонный океан, полная гармония, согласие. Стихия спит пока не «настанет ночь».

Как вы думаете, откуда (с какой точки зрения) мог увидеть лирический герой такую картину?

Так мог бы сказать человек, взглянувший на нашу планету из космоса.

Читается вторая строфа:

То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебной ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.

Отмечаем, что с наступлением ночи стихия пробуждается и «нудит нас и просит», проявляется новая гамма звуков: шум прибоя, гудение ветра (это подчеркивается аллитерацией на свистящий [с] и на гулкий [н]). Они усиливаются в то время, как «в пристани волшебной оживает челн». Стихия разбужена, она ширится, и «прилив растет». В этот момент лирический герой обретает активность, в преобразовавшемся мире реально появляется лирическое «я», обобщенное до родового человеческого «мы», что вербально выражено местоимением «нас».

Как ведет себя могучая, разбушевавшаяся стихия?

Она «уносит нас в неизмеримость темных волн», в неизвестное, в беспредельное, в бездну.

Обратите внимание на выражение «в неизмеримость темных волн», как вы его понимаете?

«Неизмеримость темных волн», по Тютчеву, – это бездна. Поэт считает, что вода заключает в себе страшную силу и мощь, вода – бездонная, безгра-

ничная стихия, и вода же символ бесконечности, безрадостности и безгорестности, подвижности и вечного покоя.

Обратившись к словарной статье «Вода» из энциклопедии «Мифы народов мира», учащиеся отметят, что Вода понималась древними как главный первоэлемент бытия, откуда все исходит и куда все возвращается. Имея архаический генезис, вода и у Тютчева, с одной стороны, становится символом очищающей и животворящей силы (ср. в различных мифологиях акт омовения, возвращающий человека к исходной чистоте), а с другой, водная бездна, олицетворяя опасность, становится у него метафорой смерти.

Но вот начинается третья строфа:

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Как меняется нарисованная поэтом картина с наступлением ночи?

С наступлением ночи с миром происходит метаморфоза: стихия воды и стихия воздуха становятся едины, грань разделяющая их ломается. Лирического героя помещают в центр мироздания. Он оказывается перед неизвестным, перед «двойной бездной».

Ночь открывает еще одно бытие – «космологическое зеркало». Оно создается зеркальными стихиями: водной и «горящей славой звездной». Звезды «небесного свода» отражаются в воде, организовывая «пылающую бездну», и вода в «горящей славе звездной» делает небосвод еще более гнетущим и мрачным. Свойство зеркальности соединяет тютчевский универсум с человеческой душой.

Завершая анализ стихотворения, отметим, что модель мира, которую создает Тютчев, его Космос, строится из первоэлементов воды («неизмеримость темных волн»), воздуха («небесный свод»), огня и света («горящий славой звездной»). Но Космос этот в вечной борьбе с Хаосом. Хаос – это те бездны, которые постоянно держат человека в своей власти и которые открываются перед ним в ночном безмолвии. Окруженный безднами и стихиями, в ночи человек как сирота, он чувствует себя безмерно одиноким. Но в этом космическом и трагическом одиночестве и дано человеку познать мир и познать самого себя.

Вопросы и задания

- 1 Назовите характерные признаки космического пространства.
- 2 Какие художественные образы традиционно считаются атрибутами космического пространства?
- 3 Проанализируйте по выбору произведение, в основе которого – модель космического пространства.

4.5 Анализ модели фантастического пространства

Фантастическое пространство наполнено нереальными с научной точки зрения и с точки зрения обыденного сознания существами и событиями. Оно может иметь как горизонтальную, так и вертикальную линейную организацию, это чужое для человека пространство. Этот тип пространства является жанро-образующим, вследствие чего в отдельный жанр выделяется фантастическая литература. Но данный тип пространства обнаруживается и в литературно-художественных произведениях, которые нельзя однозначно отнести к фантастике, так как многообразие форм проявления фантастического мотивирует и разнообразие его художественного осмысления.

Фрагментарно к анализу этой модели пространства можно обратиться уже в средних классах как при разборе собственно фантастических произведений («Хоббит, или Туда и обратно» Дж. Толкиена (жанр фэнтези), «Запах мысли» Р. Шекли, «Марсианские хроники», «451° по Фаренгейту» Р. Брэдли, «Первые люди на Луне» Г. Уэллса (научная фантастика) и др.), так и произведений других жанров, содержащих элементы фантастического («Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя (совмещение реально-бытового и фантастического пространств в сказочных повестях), «Щелкунчик и Мышиный король» Э.Т.А. Гофмана (реальное и фантастическое пространства в романтической сказке) и др.).

Рассмотрим один из вариантов анализа фантастической модели пространства на примере антиутопии Е. Замятина «Мы». Анализ художественного пространства в замятинском романе наряду с анализом других уровней текста поможет учащимся разобраться как в проблеме жанрового своеобразия «Мы», так авторской концепции в целом. Беседу определяют следующие вопросы:

Где происходят события, изображенные в романе Е. Замятина «Мы»?

Центром сюжетных событий становится Единое Государство на планете Земля.

Это реально существующая страна?

Нет, это вымышленное, фантастическое государство.

По каким приметам вы это определили?

Это государство далекого будущего (XXXI век). Оно сформировалось после двухсотлетней войны между городом и деревней, победа была завоевана путем голодной смерти большей части населения, причиной этого стала нефтяная пища, которую выдержали самые стойкие – всего 0,2 процента населения планеты. «Но зато – очищенное от тысячелетней грязи – каким сияющим стало лицо земли. И зато эти ноль целых и две десятых – вкусили блаженство в чертогах Единого Государства» - так считают выжившие члены этого общества.

Подумайте, можно ли отнести этот роман к жанру научной фантастики?

Скорее всего, роман «Мы» – социальная фантастика. В ходе рассуждений учащиеся приходят к выводу, что Замятина интересуют не столько пути развития техники, покорения и преобразования природы, сколько пути развития человека, человеческого общества. Его интересуют проблемы взаимоотно-

шения личности и государства, индивидуальности и коллектива. Прогресс знания, науки, техники – это еще не прогресс человечества. «Мы» - это не мечта, а проверка состоятельности мечты.

На данном этапе урока мы еще не делаем окончательного вывода о жанре романа, продолжая рассуждать о его особенностях.

Какова пространственная структура этого фантастического государства?

Пространство Единого Государства ограничено, его «благодетельное иго» простирается до Зеленой стены, т.е. для социального общества, описанного Е. Замятиным, характерна внутренняя замкнутость. Такая замкнутая система нужна тоталитарному режиму, так как способствует безопасности его существования. Поэтому в романе приобретает особое значение символ стены. Поэт R-13 не случайно говорит: «Просто вы хотите стенкой остановить бесконечное, а за стенку-то и боитесь заглянуть».

Как устроено Единое Государство?

Мир Единого Государства – царство стекла, это мир прозрачных стен – на тот случай, чтобы нумера «жили всегда на виду» и с той целью, чтобы «тяжкий и высокий труд Хранителей» был максимально облегчен.

Не кажется ли вам, что люди, живущие в этих прозрачных стеклянных домах, как будто бы помещены, загнаны в клетки?

Действительно, жители окольцованы границами государства, человек живет в стеклянной клетке – полная изоляция от всего. Локализация определенного пространства, за границы которого нельзя выйти, – основа существования человека в романе. Но такое локализованное пространство становится антимиром для Д-503, из которого он стремится вырваться. У него возникает чувство внутреннего сопротивления, желание избавиться от ограничивающих его душу тисков. Стремление отгородиться от внешнего засасывающего, подавляющего мира, уйти в свой собственный замкнутый мир – вот первый этап отчуждения героя. Следующей ступенью будет способность на сопротивление. Но итог эволюции героя романа Замятина трагичен – отказ от помыслов разорвать оковы «несвободы» и полное подчинение режиму.

Когда же началось «прозрение» Д-503 и так ли совершенна Зеленая стена, изолирующая «машинный, совершенный мир – от неразумного, безобразного мира деревьев, птиц, животных»?

Д-503 задается целью описать, «что видит и что думает», как «один из многих», накануне великого, переломного события, он через цепь логических построений-размышлений забредает в иррациональный тупик. Это объясняется прежде всего тайной, загадкой зарождения чувства в душе героя, которое оказывает на него раскрепощающе-разрушающее воздействие, освобождает его «я» от власти стереотипов. В романе этот переход изображен в том числе через пространственные перемещения героя (знакомство рассказчика с Древним Домом, его выход за Зеленую Стену), что повлекло за собой переломные изменения во внутреннем мире рассказчика.

Итак, мир, описанный в романе Е. Замятина «Мы, – это фантазия, мечта о технически-совершенном мире?»

Конечно же, нет. Все, что описано в этом романе, развенчивает мечту о социальной гармонии: вместо идеального, справедливого, гуманного и счастливого общества, о котором мечтали поколения социалистов-романтиков, описан бездушный казарменный строй, в котором обезличенные «нумера» «интегрированы» в послушное и пассивное «мы», сложенный неодушевленный механизм.

Произведение литературы, изображающее опасные, пагубные последствия разного рода социальных экспериментов, связанных с построением общества, соответствующего тому или иному социальному идеалу называется *антиутопией*.

Как вы думаете, какую функцию выполняет вымышленное автором фантастическое пространство в романе-антиутопии?

Нарисованное автором замкнутое пространство Единого Государства полностью подчиняется идейному замыслу писателя, оно так же, как и другие уровни, романа развенчивает мечту, разоблачает утопию: человек не может жить в клетке, в государстве, подчиненном ограничивающим законам «благотельного ига» разума, рано или поздно его потянет в мир «дикой свободы», мир необъяснимый, мистический, иррациональный, только чем все это закончится?..

Таким образом, рассматривая различные способы моделирования пространства тем или иным писателем, учащиеся глубже проникают в мир художественного произведения, это проявляется в их способности оценивать роль пространственных характеристик в раскрытии характеров героев и их внутреннего состояния, в понимании мировоззренческих позиций автора, в умении наиболее полно раскрыть проблемно-тематическое и идейное содержание текста.

Вопросы и задания

- 1 Назовите характерные черты фантастического пространства.
- 2 В каких произведениях русской литературы мы встречаем фантастическую модель художественного пространства?
- 3 Какие модели художественного пространства чаще всего совмещаются в произведениях русской литературы?
- 4 Назовите произведения, в которых фантастическое пространство совмещается (пересекается) с другими моделями художественного пространства.
- 5 Проанализируйте по выбору произведение, в основе которого – фантастическая модель художественного пространства.

Список использованных источников

- 1 **Пространство** // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, нац. общ.-науч. фонд; научно-ред. совет: В.С. Степин и др. – М.: Мысль, 2001. Т. 3. – С. 370-372.
- 2 **Пространство** // Философский энциклопедический словарь. – М.: Изд. дом «Инфра-М», 1997. – 574 с.
- 3 **Габричевский, А.Г.** Пространство и время / А.Г. Габричевский // Вопросы философии. – 1996. – № 6. – С. 134.
- 4 **Раушенбах, Б.В.** Геометрия картины и зрительное восприятие / Б.В. Раушенбах. – СПб.: Азбука классика, 2001. – С. 16-17.
- 5 **Топоров, В.Н.** Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура: сб. статей / отв. ред. Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284.
- 6 **Лотман, Ю. М.** Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-293.
- 7 **Лихачев, Д.С.** Художественная среда литературного произведения / Д.С. Лихачев // Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве»: тезисы и аннотации. – Л.: Сов. писатель. Ленингр.-е отд.-е, 1970. – С. 7-9.
- 8 **Лихачев, Д.С.** Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд.-е. / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 352 с.
- 9 **Бахтин, М.М.** Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
- 10 Из рукописного наследия В.И. Вернадского // Вопросы философии. – 1966. – № 12. – С. 101-112.
- 11 **Каган, М.С.** Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. – Л.: Искусство, Ленингр.-е отд.-е, 1972. – 440 с.
- 12 **Материалистическая диалектика.** – М.: Наука, 1981. Т. 1. – С. 188-189.
- 13 **Лотман, Ю.М.** К проблеме пространственной семиотики / Ю.М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики: тр. по знаковым системам XIX. Уч. записки ТГУ. – Вып. 720. – Тарту. 1986. – С. 3-6.
- 14 **Пращерук, Н.В.** Художественный мир прозы И.А. Бунина. Язык пространства / Н.В. Пращерук. – Екатеринбург: МУМЦ «РО» НОУ «Фонд «Созидание», 1999. – 254 с.
- 15 **Топоров, В.Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс. Культура, – 624 с.
- 16 **Хоружий, С.С.** Улисс в русском зеркале / С.С. Хоружий // Джойс Дж. Улисс. Т. 3. – М., 1994. – С. 429.

17 **Фрэнк, Д.** Пространственная форма в современной литературе /Д. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 514 с.

18 **Шатин, Ю.В.** В поисках утраченного пространства (Блок, Белый, Мандельштам) / Ю.В. Шатин // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики: межвуз. сб. науч. трудов. – Кемерово, 1990. – С. 96-113.

19 **Лотман, Ю.М.** Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С.251-293.

20 Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.

21 **Лотман, Ю.М.** Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С.251-293.

22 **Бахтин, М.М.** Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит, 1975. – С. 234-407.

23 **Лотман, Ю.М.** Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-293.

24 **Пропп, В.Я.** Морфология сказки / В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 168 с.

25 **Топоров, В.Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс. Культура, 1995. – 624 с.

26 **Лотман, Ю.М.** Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С.251-293.

27 **Гачев, Г.** Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М.: Прогресс. Культура, 1995. – 480 с.

28 **Гуревич, А.Я.** Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1972. – 318 с.

29 **Топоров, В.Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс. Культура, 1994. – 621 с.

30 **Цивьян, Т.В.** Дом в фольклорной модели мира: на материале балканских загадок / Т.В. Цивьян // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 464. Труды по знаковым системам. X. Семиотика культуры, 1978. – С. 70-78.

31 **Яковлева, Е.С.** Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е.С. Яковлева. – М.: Изд-во «Гнодис», 1994. – 344 с.

32 **Эпштейн, М.Н.** «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высш. школа, 1990. – 302 с.

33 **Пиксанов, Н.К.** Областные культурные гнезда: историко-краеведческий семинар / Н.К. Пиксанов. – М., Л.: ГИЗ, 1928. – 148 с.

34 **Твардовский, А.** Статьи и заметки о литературе / А. Твардовский. – М.: Просвещение, 1961. – 215 с.

35 **Прокофьева, А.Г.** Анализ художественного произведения в аспекте его пространственных характеристик: монография / А.Г. Прокофьева, В.Ю. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2000. – 160 с.

36 **Литературная энциклопедия терминов и понятий** / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

37 **Основы литературоведения** / под ред. В.П. Мещерякова. – М.: Моск. лицей, 2000. – 368 с.

38 **Всеволодова, М.В.** Способы выражения пространственных отношений в современном русском языке / М.В. Всеволодова, Е.Ю. Владимирский. – М.: Наука, 1982. – 243 с.

39 **Неклюдов, С.Ю.** К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине / С.Ю. Неклюдов // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16-26 августа 1966. – Тарту: ТГУ, 1966. – С. 39-46.

40 **Лотман, Ю.М.** О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Ю.М. Лотман // Избранные статьи в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – т. 1. – С. 407-413.

41 **Неклюдов, С.Ю.** К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине / С.Ю. Неклюдов // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16-26 августа 1966. – Тарту: ТГУ, 1966. – С. 39-46.

42 **Топоров, В.Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В.Н. Топоров. – М., 1995. – 624 с.

43 **Буслаев, Ф.И.** Общий план и программы обучения языкам и литературе в женских средних учебных заведениях / Ф.И. Буслаев. – СПб.: тип. Н.А. Лебедева, 1890. – 64 с.

44 **Стоюнин, В.Я.** О преподавании русской литературы / В.Я. Стоюнин. – 7-е изд. – СПб.: тип. М.М. Стасюлевича. 1908. – 444 с.

45 **Стоюнин, В.Я.** руководство для теоретического изучения литературы по лучшим образцам русским и иностранным / В.Я. Стоюнин. – 8-е изд. – СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1910. – 192 с.

46 **Водовозов, В.И.** Словесность в образцах и разборах / В.И. Водовозов. – 6-е изд. – СПб.: изд. Л.Ф. Пантелеева, 1905. – 422 с.

47 **Алферов, А.** Вопросы к сознательному чтению важнейших художественных произведений русской литературы / А. Алферов. – Орел: тип. С.А. Зайцевой, 1902. – 86 с.

48 **Соколов, Н.М.** Изучение литературных произведений в школе / Н.М. Соколов // История литературного образования в российской школе: хрест. для студ. филол. фак. пед. вузов / авт.-сост. В.Ф. Чертов. – М.: Изд. центр «Академия», 1999. – 384 с.

49 **Рыбникова, М.А.** Очерки по методике литературного чтения: пособ. для учит. / М.А. Рыбникова; авт. предисл. З.Я. Рез, Н.И. Кудряшов. – 4-е изд., испр. – М.: Просвещение, 1985. – 288 с.

50 **Голубков, В.В.** Методика преподавания литературы / В.В. Голубков. – М.: Учпедгиз, 1962. – 495 с.

51 **Корст, Н.О.** Очерки по методике анализа художественных произведений / Н.О. Корст. – М.: Учпедгиз, 1963. – 281 с.

52 **Маранцман, В.Г.** Анализ литературного произведения и читательское восприятие школьников / В.Г. Маранцман. – Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1974. – 176 с.

53 **Молдавская, Н.Д.** Литературное развитие школьников в процессе обучения / Н.Д. Молдавская. – М.: Педагогика, 1976. – 224 с.

54 **Беленький, Г.И.** Теория литературы в средней школе: пособ. для учителя / Г.И. Беленький. – М.: Просвещение, 1976. – 222 с.

55 **Беленький, Г.И. Снежневская М.А.** Изучение теории литературы в школе (IV-X): пособ. для учителя / Г.И. Беленький, М.А. Снежневская. – М.: Просвещение, 1983. – 256 с.

56 **Анализ художественного произведения: художественное произведение в контексте творчества писателя: кн. для учителя** / Е.И. Анненкова, Э.М. Румянцева, М.Л. Семанова и др.; под ред. М.Л. Семановой. – М.: Просвещение, 1987. – 176 с.

57 **Искусство анализа художественного произведения** / сост. Т.Г. Браже. – М.: Просвещение, 1971. – 240 с.

58 **Пути анализа литературного произведения** / под ред. Б.Ф. Егорова. – М.: Просвещение, 1981. – 222 с.

59 **Прокофьева, А.Г.** Анализ художественного произведения в аспекте его пространственных характеристик: монография / А.Г. Прокофьева, В.Ю. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2000. – 160 с.

60 **Проблемы изучения художественного произведения в школе и вузе: сб науч. ст.** / отв. ред. А.Г. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2001. – 192 с.

61 **Пространство и время в художественном произведении: сб. науч. ст.** / сост. и науч. ред. А.Г. Прокофьева, С.М. Скибин, В.Ю. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2002. – 276 с. – (Проблемы изучения художественного произведения в школе и вузе. – Вып. 2).

62 **Город, усадьба, дом в литературе: сб. науч. ст.** / сост. и науч. ред. А.Г. Прокофьева, О.М. Скибина, В.Ю. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004. – 216 с. – (Проблемы изучения художественного произведения в школе и вузе. – Вып. 3).

63 **Блинова, З.** Образ дома в русской классической литературе. Методический аспект / З. Блинова // Литература. – 2000. – № 32. – С. 1-3.

64 **Еремина, О.А.** Мир русской усадьбы в повести А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка» / О.А. Еремина // Литература в школе. – 1999. – № 1. – С. 48-52.

65 **Макарова, Б.А.** «Москва есть и будет всегда мое Отечество». Москва в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова / Б.А. Макарова // Литература в школе. – 1997. – № 6. – С.68.

66 **Максимук, В.М.** Дом в романе Абрамова «Братья и сестры» XI класс / В.М. Максимук // Литература в школе. – 2001. – № 5. – С. 28-32.

67 **Якубина, Л.В.** Анализ пространственных отношений текста / Л.В. Якубина // Русская словесность. – 2002. – № 1. – С. 41-48.

68 **Богданова, О.Ю.** Особенности первоначального восприятия художественных произведений учащимися 8-10 классов и углубление его в процессе анализа / О.Ю. Богданова // Взаимосвязь восприятия и анализа художественных произведений в процессе изучения литературы в школе: межвуз. сб. науч. трудов. – М.: МГПИ им. Ленина, 1984. – С. 3-21.

69 **Никифорова, О.И.** Психология восприятия художественной литературы / О.И. Никифорова. – М.: Книга, 1972. – 152 с.

70 **Качурин, М.Г.** Влияние анализа на восприятие художественных произведений учащимися 4 класса / М.Г. Качурин // Восприятие учащимися литературного произведения и методика школьного анализа. – М.: Просвещение, 1974. – С. 134-147.

71 **Никифорова, О.И.** Психология восприятия художественной литературы / О.И. Никифорова. – М.: Книга, 1972. – 246 с.

72 **Беленькая, Л.И.** Дети 10-11 лет как читатели художественной литературы (типологические особенности) / Л. И. Беленькая // Социально-психологические проблемы чтения. – М., 1977. – Вып 3. – С. 14-28.

73 **Молдавская, Н.Д.** Литературное развитие школьников в процессе обучения / Н.Д. Молдавская. – М.: Педагогика, 1976. – 224 с..

74 **Селиверстова, Н.Е.** Восприятие учащимися пейзажной лирики / Н.Е. Селиверстова // Лит. в shk. – 1968. – № 4. – С. 45.

75 **Жабицкая, Л.Г.** К вопросу о психологическом исследовании критериев литературного развития / Л.Г. Жабицкая // Вопросы психологии. – 1972. – № 5 – С. 89-99.

76 **Давыдов, В.В.** Проблема периодизации психологического развития // Возрастная и педагогическая психология / В.В. Давыдов. – Пермь, 1974. – С. 51-53.

77 **Хализев, В.Е.** Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование / В.Е. Хализев. – М.: МГУ, 1986. – 346 с.

78 **Анциферов, Н.П.** Душа Петербурга / Н.П. Анциферов. – СПб.: Изд-во «Брокгауз-Ефрон», 1922. – 228 с.

79 **Анциферов, Н.П.** «Непостижимый город...» / Н.П. Анциферов. – Л.: Лениздат, 1991. – 335 с.

80 **Анциферов, Н.П.** Пути изучения города как социального организма / Н.П. Анциферов. – Л.: Сеятель, 1928. – 151 с.

81 **Чехов, А.П.** Собрание сочинений: в 12 т. / А.П. Чехов. – М.: Изд-во «Правда», 1985. Т 12: Избранные письма. – 448 с.

82 **Злотникова, Т.С.** Провинция / Т.С. Злотникова // Человек. Хронотоп. Культура. Введение в культурологию: курс лекций. – Ярославль, 2003. – С.85-101.

- 83 **Злотникова, Т.С.** География души и география пространства. Чеховская «провинция» в мировой культуре / Т.С. Злотникова // Регионоведение. – 1994. – №1. – С. 111-119.
- 84 **Хализев, В.Е.** Теория литературы: учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
- 85 **Вечный берег: два века поэзии Оренбуржья: избранная лирика.** – Калуга: Золотая аллея, 1994. – 384 с.
- 86 **Прокофьева, А.Г.** Анализ художественного произведения в аспекте его пространственных характеристик: монография / А.Г. Прокофьева, В.Ю. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2000. – 160 с.
- 87 **Хализев, В.Е.** Теория литературы: учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
- 88 **Прокофьева, В. Ю.** Символизм. Акмеизм. Футуризм: различные модели пространства в лексическом представлении: материалы к спецкурсу / В.Ю. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2003. – 208 с.
- 89 **Философский энциклопедический словарь.** – М.: Изд. дом «Инфра-М», 1997. – 574 с.
- 90 **Литературный энциклопедический словарь** / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 567 с.
- 91 **Веселовский, А.Н.** Поэтика сюжетов / А.Н. Веселовский // Историческая поэтика. – Л.: Худож. лит., 1940. – 648 с.
- 92 **Пропп, В.Я.** Морфология сказки / В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
- 93 **Томашевский, Б.В.** Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – Л.: ГИЗ, 1925. – 321 с.
- 94 **Пропп, В.Я.** Морфология сказки / В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
- 95 **Современное зарубежное литературоведение** (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрадо-ИНИОН, 1999. – 320 с.
- 96 **Литературный энциклопедический словарь** / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с.
- 97 **Лермонтовская энциклопедия** / гл. ред. В.А. Мануйлов. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 674 с.
- 98 **Тюпа, В.И.** Тезисы к проекту словаря мотивов / В.И. Тюпа // Дискурс. – 1996. – № 2. – С. 45.
- 99 **Болкунова, Н.С.** Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н.В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук / Н.С. Болкунова. – Саратов, 1999. – 201 с.
- 100 **Доманский, Ю.В.** Архетипические мотивы в русской прозе XIX века: дис. ... канд. филол. наук / Ю.В. Доманский. – Тверь, 1998. – 184 с.
- 101 **Бахтин, М.М.** Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит, 1986. – С. 134-136.

102 **Ляпин, С.Х.** Концепты и топосы, или Еще один подход к пониманию и преподаванию философии / С.Х. Ляпин. – Архангельск: Изд-во ПомГУ, 1998. – С. 7-17.

103 **Цивьян, Т.В.** Дом в фольклорной модели мира: (на материале балканских загадок) / Т.В. Цивьян // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 464. Труды по знаковым системам. X. Семиотика культуры. – Тарту, 1978. – С. 65-78.

104 **Словарь русского языка: в 4 т.** / под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1981. Т. 1: А-И. – 625 с.

105 **Щукин, В.Г.** Концепция дома у ранних славянофилов / В. Г. Щукин // Славянофильство и современность. – СПб.: Наука, 1994. – С. 31-44.

106 **Даль, В.И.** Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т / В.И. Даль. – М.: Русский язык, 1978. Т.1. – 632 с.

107 **Ягупова, Н.П.** Какой дом обрел Иван Бездомный / Н.П. Ягупова // Литература в школе. – 1998. – № 2. – С. 134-140.

108 **Лакшин, В.Я.** О Доме и Бездомье (Александр Блок и Михаил Булгаков) / В.Я. Лакшин // Литература в школе. – 1993. – №3. – С.19-23.

109 **Максимук, В.М.** Дом в романе Абрамова «Братья и сестры» XI класс / В.М. Максимук // Литература в школе. – 2001. – № 5. – С. 28-32.

110 **Еремина, О.А.** Мир русской усадьбы в повести А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка» / О.А. Еремина // Литература в школе. – 1999. – № 1. – С.48-52.

111 **Прокофьева, А.Г.** Анализ художественного произведения в аспекте его пространственных характеристик: монография / А.Г. Прокофьева, В.Ю. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2000. – 160 с.

112 **Лотман, Ю.М.** Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-293.

113 **Топоров, В.Н.** Пространство / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – Т. 2. – С. 340-342.

114 **Гиршман, М.М.** Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева: учеб. пособие для пед. ин-тов / М.М. Гиршман. – М.: Высш. школа, 1981. – 51 с.

Приложение А

(обязательное)

Методическая модель применения пространственных категорий в средней школе

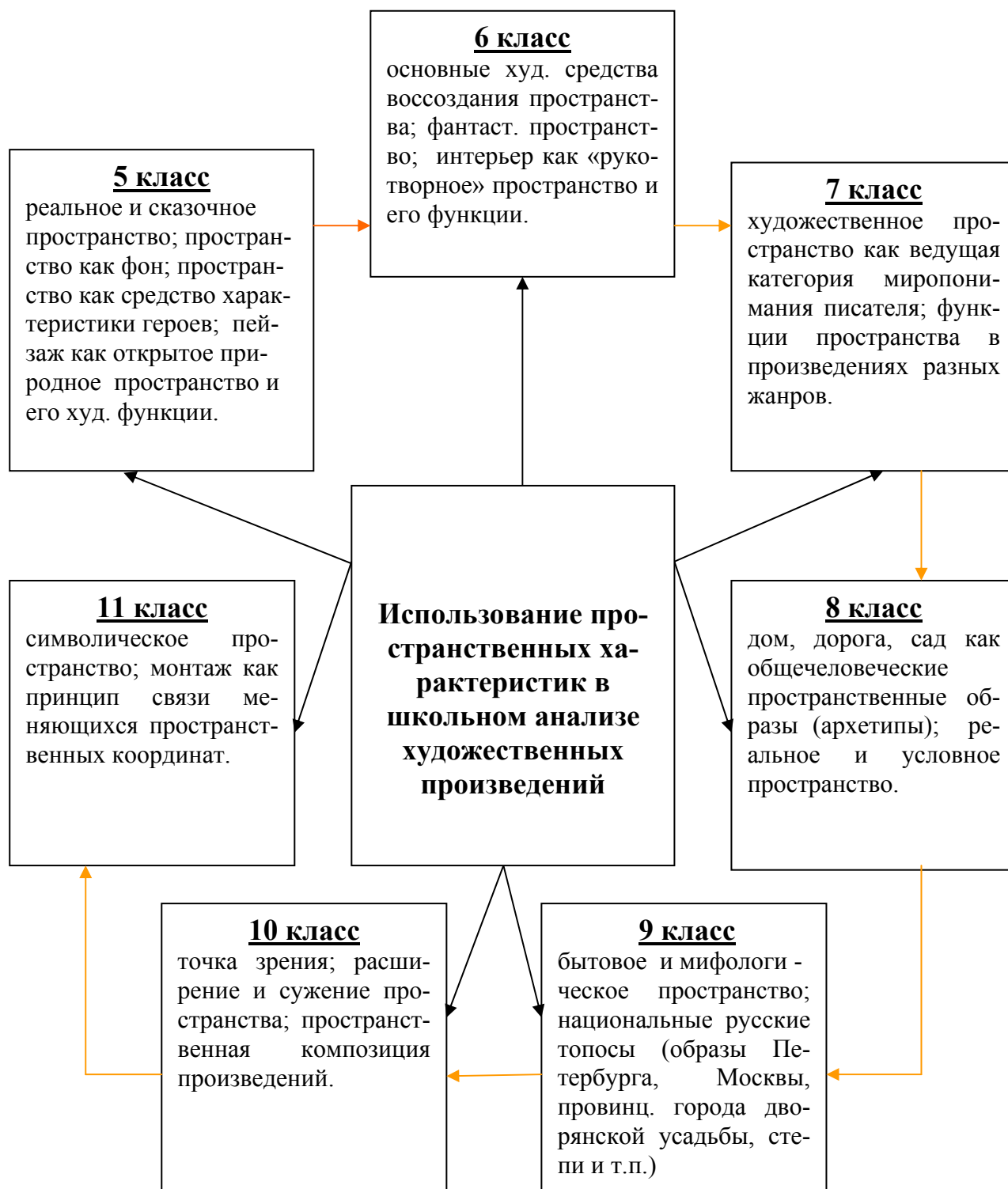


Рисунок А1 – Использование пространственных характеристик в школьном анализе художественных произведений

Приложение Б (рекомендуемое)

Использование пространственных характеристик при анализе художественного произведения в средней школе (на примере творчества А.С. Пушкина)

Проанализировав современные вариативные программы по литературе для средней школы, мы убедились, что их авторы в разном объеме и с различными целями предлагают обращать внимание учителей-словесников на пространственные характеристики при анализе художественных произведений (см. таблицу А1). Как видно из таблицы, методистами рассматриваются наиболее важные в сюжетном, композиционном и характерологическом плане пространственные образы: столичный город (Москва и Петербург), дворянская усадьба, образы открытого пространства (пейзаж) в прозе и поэзии, и замкнутого пространства (интерьер) в прозе. В некоторых программах вводится категория «художественное пространство», однако заметим, что определенного сложившегося взгляда на развитие у школьников представлений о данной категории нет ни в одной из этих программ. Исходя из этого, мы предлагаем методическую систему (модель) использования пространственных характеристик при анализе литературного произведения в школе, в основе которой лежит работа по формированию знаний, дающих возможность учащимся осознать наиболее существенные признаки художественной категории пространства, ее идейную, образную, сюжетно-композиционную, жанровую и эстетическую роль в произведении. Проиллюстрировать наши методические положения можно на конкретном материале экспериментальных уроков по творчеству А.С. Пушкина.

Учитывая возрастные возможности осмысления учащимися данной категории, представление о ней будем формировать в такой последовательности:

1 этап – 5 класс. Для наблюдения берется пейзаж (изображение природного окружения человека и образ любого незамкнутого пространства). На данном этапе учащиеся рассматривают разные функции пейзажных описаний на примере лирических стихотворений А.С. Пушкина «Зимнее утро» и «Зимний вечер».

2 этап – 6 класс. Осмысление роли пейзажа продолжается уже на примере прозаического произведения – повести «Дубровский». Возможно ведение и понятия интерьер («рукотворная» организация пространства), у шестиклассников вырабатывается умение соотносить пейзажные описания и интерьер с другими элементами произведения, что позволяет углубить практические сведения о жанре, сюжете, композиции, литературном герое.

3 этап – 7 класс. Дальнейшая работа по формированию представлений школьников о категории пространства может плодотворно идти при изучении «Повестей Белкина». Анализируя повесть «Барышня-крестьянка», мы углубляем знания о пейзаже и интерьере. В «Гробовщике» явно звучит «московская тема», в связи с этим рассматриваем функции образа города в произведении.

Таблица Б1 – Анализ вариативных школьных программ

Классы	Формирование понятия «художественное пространство» в средней школе					
	Под ред. Т.Ф. Курдюмовой	Под ред. А.Г. Кутузова	Под ред. В.Я. Коровиной	Под ред. В.Г. Маранцмана	Под ред. А.И. Княжицкого	Под ред. Г.И. Беленького
5	Особенности пейзажа в сказке и лирических произвед.		Роль пейзажа в поэзии и прозе; образ города	Пространство и время (далее П и В) в сказке; роль пейзажа в раскрытии идеи произвед.; роль образа города; морской пейзаж	Худ. В И П; реальное и фантаст. В и П; П комнаты и П мироздания; перевоплощение реального пейзажа в художественный; особенность лирического пейзажа; образ Руси	Роль пейзажа, пейзаж как средство изображения героев
6	Пейзаж и приемы его воспроизведения в прозаич. произв.	Роль пейзажа и интерьера	Роль пейзажа в поэзии и прозе	Роль пейзажа в лирике и прозе	Роль худ. П и В ; фантаст. П и В; расширение П; бытовое и чудесное П; сказочное П; пейзаж и переживания персонажей; городской и деревенский пейзаж; Восток и Запад; бытовое П горцев.	Пейзаж и интерьер, их роль в произвед.; образы дороги, шири, необъятных просторов России
7	Особ. романт. пейзажа; место и роль пейзажа и интерьера в произв. разных родов и жанров	Роль интерьера	Функции пейзажа; образ Петербурга	Образы дома, пути, моря степи, провинциального города, барской усадьбы, их роль в произведениях	Роль П и В в произв. Разных жанров; П и В в философской лирике; конкретное П; фантастическое П; функции пейзажа; образы Москвы в произв. Разных родов и жанров; поместье; вымышленный космос	Роль пейзажа; выражение авторской позиции в описании пейзажа; образ степи

Продолжение таблицы Б1

Классы	Формирование понятия «художественное пространство» в средней школе					
	Под ред.Т.Ф. Курдюмовой	Под ред.А.Г. Кутузова	Под ред.В.Я. Коровиной	Под ред. В.Г. Маранцмана	Под ред. А.И. Княжицкого	Под ред. Г.И. Беленького
8	Пейзаж и интерьер в историческом повествовании; сюжет и интерьер; место интерьера в композиции произведения; П и В в худ. произв.		Образ провинциального города в драме	Образы Москвы и Петербурга, уездного города; сопоставление Петербурга Пушкина, Гоголя, Достоевского; роль пейзажа в романе; пространственные образы степи, реки, жертвенного пути	Условные В и П; мир античной усадьбы и жизнь в русской усадьбе; образ неба; космос и быт; символика верха и низа; образы Москвы и Петербурга	Роль пейзажей в поэзии; образы тюрьмы и узничества; образ дороги
9	Образ города и деревни; противопоставление севера и юга			Роль пейзажа и интерьера в раскрытии идеи произведения	Поэтич. П и В; взаимодействие пространственных и временных категорий; пространственная композиция и расширение картины мира; значение лирич. пейзажа; тема города; противопоставл. столицы и провинции; реальный и ирреальный город; поместье; образ дворянской усадьбы; образ дома и мотив странничества; образ Кавказа; лирич. образ Руси; ; образ степи; лирич. космос	Роль пейзажей в произведениях разных родов и жанров

Продолжение таблицы Б1

Классы	Формирование понятия «художественное пространство» в средней школе					
	Под ред. Т.Ф. Курдюмовой	Под ред. А.Г. Кутузова	Под ред. В.Я. Коровиной	Под ред. В.Г. Маранцмана	Под ред. А.И. Княжицкого	Под ред. Г.И. Беленького
10	Бытовое П; образы города и деревни; городской пейзаж	Пейзаж; образы Москвы и Петербурга; образы дороги, города в худож. структуре произв.; худ. В и П в романе	Образ провинциального города в драме	Худож-е П в прозе; психологический пейзаж; роль пейзажа в обнаружении авторских намерений; образ моря; образы Петербурга, Москвы, губернского города в произведениях русских писателей	Географич. П; точка зрения; лирич. П; расширение и сужение лирич. П; смена ближнего и дальнего планов; аллегорич. и реалист. пейзаж; бытовой и экзотич. пейзаж; широкий географич. охват; «экономич.» пейзаж; Петербургский миф в русской литературе; образ провинции; противопоставление Петербурга и Москвы	Роль пейзажа; образы города и деревни; образ дворянской усадьбы
11	«Деревенская» и «городская» проза.	В и П в пьесе; мифологич. В и П; образ Москвы; образ сада; образы погибающих «дворянских гнезд».	Урбанистическая поэзия; «деревенская» и «городская» проза.	В и П в романе; П быта и П вечности; хронотоп дороги; своеобразие хронотопа в лирике XX в.; изменение хронотопа литературных произведений в XX в.; образы Москвы и Петербурга, провинциального города, сада, дома, вокзала, коммуналки, степи; урбанист. и символич. пейзаж.	Верх-низ; даль-близость; П реальное и символическое; образ неустроенного человеческого жилища; поэтика экзотич. П; образ неба и высей; тема Руси; худ функция пейзажа; совмещение разных ландшафтов; образы Москвы и Петербурга.	Роль пейзажа в драматическом произведении; образ угасающих «дворянских гнезд»; образ утопического города.

В повести «Метель» указываем на ведущую роль пространственных характеристик в структуре произведения, обращаем внимание на символичность образа метели. Наблюдения учащихся над выражением пространства в процессе анализа данных повестей позволяет закрепить представление об идейно-структурной роли категории и подчеркнуть ее художественную условность.

4 этап – 8 класс. Идет дельнейший процесс углубления и обобщения представлений учащихся о функциях пространственных образов при изучении романа «капитанская дочка». На данном этапе литературного образования, на наш взгляд, школьники уже готовы к восприятию и пониманию самого термина «художественное пространство» как места, где разворачиваются события, предметной среды, служащей для выражения авторского замысла, идеи произведения. Анализируя роман от главы к главе, мы наблюдаем смену пространственных координат, влекущую за собой и перемены в жизни и судьбе главного героя Петра Гринева: родительский дом – дорога в Оренбург – буран в степи – Оренбург – мирная Белогорская крепость и дом семьи капитана Миронова – замкнутое пространство осажденного Оренбурга – Бердская слобода и «царский дом» в Бердах – разбитая пугачевцами Белогорская крепость – Царское Село. Каждый из этих пространственных образов несет на себе серьезную эмоционально-символическую нагрузку, и поэтому осмысление пространства позволяет учащимся понять глубинный смысл внутреннего мира героев.

5 этап – 9 класс. Расширение знаний учащихся и дальнейшее развитие навыков анализа произведения в пространственном аспекте можно проводить на материале романа в стихах «Евгений Онегин». Отмечаем, с одной стороны, конкретность воссозданного Пушкиным пространства, а с другой – высокую степень обобщения в изображении столицы, мира деревни, картин родной природы, которые становятся универсальной моделью бытия и оказывают значительное влияние на внутренний мир персонажей (так, например, Татьяна, «русская душою», именно благодаря постоянному и глубокому общению с русской природой; Петербург в «Евгении Онегине» – прежде всего «неугомонный, суетный, светский»; но в то же время он – законченный, эстетически цельный город, которым можно любоваться; и, наконец, Петербург –местилище высокой дворянской культуры, прежде всего духовной).

6 этап – 10 класс. По программе в 10 классе изучается «Медный всадник». Один из наиболее значимых образов в поэме – Петербург, который олицетворяет силу и мощь государственности, величие дела Петра, и в то же время враждебность «маленькому человеку». На данном этапе учащимся можно предложить творческую самостоятельную работу на понимание роли категории пространства. Так, например, чтобы углубить и обобщить представление об образе города в русской литературе можно провести читательскую конференцию на тему «Символическое значение образа города в художественной структуре произведений Грибоедова, Пушкина, Гоголя» и предложить для рассмотрения следующие вопросы:

а) противопоставление столиц в пьесе Грибоедова «Горе от ума» и романе Пушкина «Евгений Онегин»;

б) идейно-композиционная функция фантастики в «Медном всаднике» Пушкина и «Невском проспекте» Гоголя;

в) идейный смысл композиционного сопоставления столица – провинция в «Евгении Онегине» и «Мертвых душах».

Такая форма работы позволит учащимся расширить литературно-теоретические знания, более полно рассмотреть художественные произведения и осознать их идейную значимость.

7 этап – 11 класс. К творчеству А.С. Пушкина необходимо обратиться в 11 классе в связи с его традициями в произведениях других писателей. Как мы уже отмечали, одним из самых важных пространственных образов у Пушкина является образ Петербурга, созданный в «Медном всаднике» и давший начало петербургскому мифу в русской литературе. Поэтому, изучая творчество Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, И. Анненского, А. Блока, А. Белого, О. Мандельштама, А. Ахматовой, мы вновь возвращаемся к пушкинской поэме. Кроме того, рассмотренные нами в предыдущих классах функционально значимые в творчестве Пушкина локусы дома, дворянской усадьбы, провинции, дорожной станции, сада являются постоянными в литературе и зачастую играют решающую роль в раскрытии концептуальной основы многих художественных текстов.

Таким образом, рассматривая на каждом этапе литературного образования функции того или иного пространственного образа на примере творчества А.С. Пушкина, мы идем от наблюдений над отдельными структурными элементами понятия к общему представлению о нем. При формировании теоретико-литературного понятия в предложенной нами последовательности ученики к 11 классу будут способны осмыслить художественное пространство как категорию, обладающую смысловым содержанием, являющуюся характеристикой художественных образов, показателем структурной и стилевой организации литературного произведения.

Приложение В

(рекомендуемое)

Образец анализа художественного произведения в 11 классе на тему: «Функции художественного пространства и времени в повести А. Платонова «Котлован»»

Как показывает практика, повесть А. Платонова «Котлован» воспринимается учащимися нелегко. Сложны и серьезны проблемы, поставленные в произведении, труден язык, трагичны события. Поэтому от того, насколько удачно учитель-словесник организует систему уроков по анализу повести, будет зависеть и уровень понимания художественного замысла писателя одиннадцатиклассниками.

Важным этапом работы над повестью является анализ пространственно-временной организации текста. Учащимся заранее предлагается задание найти в тексте повести пространственно-временные характеристики и отметить их особенности. На уроке же их наблюдения обобщаются и отмечается, что характерные черты времени в «Котловане» выявить нетрудно: повесть датирована самим автором (декабрь 1929 - апрель 1930), и события, которые в ней описываются, почти синхронны реальным событиям, происходящим в стране (в ноябре 1929 года на Пленуме ЦК ВКП (б) было заявлено о политике ликвидации кулачества как класса. В январе 1930 года вышло Постановление Политбюро «О мероприятиях по ликвидации кулацких хозяйств в районах сплошной коллективизации»).

Учащиеся замечают, однако, что в повести конкретные даты вовсе не указываются, а о течении времени мы узнаем по смене времен года:

*«Его пеший путь лежал **среди лета...**»; «...из-за утреннего края района выходила густая подземная туча, к полночи она должна дойти до здешних угодий и пролить на них всю тяжесть холодной воды. Глядя туда, колхозники начинали зябнуть, а куры уже давно квохтали в своих закутах, предчувствуя **долгому времени осенней ночи...**»; «Снег падал на холодную землю, собираясь **остаться в зиму**».*

И все же, когда читаешь это произведение, говорят школьники, создается впечатление, что описан один монотонно тянущийся день.

- Сколько же времени потребовалось Активисту, чтобы организовать колхоз, раскулачить крестьян, выслать кулаков и отпраздновать эту победу?

С интересом отмечаем, что все эти события происходят, действительно, в один день. Таким образом, делаем вывод о неоднородности движения времени в «Котловане»: оно то замедляется, то увеличивает свой темп.

- Как вспоминают персонажи о своем прошлом?

Мать Насти, умирая, советует дочке не говорить о своем прошлом: *«...Никому не рассказывай, что ты родилась от меня, а то тебя заморят. Уйди далеко-далеко отсюда и там сама позабудься, тогда ты будешь жива...».*

Чиклин и Прушевский стремятся еще раз пережить ощущения юности, не видя радости в настоящем: *«В молодости Чиклина здесь пахло пекарней, ездили угольщики и громко пропагандировалось молоко с деревенских телег. Солнце детства нагревало тогда пыль дорог, и своя жизнь была вечностью среди синей, смутной земли, которой Чиклин лишь начинал касаться босыми ногами. Теперь же воздух ветхости и прощальной памяти стоял над потухшей пекарней и постаревшими яблоневыми садами».*

- Прошлое – это запретная тема, настоящее – неприглядно, поэтому героям повести остается думать только о будущем. Каким же представляется это будущее?

Прушевский мечтает: *«... через год весь местный пролетариат выйдет из мелкоимущественного города и займет для жизни монументальный новый дом. Через десять или двадцать лет другой инженер построит в середине мира башню, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всей земли. ... Какое тогда будет тело у юности и от какой волнующей силы начнет биться сердце и думать ум? Прушевский хотел это знать уже теперь, чтобы не напрасно строились стены его зодчества; дом должен быть населен людьми, а люди наполнены той излишней теплотой жизни, которая названа однажды душой...»;*

«Он (Козлов) еще верил в наступление жизни после постройки больших домов и боялся, что в ту жизнь его не примут, если он представится туда жалобным нетрудовым элементом. Лишь одно чувство трогало Козлова по утрам – его сердце затруднялось биться, но все же он надеялся жить в будущем хотя бы маленьким остатком сердца...».

Итак, герои повести мечтают о грандиозном общепролетарском доме и котлован, который роется под этот дом-мираж, становится пространственным центром произведения.

- Подумайте, какой смысл может иметь этот пространственный образ, образ котлована?

Предлагаем фрагменты ответов учащихся на этот вопрос:

«Котлован – это яма, роющаяся под фундамент дома. Но в этом произведении котлован обозначает также бездну, в которую рушатся все надежды и мечты людей».

«Что же такое котлован? Во-первых, это та яма, в которой предполагается заложить фундамент будущего «социалистического дома». А, во-вторых, – это пустота в душах людей, бездуховность, слепое подчинение безумной идее».

«Котлован символизирует упадок, разруху, духовную и социальную».

«Котлован в начале повести – мечта о светлом будущем, а в конце – огромная могила».

«Котлован – огромная черная яма, которая поглотит все и не оставит людям, ничего, даже жизни. Здесь люди перестают быть людьми, становясь рабочей силой без права и голоса, без будущего».

Вместе делаем вывод, что дом «общепролетарского» счастья – мечта призрачная. Он растет не вверх, а вглубь, по мере постоянного увеличения кот-

лована и, в конце концов, становится не местом для фундамента будущего дома, а могилой девочки Насти.

- Подробнее поговорим о пространственной организации повести. Где происходят события «Котлована»?

События происходят на окраине города, где роется котлован для строительства дома и в деревне, в которой организуется колхоз и происходит раскулачивание крестьян.

- Как описывается город? Имеет ли он название?

Город не имеет ни названия, ни каких-либо конкретных топографических примет: *«Но уже был виден город вдалеке, дымились его кооперативные пекарни, и вечернее солнце освещало пыль над домами от движения населения»*. В повести он практически не описывается, однако редкие штрихи создают атмосферу неуют и тоски: *«Все находилось в прежнем виде, только приобрело ветхость отживающего мира; уличные деревья рассыхались от старости и стояли давно без листьев, но кто-то существовал еще, притаившись за двойными рамами в маленьких домах, живя прочней дерева»*.

- Какое название носит колхоз, в котором происходит часть действия «Котлована»?

Колхоз имени Генеральной Линии. Исследователь творчества А. Платонова М. Золотоносов заметил, что название это построено писателем на основе оксюморона: генеральная линия была провозглашена в связи с курсом на индустриализацию. Название колхоза должно было переводиться с бюрократического языка на нормальный примерно так: «колхоз имени линии уничтожения крестьянства».¹

- Найдите в тексте пейзажные описания. Какую смысловую нагрузку они имеют?

Описание природы, как и описание города и деревни, в повести создает ощущение какой-то тоскливой безысходности, смерти, несчастья, одиночества: *«Прушевский осмотрел пустой район ближайшей природы, и ему жалко стало, что его потерянная подруга и многие нужные люди обязаны жить и теряться на этой смертной земле, на которой еще не устроено уютно...»*; *«После похорон в стороне от колхоза зашло солнце и стало сразу пустынно и чуждо на свете...»*; *«Активист тоже успел заметить эту вечернюю желтую зарю, похожую на свет погребения...»*; *«Ночь покрыла весь деревенский масштаб, снег сделал воздух непроницаемым и тесным, в котором задышалась грудь...»*.

Учащиеся замечают, что пейзаж у Платонова традиционно параллелен психологическому состоянию персонажей: *«Воцев сел у окна, чтобы наблюдать нежную тьму ночи, слушать разные грустные звуки и мучиться сердцем, окруженным жесткими каменистыми костями»*; *«Снаружи в то время все гуще падал холодный снег; земля от снега стала смирней, но звуки середняцкого настроения мешали наступить сплошной тишине»*.

¹ Золотоносов М. «Ложное солнце» («Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов) // Андрей Платонов. Мир творчества. - М., 1994. - С. 274

- Как представляется в повести пространство страны?

Пространство страны представлено картой СССР, которую разглядывает Настя: *«Девочка осторожно села на скамью, разглядела среди лозунгов карту СССР и спросила у Чиклина про черты меридианов: - Дядя, что это такое – загородки от буржуев? – Загородки, дочка, чтоб они к нам не перелезали, - объяснил Чиклин, желая дать ей революционный ум».*

- Каково значение мотива дороги в сюжете и композиции повести?

В «Котловане» дорога является отправным пунктом сюжета: вышедший с «небольшого механического завода» Воцев «очутился в пространстве», и безвестная дорога привела его к котловану общепролетарского дома. Другие герои повести также все время переходят с места на место: из города присылают новую партию рабочих, в город регулярно навещается Жачев за продуктами к товарищу Пашкину, из деревни приходит требовать заготовленные «по самообложению» гробы Елисей, в деревню отправляются Сафронов и Козлов, а за ними Чиклин и Настя, назад к котловану возвращаются Елисей, Жачев и Чиклин с умирающей Настей.

- В чем необычность дорог, пролегающих в пространстве «Котлована»?

В повести Платонова дорога перестает быть элементом пейзажа и лишается конкретных примет. Персонаж в «Котловане» отправляется не из пункта А в пункт Б (как принято в литературной традиции) – он отправляется в дорогу: *«И Воцев ушел в одну открытую дорогу».* Цель этого пути – не достижение заранее определенного пункта, а поиск *«душевного смысла»* всеобщего существования и истины, *«без которой трудно жить».*

Делаем вывод, что дорога у Платонова не только пространственное понятие, но и понятие экзистенциальное: герой-странник проходит свою дорогу в вечном, бесконечном поиске смысла, и для него идти – важнее, чем дойти.

- Какие еще пространственные образы несут серьезную смысловую нагрузку в повести?

Образы гробов. В одном из них Чиклин устраивает Насте «постель на будущее время», в другом должны храниться ее игрушки и «всякое детское хозяйство»: «пусть она тоже имеет красный уголок».

- Как вы думаете, что символизируют эти гробы?

Для героев повести гроб – это вещь обыденная, их не пугает смерть (гробы им заменили кровати). Этот страшный символ как нельзя ярче характеризует бесплодность попыток строителей новой жизни.

При подведении итогов коллективной аналитической работы над «Котлованом» рассматривается вопрос о соотношении времени и пространства в структуре повести. Учащиеся отмечают, что временные рамки повествования четко обозначены, а пространственные ориентиры часто размыты. Герои «расходятся в окрестность», «уходят вглубь города». Чиклин зашвыривает Жачева «прочь в пространство», кулаков «ликвидируют вдаль», ветер дует «из неизвестного места» и т.п. Таким образом, место у Платонова заменяется понятием – а само понятие «пространство» становится метафорой мира идей. Главным

для А. Платонова становится не конкретное историческое событие, а философское обобщение эпохальных преобразований.

Домашнее задание – написать сочинение-рассуждение на тему: «Метафоричность художественного пространства в повести А. Платонова "Котлован"».

Предлагаем фрагменты сочинений учащихся 11 класса А, школы № 73 г. Оренбурга (2003 год).

<...>Пространственно-временная организация «Котлована» достаточно сложна. Движение времени в повести неоднородно: внутренние часы «Котлована» то останавливаются, то лихорадочно ускоряют ход. Высылка кулаков и празднование победы - занимают один день, при этом почти полгода в действии повести сливаются в один монотонно тянущийся день, лишенный каких-либо событий. В финале же «Котлована» пятнадцать часов и вечность умещаются в одном абзаце: «Чиклин пятнадцать часов рыл могилу в «вечном камне»». Веками повторяющиеся четыре времени года, о которых постоянно напоминает умирающая Настя, важнее, чем исторические даты. Время в «Котловане» может оборачиваться пространством. Когда старик с кафельного завода собирается «в лаптях отправиться обратно в старину» или Прушевский смотрит «в поздний вечер мира».

Если временные рамки повествования в произведении четко обозначены, то пространство регулярно теряет сколько-нибудь определенные очертания. СССР и Россия – самые «малые» пространства, которые имеют названия. Город, в котором строится общепролетарский дом, и деревня, в которой идет раскулачивание, вообще не имеют названий – зато упоминается Млечный Путь. Герои повести обитают в мире, лишенном пространственных ориентиров: землекопы и крестьяне «расходятся в окрестность» или уходят «внутрь города». Кулаков «ликвидируют вдаль», сплавляя на плоту вниз по реке.

Таким образом, пространство размыкается в бесконечность, а «время измеряется вечностью». В конце произведения котлован становится не фундаментом будущего счастья, а его могилой.

(Луковникова К., 11а кл., 73 шк., г. Оренбург).

<...>Метафоричность повести «Котлован» заключается в том, что А. Платонов часто переносит значение с одного слова на другое на основе какой-нибудь аналогии. Это проявляется уже в самом названии произведения. Котлован – не просто будущий фундамент здания, это пространство для утопического Дома Всеобщего Счастья, которого нет и не может быть. Но люди, роящие котлован, свято верят в возможность его существования, они всей душой вместе с ним желают построить новую жизнь. Котлован уже выдавил из них все жизненные соки: «Все спящие были худы, как умершие, тесное место меж кожей и костями у каждого было занято жилами, и по толщине жил было видно, как много крови они должны пропускать во время напряженного труда». Однако план требовал расширения котлована, и на его строительство уходили силы,

здоровье множества людей. Несмотря на все усилия, единый общепролетарский дом так и не возникал. А. Платонов уже тогда понимал, что мечта о его строительстве столь же нереальна, как и мечта о существовании коммунизма в нашей стране...

(Душина А., 11а кл., 73 shk., г. Оренбург).

<...> Герой-странник – наиболее характерный тип героя в прозе А. Платонова. Все его персонажи постоянно куда-то перемещаются. Дорога становится для них способом существования, «местом для "жизни"» и реализованной метафорой жизненного пути человека. В «Котловане» дорога становится еще и отправным пунктом сюжета: вышедший с «небольшого механического завода» Воцев «очутился в пространстве», и безвестная дорога привела его к котловану общепролетарского дома. Этот будущий дом становится пространственным и смысловым центром произведения, и все дороги в повести будут вести сюда к великому миру строящейся утопии.

Вместе с тем дороги организуют пространство, в котором разворачиваются события повести. Специфика художественного пространства повести состоит в его полной обезличенности. Характерно платоновскими синонимами к понятию «пространство» становятся «неизвестное место», «порожнее место», «сырая вечерняя земля».

Котлован, в котором должен быть заложен фундамент общепролетарского дома, тоже начинает расползаться в пространстве, захватывая овраг и все глубже уходя в землю. Землекопы и крестьяне «расходятся в окрестность» или уходят «внутри города», кулаков «ликвидируют вдаль». В «Котловане» географические наименования почти отсутствуют, и персонаж отправляется не из пункта А в пункт Б – он отправляется в дорогу. «И Воцев ушел в одну открытую дорогу». Цель этого пути – не достижение заранее определенного пункта, а поиск «душевного смысла» всеобщего существования и истины, без которой «стыдно жить».

Дорога – это вечный поиск истины. У Платонова дорога становится не только пространственным понятием, но и понятием экзистенциальным: герой-странник проходит всю дорогу в вечном, бесконечном поиске смысла, и идти для него важнее, чем дойти...

(Аржанохин М., 11а кл., 73 shk., г. Оренбург).

<...> В самом общем виде события, происходящие в «Котловане» можно представить как реализацию грандиозного плана социалистического правительства. Путь постижения подлинного смысла исторических преобразований в повести – небольшое количество конкретных событий, каждое из которых в контексте всего повествования исполнено глубокого символического значения. Например, сориентироваться во временных координатах позволяют конкретные детали повествования. Начинается действие в самом конце лета 1929 года («в день тридцатилетия личной жизни» Воцева стояла жара, но уже начали опадать листья с деревьев), а заканчивается в первых числах марта 1930 года (активист получает директиву, написанную «по мотивам» статьи Сталина «Головокруже-

ние от успехов» от 2 марта 1930 года). Примечательно, что отсчет внутреннего движения времени ведется не по числам, а по временам года («в начале осени», «по зимнему пути»). А в финале «Котлована» пятнадцать часов и вечность умещаются в одном абзаце (Чиклин пятнадцать часов рыл могилу в «вечном камне»).

В отличие от достаточно четких временных границ повествования, границы пространства размыты. Герои повести обитают в мире, лишенном пространственных ориентиров: землекопы и крестьяне «расходятся в окрестность» или уходят «внутрь города», кулаков «ликвидируют вдаль»... То есть пространство дематериализуется, утрачивая привычные три измерения, но обретая одно новое – метафизическое. Герой может уйти – «в пролетарскую массу», лечь – «под общее знамя». Место у Платонова заменяется понятием – а само понятие «пространство» становится метафорой мира идей...

(Колесникова О., 11а кл., 73 shk., г. Оренбург).