

3. Лошаков, А. Г. Сверхтекст как словесно-концептуальный феномен: монография / А. Г. Лошаков; Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – Архангельск: Поморский университет, 2007. – 344 с.

4. <http://lib.rus.ec/b/295161/read>

5. Брызгалова, Е. Н. Творчество сатириконцев в литературной парадигме Серебряного века [Текст]: автореф. дис... доктора филол. наук: 10.01.01 / Е. Н. Брызгалова. Тверь, 2005 [электронный ресурс] // <http://www.lib.ua-gu.net/diss/cont/218767.html>

6. Начальное и среднее образование в Санкт-Петербурге, XIX – начало XX века. Сборник документов. – «Лики России», Санкт-Петербург, 2000

7. «Сатирикон», № 20, 1910.

Крылова А.В.

студентка,

Алтайская государственная педагогическая академия

ДУХОВНАЯ РАЗДВОЕННОСТЬ КАК ПАРАДИГМА МОДЕРНИСТСКОГО И ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО СОЗНАНИЯ В РУССКОЯЗЫЧНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В.В. НАБОКОВА

Просто мы с тобой живем по разные стороны.

Речь Белой Королевы из сказки «Алиса в зазеркалье» Льюиса Кэрролла

Хосе Ортега-и-Гассет, рассматривая особенности музыкального и изобразительного искусства XX века, отмечал: «...искусство, о котором мы говорим, «бесчеловечно»...принципиально ориентировано на дегуманизацию» [1, с.236]. Под знаменем дегуманизации развивались как модернизм, так и постмодернизм. Творчество В.В. Набокова, обозначившее непосредственно сам процесс трансформации модернистских идей в рамках нового эстетического направления, подпитывалось из той же бездны дегуманизационных идей XX века, в частности, таких, как: деиндивидуализация и усреднение человека до массового образца, интересного лишь как носителя сгустка «воспаленных» инстинктов и комплекса неполноценности. В своём доамериканском русскоязычном эмигрантском творчестве (1919-1940гг.) Сирин (псевдоним В.В.Набокова в этот период) выступил как модернистский писатель. Однако модернисты всё-таки тяготели к изображению человека, «стоящего по ту сторону добра и зла» (Ницше), про героев же Набокова так было бы неверно сказать, поскольку в его произведениях человека как такового нет. Есть стилистические приёмы, красивые и вычурные, говорящие, кричащие, шепчущие о чём-то слова, слова-сирены, известно куда зовущие, а человека нет: «*Такими нас*

отражало тусклое, слегка по-видимому ненормальное, зеркало, с кривизной, с безуминкой, которое, вероятно, сразу бы треснуло, отразись в нем хоть одно подлинное человеческое лицо» [2]. А «стоящим по ту сторону добра и зла» оказывается сам писатель. Провозглашенным им в романе «Отчаяние» принцип: «вымысел искусства правдивее жизненной правды», – станет ориентиром, прокрустовым ложем эстетики Набокова. Писатель не нацелен на реализацию романтического принципа превосходства искусства над жизнью, поскольку вне искусства для него в принципе нет мира, человека, лишь оно придаёт всему смысл: *«Набоковская метафизика предлагает отношение к реальности как к слепому хаосу, победить который можно только посредством искусства» [3, с.124].* Быть творцом, демиургом – вот высшее предназначение, которого достойны, по мысли автора, лишь избранные.

Тексты Набокова в социальном и нравственном аспекте безыдейны, главной целью творчества для него становятся постмодернистская концепция Р. Барта – получения удовольствия от текста, лишённого какого-либо иного содержания, чем просто знакового: *«Зачем я вообще пишу? Чтобы получить удовольствие...Я не преследую при этом никаких целей, не внушаю никаких моральных уроков» [4].* Применением этого принципа совместно с такими, как игра ради игры, интертекстуальность, мир как текст, вторичность тем, идей и др., Набоков завоевал себе место среди основоположников эстетики постмодернизма. Но в то же время для его творчества не характерен принцип смерти автора, Набоков, как только может, пытается проявить свою индивидуальность на уровне стиля: *«Мне нравилось – и до сих пор нравится – ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставить их врасплох» [2].*

В этой связи интересно рассмотреть трансформацию концепции двойничества в рамках эстетики Набокова. У Гомера эпические двойники равны в своей количественной противоположности, у романтиков двойник и прообраз количественно не равны: первый имел функцию творческого обогащения второго, у Набокова же все намного проще, его двойники и количественно, и, главное, качественно равны. Стирается грань между сознанием и подсознанием, распадаются фрейдовские психологические защиты. Неверно утверждать, что двойники в произведениях Набокова, как и Достоевского, несут на себе печать бесовского содержания, что они отрицательные персонажи, нет, у него ПРООБРАЗ = ДВОЙНИКУ, находясь в одной с ним плоскости бездуховности.

Двойник для Набокова и его героя – это лишь средство, атрибут творчества, он не предвестник сумасшествия, а лишь необходимый элемент четко распланированного плана героя и автора, его и двойником-то назвать нельзя, в «Отчаянии», например, это просто

обычный бродяга, который даже внешне не схож с Германом. Следует уяснить, что набоковский герой далеко не романтик, поскольку он не заслуживает даже характеристики в качестве абсолютного злодея, которая, в частности, предполагает наличие и таких качеств личности, как: воля, сила постоянства человека, это даже не гений зла, а всего лишь мелкий пакостник, мелкий бес Передонов Сологуба, с замашками творца, презирающий людей, связь с которыми не сулит ему прямой выгоды; привыкшего делать мелкие гадости, зависящим от него окружающим и видящего в этом своё «утешение». В нравственном плане с Передоновым схож и Герман из романа «Отчаяние», принадлежащий к «сливкам мещанства», имеющий склонность к богеме и к «легкой, вдохновенной лживости», эгоистичный, самовлюблённый, любимым занятием которого в детстве было сочинять *«тайно стихи и длинные истории, ужасно и непоправимо, и совершенно зря порочившие честь знакомых»*[2]. Оба героя живут в предчувствии некоего «чуда», обещающего изменить их жизни. Для Германа это выплата денег за страховой случай, который он себе обеспечивает совершением «идеального» убийства, что явилось бы признанием его «гениальности» и «избранности», под которой герой и автор хотят скрыть реальную первопричину преступления, заключающуюся в полной моральной и духовной деградации «непонятого поэта». Таким образом, убийство человека трактуется героем, да и самим автором, поправ известную пушкинскую формулу «гений и злодейство несовместимы», как источник вдохновения для творчества.

У Набокова только один герой – это он сам с текстом произведения в своем воображении, происходит слияние героя и автора. Набоковский человек опредмечивается, у него лишь одна задача – не мешать автору манипулировать им, как фигурой в шахматах, творить с его помощью свой мир искусства: *«Двойственность природы человека со времён Ницше превращается в лазейку, через которую абсурд начинает проникать и вовнутрь человека, превращая его в движущийся предмет...»* [5]. Автор не может позволить себе умереть, предоставив героев и приёмы самим себе, как это делали другие постмодернисты, поскольку куклы без кукловода недееспособны и неинтересны. Произведения писателя представляют собой отражение его собственного сознания, словно он стоит перед гаррипоттеровским зеркалом Еиналеж, показывающим «самые глубокие и самые отчаянные желания» смотрящего в него. Но отражение всегда перевернутая реальность, погружаясь в которую легко потерять связь с действительностью. Для Набокова мир зазеркалья не вторая, а что ни на есть первая и единственная реальность, и, если «разобьётся зеркальце – // То разобьётся жизнь» (А. Вознесенский). Зазеркалье исправляет кривизну образов действительности, по мысли автора, придает им холодное,

посмертне совершенство бабочек, засушенных в альбом. В этой связи, следует согласиться с Н.М. Липовецким, который обозначил роман-перевёртыш Набокова как нарциссический. Это не просто «теоретическая саморефлексия», о которой пишет И.П. Ильин, утверждая, что она присуща *«современным писателям..., выступающим как теоретики собственного творчества»* [6,с.256], а именно самолюбование в процессе строительства вавилонской библиотеки. Однако вследствие того, что Набоков не изображает человека в своих произведениях, а лишь опошленные предметы, а зеркало к тому же зачастую оказывается «с кривизной, с безуменкой», то и творческий путь Германа в основе своей «несовершенен». Ирреальность оказалась искажённой, опошленной прагматичной целью героя. Зеркало предполагает искажение или вовсе исчезновение личности прообраза, то есть Феликс, как двойник Германа, своеобразный «минус» героя, который, однако, будучи представленным в минусе-отражении (в произведении), дает, по мысли автора, «плюс» (продукт творчества). Многие симптомы двойничества у героев Набокова заимствованы из эстетики Гессе, например, такие, как: синонимичность двойников, то есть невозможность отличить прообраз от двойника, которого автор целенаправленно добивается, маргинируя героя до типажа человека-толпы; интерес к тривиальному искусству и т.д. Также и мотив театра и игры в общем во многом заимствован у Гессе: *«...я все же в жизни всегда носил с собой как бы небольшой складной театр, играл не одну роль и играл отменно»* [2].

В повести «Соглядатай» отразились все выше перечисленные черты творчества Набокова. Герой Набокова, гувернёр Смуров, не снес оскорбление мужем своей любовницы, совершает самоубийство. Такова внешняя, формальная трактовка эпизода. В действительности, Смуров не в состоянии более сносить «унизительное стеснение» со стороны действительного мира, не желающего вместить в свою канву идеальное Я героя, делает экзистенциалистский выбор в сторону ирреального зазеркалья, связанного с символикой «бездонной воды». Своей смертью герой уничтожил ненавистную ему реальность: *«...вместе с человеком истребляется и весь мир»* [7]. Оказавшись по ту сторону зеркала, он самостоятельно создаёт новый вариант реальности-перевёртыша, наполняя её персонифицированными образами-двойниками своей памяти, несущими какое-то определённое представление о прообразе. Играя с сакральными смыслами, такими, как жизнь-смерть, Набоков с ложной смелостью сообщает, что смерть лучше жизни. На протяжении повести герой всё время боится вновь *«отяжелеть, одеться прежней плотью»*, когда *«вера в призрачность... существования давала ...право не некоторые развлечения»* [7]. Среди двойников-образов Смуров пытается отыскать тот, который бы соответствовал его самооценке путём

регулировки угла зрения со стороны зеркала: *«Что скрывать: все те люди, которых я встретил, – не живые существа, а только случайные зеркала для Смурова... Так, всё их бытие было для меня экраном»* [7]. Применение приёма покадровой экранной трансляции эпизодов сознания, прикреплённых к определённом образу-двойнику, – прямая отсылка к «Магическому театру» Г. Гессе. Но найти свой идеальный образ оказывается непосильной задачей, поскольку вариаций зеркальных отражений бесчисленное множество, его считают вором, «сексуальным левшой», сумасшедшим женихом. Находит же он его в образе Вани, которая называет его *«хорошим, умным человеком... очень добрым... смешным и милым»* [7], она отказывается стать его женой, что мы должны понимать как отказ в воссоединении прообраза с идеальной его интерпретацией. Но, найдя её, он поставил под угрозу свой ирреальный мир, поскольку существование такого положительного восприятия его личности кем-либо придало бы реальной жизни смысл, оправдало героя, а следовательно, не осталось бы причин её избегать. Осознав опасность возврата к *«тяжёлой и жаркой, полной знакомого страдания»* жизни, герой мчится отыскать в своей бывшей квартире подтверждения своего небытия, отыскав их, он успокаивается: *«мир сразу приобрёл опять успокоительную незначительность, я снова был силён»* [7]. В этой связи отказ Вани – это отказ как героя, так и самого автора от жизни, от действительности в пользу самолюбования, созерцания себя со стороны, создания нарциссических проекций. Прообраз заменяется у Набокова тождественным двойником, притом замена воспринимается как долгожданный результат творческого пути по разрушению своей личности. Исчезновение же одного из образов-зеркал для героя-автора не существенно, поскольку они тождественны и в качественном, и в количественном плане: *«Кашимарин унёс с собою ещё один образ Смурова. Не всё ли равно, какой? Ведь меня нет – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают»* [7]. Правомерно говорить о произведениях-двойниках Набокова, все они представлены как «относительное художественное целое», несущее отпечаток холодной, механичной, витиеватой эстетики писателя.

Набоков целенаправленно погружал своих героев в ницшеанскую бездну, отвергая тем самым христианское понимание двойничества, о котором было сказано еще в послании Иакова: *«Человек с двоящимися мыслями не тверд во всех путях своих»* (Иак. 1:8).

Список использованных источников:

1. Ортега-и-Гассет. Х. Восстание масс. - М.: АСТ: Ермак, 2005. – 269с.
2. Набоков В.В. Отчаяние. [Электронный ресурс] режим доступа: <http://romanbook.ru/book/5150133/?page=1>

3. Стрельникова Л.Ю., Козлова Г.А. Аутуальные проблемы изучения западноевропейской литературы в контексте христианских (православных) традиций: сборник научно-методических статей. – Армавир: Редакц. центр АГПУ, 2008. 136с.

4. Лихина Н. Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм. [Электронный ресурс] режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihina/02.php

5. Сурова О. Человек в модернистской культуре. [Электронный ресурс] режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Surova.htm

6. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм.- Изд. «Интрада», 1996 г., 252с.

7. Набоков В.В. Соглядатай. [Электронный ресурс] режим доступа: <http://lib.ru/NAVOKOW/thespy.txt>

Матрехина С.В.

учитель высшей категории,

Общеобразовательная средняя школа I-III ступеней № 26

РАЗВИТИЕ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ СИНТАКСИСА СРЕДСТВАМИ СУБЪЕКТИВИЗАЦИИ

Реалии сегодняшнего дня требуют обратить внимание на проблемы формирования языковой компетентности, необходимости реализовать деятельную и личностную ориентированную составляющие содержания образования, на которые сделан акцент в образовательном стандарте. Приобретение школьниками знаний, умений и навыков с целью их трансформации в компетентность способствует становлению интеллектуально развитой личности, обладающей положительной мотивацией для познания и самопознания на основе новых образовательных технологий.

В настоящее время особую актуальность приобретает проблема языковой компетентности учащихся.

Модель современного урока предполагает активную позицию ученика (где ученик есть субъект обучения) и переход процесса познания из категории «учить» в категорию «изучить» сознательно и самостоятельно. Эта методика дает возможность ускорить процесс и повысить качество знаний учащихся в сочетании с повышением их интеллектуального уровня. Главная роль в организации и проведении уроков принадлежит самим учащимся: школьники практически самостоятельно определяют и формулируют тему, цель урока, составляют задания к большинству выполняемых на уроке упражнений; приобретают новые знания в процессе