

- Какие языковые средства помогают определить отношение автора текста к изображаемым явлениям?
- Что делать, если позиция автора прямо не заявлена в тексте?
- Какие типовые конструкции использовать в сочинении?
- Как сформулировать собственное мнение?
- Можно ли не говорить о своей точке зрения, если она совпадает с авторской?
- Какие виды аргументов, ссылки можно использовать, а какие – нет?
- Как начать и закончить сочинение?»

Практика показывает, что при соблюдении всех этих советов на вебинар придет не более 35% от зарегистрированных участников.

Итак, мы рассмотрели некоторые особенности новой формы обучения. Надо отметить, что проведение вебинаров сегодня очень широко распространено. Использование этой формы работы в процессе обучения – процесс интересный и сложный одновременно. Применение вебинаров в учебном процессе позволяет организовать учебный процесс по индивидуальному графику, развивает познавательный интерес обучающихся. Многие современные педагоги видят будущее образования за вебинаром и считают, что использование подобных онлайн форм работы может вывести образование на совершенно новый уровень, способствовать развитию дистанционного формата обучения. Вероятно, за вебинаром как инновационной формой организации обучения кроется медиаобразовательный потенциал, позволяющий по-новому взглянуть на организацию процесса обучения. Хотелось бы особо подчеркнуть, что внедрение таких технологий в процесс обучения должно быть тщательно спланировано, происходить поэтапно, чтобы преподаватели и слушатели (ученики, студенты) смогли постепенно осваивать новые формы работы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Лаходынова Н.В., Воробьева Т.В. Вебинар как инновационный метод организации дистанционного обучения в вузе // Современное образование в России и за рубежом: теория, методика и практика : материалы IV Междунар. науч.–практ. конф. (Чебоксары, 4 март 2016 г.) / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. – С. 32–33.
- 2 Нагаева И.А. Организация вебинара // Науковедение. – 2012. – № 3.
- 3 Разумова Н.А. Видеолекции и вебинары в системе дистанционного обучения // Вестник НВГУ. – 2013. – №1. – С. 69–70.

Рекомендовано к опубликованию членом редакционной коллегии Л.П. Луневой

Е. С. Шевченко

Россия, г. Самара, Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева

СЕМАНТИКА СЛОВА И ДЕЙСТВИЯ В ПЬЕСЕ Д. ХАРМСА «ЕЛИЗАВЕТА БАМ»

В статье исследуются особенности поэтики авангардной драмы Д. Хармса и устанавливаются ее связи с драматургией А. Блока, Н. Евреинова, В. Хлебникова. Автор приходит к выводу, что слово и действие в абсурдистской пьесе «Елизавета Бам» являются попыткой человека наладить коммуникацию с самим собою и с миром.

Ключевые слова: авангардный театр, ОБЭРИУ, Хармс, абсурд.

The article is devoted to studying the peculiarities of poetics of avant-garde drama by D. Kharms and tracing its connections with drama by A. Blok, N. Evreinov, V. Khlebnikov. The author comes to a conclusion that a word and action in “Elizaveta Bam” absurd play is a human being’s attempt to communicate with oneself and with the outside world.

Keywords: avant-garde theatre, OBERIU, Kharms, absurd.

Пьеса Д. Хармса «Елизавета Бам» является абсурдистской драмой, отрицающей жизнеподобные формы. Она впервые была представлена на поэтическом вечере ОБЭРИУ «Три левых часа» в ленинградском Доме печати 24 января 1928 года, ставшем самой масштабной обэриутской акцией.

Программный характер этой пьесы не вызывает сомнения. В ней Хармс отказывается от традиционного драматического действия, конфликта, персонажей, речи и вырабатывает собственные приемы и средства выразительности авангардного театра. Слово и действие обретают в авангардной драматургии Хармса особенные смыслы, для прояснения которых обратимся к тексту пьесы.

В «Елизавете Бам» *драматургический сюжет* разворачивается *помимо человека*. Начало пьесы отмечено участием героини в происходящем, точнее возможностью, желанием что-то предпринять и что-то изменить, но участием – видимым, возможностью – потенциальной. Монолог Елизаветы Бам как будто насыщен действиями – *предполагаемыми, воображаемыми, представляемыми*, зафиксированными в глаголах, прежде всего в глаголах движения («войдут», «поймать», «бежать», «прыгнуть» и т.д.), но именно *как будто*: действия-мысли роятся у неё в голове до тех пор, пока она не останавливает свой выбор на *статичном действии* («запру») и, наконец, на *минус-действии* («не открою») [4: 238]. Возможно, *драматургический сюжет* переводится во *внутренний план*, в пространство человеческого сознания, и всё, что происходит в дальнейшем, не что иное, как *внутренний полилог*, действие в сознании одного-единственного человека, к которому сам этот человек, однако, не причастен. Закрытая дверь – это закрытые каналы чувственного восприятия, блокирование внешнего мира, своего рода «четвертая стена». Ситуация, которую можно обозначить как «сознание взаперти», приводит к сбою в его работе, выходу на поверхность подсознательного и бессознательного. Чуть позже ситуация повторяется, но уже с преследователями героини: теперь они оказываются взаперти, а затем, спасаясь бегством, как на стену – «четвёртую стену», наталкиваются на Елизавету Бам.

Исходная ситуация и последующее её развёртывание заставляет вспомнить о монодрамах В.В. Хлебникова «Госпожа Ленин» и Н.Н. Евреинова «В кулисах души» и «Четвёртая стена». *Театральными знаками*, отсылающими к Евреинову и Хлебникову, становятся *скамейка* и *отодвигающиеся кулисы*, за которыми сидит Елизавета Бам. Слово «скамейка», будто бы случайно оброненное одним из преследователей на вопрос другого о местонахождении Елизаветы («Хм, Елизавета Бам сидит на скамейке там» [4: 247]), заставляет вспомнить «пережитую» скамейку из «Введения в монодраму» Евреинова. Приведём интересующий нас пассаж из этой ранней работы Евреинова: «Вот скамейка, (слышите? – «простая скамейка»), где вы подолгу сидели со своей возлюбленной. Теперь вас бросили, разлюбили... Осень... ветрено... и желтая скука отлетающих листьев. Вы бродите... вас тянет к скамейке... (слышите? – к «простой скамейке»). <...> И пусть драматург исчерпает все слова, достаточно сильные, чтобы представить эту скамейку, её физиономию. И пусть режиссёр употребит все усилия, чтобы показать её такую же значительной и верной правде, какую грезит её видеть драматург. Я несколько не сомневаюсь, что при этих условиях такая «пережитая» скамейка сделает лишним две дюжины слов монолога (что в интересах сценической экономии времени), а затем нужные слова, их темп, их ритм, окраску она объяснит лучше всяких комментариев» [1: 22-23]. Такая же «пережитая» скамейка появляется в «Госпоже Ленин» Хлебникова – в лаконичной реплике *Голоса Рассудка*: «Скамейка влажна, прохладна, и все тихо после дождя. Ушел человек – и опять жизнь» [4: 182]. Хармсовская «скамейка» становится понятной только в контекстах Евреинова и Хлебникова. Хармс ограничивается одним лишь упоминанием о скамейке, очевидно, полагаясь на то, что всю ситуацию компетентный зритель или читатель уже держит в уме: поза сидящего есть поза посвящаемого. На аналогию с монодрамой Хлебникова, помимо прочего, наталкивает и видимое сходство названий – по имени героини; сходство, на наш взгляд, принципиальное, поскольку ни Госпожа Ленин, ни Елизавета Бам в смысле традиционном, общепринятом героинями не являются. Так *драматургический сюжет* у Хармса «соскальзывает» в сторону *монодраматического*. Обратим внимание на следующее высказывание И.Е. Лощилова: «Линия, ведущая от Метерлинка и Гордона Крэга к Маяковскому, Хлебникову, Терентьеву и далее к обэриутам, пролегает через евреиновскую концепцию монодрамы, влияние которой пронизывает не только драматургические сочинения обэриутов, но и их поэтические, прозаические, жизненно-поведенческие стратегии» [3: 315]. Внутреннее же пространство напоминает пресловутый «шкаф», или мир-театр, или, по Евреинову, «кулисы души». В нём-то и разыгрывается *театральный сюжет*.

Персонажи, пришедшие за Елизаветой с целью арестовать и наказать («Вы подлежите крупному наказанию!», «Вы преступница» [4: 240]), обозначены как Первый и Второй; лишь спустя какое-то время мы узнаем их имена, но эта информация является едва ли не избыточной и принципиально ничего не меняет – ни расстановки персонажей друг относительно друга, ни характера установившейся коммуникации. Петр Николаевич и Иван Иванович – пара клоунов, восходящая к карнавальным комическим парам и уподобленная гоголевским парным персонажам вроде

Бобчинского и Добчинского, Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, в том числе и по типу номинации. Елизавета принимает Петра Николаевича и Ивана Ивановича за фокусников – те, в свою очередь, целиком оправдывают её ожидания. Демонстрация фокусов сменяется играми в прятки, догонялки («пятнашки»), танцами на проволоке, ползанием на четвереньках, прыжками со стула, запрыгиванием на стул и сериями подобных манипуляций, действий, движений. Персонажи всё время куда-то бегут, от кого-то скрываются или кого-то догоняют: оказавшиеся взаперти Иван Иванович и Петр Николаевич бегут «во всю прыть» и «на одном месте» [4: 247]; Елизавета Бам, пытаясь оторваться от преследователей, бежит по кругу («Оторвалась отовсюду! Оторвалась и побежала! Оторвалась и ну бегать! [4: 257]); за Елизаветой выстраиваются в цепочку Мамаша, Папаша, Иван Иванович и Петр Николаевич и, выкрикивая странные фразы («Хлеб ешь?», «Мясо ешь?», «Муку ешь?» [4: 256–257] и т.д.), бегают друг за другом по кругу до полного изнеможения. Бег оказывается неким универсальным состоянием изображаемого мира, к тому же вербализованным; движением, наделенным, согласно Хармсу, сущим значением. Семантически понятия *бега* и *игры* сближаются, выстраиваясь в один смысловой ряд: бегущий играет, остановившийся выбывает из игры. Обессиленный Иван Иванович признается, что у него «ног нет» [4: 249], «ноги, как огурцы» [4: 253]. Увертюра является началом конца, служит приготовлением к смерти, которая, в свою очередь, превращается в игру, зрелище.

Ключевая сцена пьесы «Сражение двух богатырей», где один из персонажей погибает, представляет собой «театр в театре». Она напоминает кукольный, марионеточный театр. Функцию балаганного зазывалы выполняет *Иван Иванович*, афиширующий сражение:

Сражение двух богатырей!

Текст – Иммануила Красдайтейрик.

Музыка – Велиопага, нидерландского пастуха.

Движение – неизвестного путешественника.

Начало объявит колокол!

[4: 262]

Ситуация «театр в театре» поддерживается участием зрителей: с разных концов зала раздаются голоса, повторяющие зазывалу слово в слово. Звук колокола не указывается в ремарке, а воспроизводится неким действующим лицом, обозначенным как Колокол, через звукоподражание («бум, бум, бум, бум, бум» [4: 262]), что довершает сходство с фольклорным театром. В комплекс звукоподражаний («бум, бум», «бим и бам» и пр.) как знаков предметного мира и взаимодействий внутри него (колокола, боя часов, ударов, падений и пр.) включается и фамилия героини. Происходит это в момент гибели одного из «богатырей» – *Петра Николаевича*.

Я пал на землю поражен,
прощай, Елизавета Бам,
сходи в мой домик на горе
и запрокинься там.

<...>Звонит колокол.

Ты слышишь, колокол звенит
на крыше бим и бам.

Прости меня и извини, Елизавета Бам.

[4: 264–265]

Так проясняется значение фамилии заглавной героини и функции её образа в драматургическом сюжете: в Елизавете Бам сконцентрированы причина и следствие любого столкновения. Героиня притягивает к себе других персонажей друг к другу именно потому, что она – «Бам». В этом ключе даже провокационные, лживые, абсурдные обвинения Мамаша, выдвинутые в отношении Елизаветы после «сраженья»: «Товарищи. Маво сына эта мержавка укукосыла» [4: 266], – перестают казаться абсолютно беспочвенными. По этой же причине и все театральные элементы пьесы (фарсовые, балаганные, цирковые) сходятся на ней. Наблюдаемый процесс «смехового абстрагирования» (Д.С. Лихачев) выводит действие на более абстрактный уровень. Поскольку, согласно Хармсу, мир вообще есть *мир столкновений*, постольку все формы общения с Елизаветой – от заигрывания до ареста и, возможно, уничтожения – представляют собой попытку, пусть и искривленную, извращенную, наладить коммуникацию с миром и познать его. Сцена «Сражение двух богатырей» аккумулирует эти процессы познания. Она напоминает какое-то архаическое действо (битву, ритуал, обрядовый танец), что вполне согласуется как с эстетикой «нового театра» ОБЭРИУ, так и с ориентацией Хармса на архаические формы. Условность данной сцены отмечена выбором оружия: противники сражаются на саблях, напоминающих одновременно и детские, игрушечные, и древние, боевые, ритуальные.

Хармс проецирует на персонажей собственный метод, несколько позже, в 1929-м году, названный им «Сабля». В §8 одноименного трактата Хармс пишет следующее: «Козьма Прутков регистрировал мир Пробирной палаткой, и потому он был вооружен саблей. <...> Сабли были у: Гёте, Блейка, Ломоносова, Гоголя, Прутова и Хлебникова. Получив саблю, можно приступать к делу и регистрировать мир» [4: 303–304]. И боевая сабля, и сабля ритуальная, и детская сабелька в равной мере пригодны для всеобщей «регистрации-каталогизации». Однако осуществить её самостоятельно персонажи «Елизаветы Бам» не могут: они лишь куклы, марионетки, их «движенья» придуманы «неизвестным путешественником». *Регистрация мира* в этом произведении носит *внеличный характер*; маска «естественного мыслителя», которую порой надевает сам поэт, также не несет в себе ничего личного, индивидуального. Попытка *регистрировать мирметодом сабли* заканчивается гибелью Петра Николаевича Крупернака. В связи с этим функцию заглавной героини можно интерпретировать, пожалуй, и так: Бам как сгусток энергии, которая вначале затаилась, накапливается и вовне себя никак не проявляет, а затем обрушивается на предметы и явления, в число которых включен и человек, со всей мощью и силой. Эта энергия смертоносна, губительна, а персонажи Хармса, как выясняется, управлять ею не способны. Петр Николаевич чувствует опасность, однако отвести от себя «сгущенье смертельных сил» [4: 264] он не в состоянии. И если в данной ситуации ещё можно заподозрить присутствие Рока, то во всех остальных ситуациях властвует его пародийный, острабяющий двойник – случайность. Смерть у Хармса, как и жизнь, лишается онтологического статуса, она нелепа, абсурдна. «*Энергийно-смысловой*», по выражению Р.В. Дуганова, у их предшественника Велимира Хлебникова, мир предстает у обэриутов как бессмысленно-энергичный. Хлебниковская молния, которой заряжен мир, превращается у Хармса в пустой звук – просто «бам». Тем не менее, у Хармса, как и у Хлебникова, «в центре композиции остается смысл, а не хаос бессмысленности» [2: 273].

Персонажи «Елизаветы Бам» пытаются утвердиться в *движении и жесте*, а когда не удается – в *слове*. Язык для них – последняя возможность заявить о своем присутствии в мире. Это происходит в момент *спонтанной речи*, когда, пытаясь выговориться, человек *проговаривается*. Язык ускользает от *актуального сознания*, попадает в *сферу бессознательного*. *Логико-понятийная* составляющая из языка изымается, и семантика высказывания перемещается в *чувственно-интуитивную* сферу. Следы этого процесса обнаруживаем в следующем диалоге персонажей:

Иван Иванович

Говорю, чтобы быть.

Елизавета Бам

Что Вы говорите?

Иван Иванович

Говорю, чтобы быть. <...>

[4: 251]

Не являясь более надежным средством коммуникации, язык, тем не менее, утверждается как форма человеческого существования («*Иван Иванович*. Говорю, чтобы быть» [4: 251]). Язык – это едва ли не единственно возможная для человека форма существования, всё, что осталось человеку, «чтобы быть»:

По-видимому, речь в данном случае может идти о языке заумном. Движением к нему отмечена афористичная формульная реплика Ивана Ивановича («Говорю, чтобы быть»), которая на фоне утилитарной вопросительной реплики Елизаветы Бам («Что вы говорите?») выглядит семантически сдвинутой, алогичной, абсурдной. Пробираясь сквозь дебри «умных» контекстов, заумный язык обретает собственные смыслы и значения, которые, как последнее прибежище, обживают, и обживают *бессознательно*, персонажи «Елизаветы Бам». Механизмы укрепления персонажей Хармса в жизни и в языке напрямую связаны с некоторым комплексом лингвистических идей предшественника – Хлебникова, в частности, с его пониманием *языка как игры в куклы*, где «слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек». *Персонажи Хармса – фигуры условные: язык циркулирует в них, наполняя энергией их тела*. Власть над языком обеспечивает им власть над миром. В рассматриваемой пьесе функцией властителя наделяет «чародей» Петр Николаевич. Именно в его речи встречаются включения из заумного языка – «Курыбыр дарамур диньдири <...>» и другие. Вероятно, заговор или заклинание представляют собой попытку Хармса одолеть бессмысленную энергию столкновений *смысловой энергией языка – игрой «звуковых кукол», игрой заумных слов*, при этом в качестве ориентира выступает заумь Хлебникова.

Мир, изображаемый Хармсом, «человечески бессмысленный», и потому он лишен морально-этических и нравственных координат (чувства долга, ответственности, жалости, сострадания и т.д.).

В нём детскость, инфантилизм сращиваются с неосознанной жестокостью и немотивированной агрессией, а сцены насилия представлены как цирковые и балаганские номера. Основываясь на этих наблюдениях, можно утверждать, что источником хармсовского понимания клоунады как смеха без веселья явился А.А. Блок с его *трагической арлекинадой* («Балаганчик»).

Итак, приверженность Хармса авангардным принципам творчества проявилась в «Елизавете Бам» абсолютно во всем – от организации драматического действия до речевой организации. Слово и действие (движение, жест) необходимы для налаживания отношений человека с миром, утверждения в нем. Однако коммуникация утрачена и восстановить ее не удастся, что оборачивается трагедией для человека, не знающего ничего, кроме агрессии и насилия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. – СПб.: Изд-во Н.И. Бутковской, 1909. – 31 с.
- 2 Иванов В.В. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования. 1911-1998 / сост. В.В. Иванов, З.С. Паперный, А.Е. Парнис. М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 263–278.
- 3 Лошилов И.Е. «Монодрама» Николая Евреинова и пьеса Александра Введенского «Елка у Ивановых» // Поэт Александр Введенский: сб. материалов конфер. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходивш. на филол. ф-те Белградского ун-та 23-25 сент. 2004. Белград-М., 2006. – С. 301–331.
- 4 Хармс Д.И. Полн. собр. соч. В 3-х т. / сост., подгот. текста и примеч. В.Н. Сажина. – СПб.: Академический проект, 1997. Т. 2.
- 5 Хлебников В.В. Собр. соч. В 3-х т. – СПб, 2001. Т. 3.

Рекомендовано к опубликованию членом редакционной коллегии Л.П. Луневой

Е. П. Шепелева

Россия, г.Саратов, Филиал СамГУПС в г.Саратове

ПУТИ И ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ ТЕХНОЛОГИИ ЛИЧНОСТНО ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

Статья посвящена активным формам работы на уроках литературы, которые реализуют личностно ориентированный подход к обучению: литературные конкурсы, викторины, игры, литературная гостиная, творческие письменные задания, театральная мастерская, суд над литературным героем. Автор опирается на личный педагогический и методический опыт работы.

Ключевые слова: личностно ориентированный подход к обучению, общие компетенции, дидактическая игра.

The article describes some active methods of teaching Literature realizing a student-centred approach: literary contests, quizzes, games, a literary salon, creative writing tasks, theatre workshops, trial of the literary character. The author draws on personal educational and methodological experience.

Key words: student-centred approach, general competences, didactic game.

Литература была и остаётся основополагающей областью знаний, формирующей духовный облик личности. При изучении литературы на первый план выдвигается непреходящее общечеловеческое значение произведений. Чтение развивает воображение, мышление, речь, то есть способствует формированию основных общих компетенций будущего специалиста. Но наши студенты – потребители видеоряда и чтение для них – это огромный труд, порой непосильный.

Как же пробудить интерес студентов к чтению классической литературы? Один из эффективных методов – личностно ориентированный подход к обучению (ЛОП).

Особое внимание следует уделить организации чтения художественных произведений, так как вдумчивое, сознательное чтение является основой изучения курса. В рамках ЛОП важно учитывать индивидуальное восприятие студентами художественных текстов, внимательно и чутко относиться к мнению каждого, чтобы сформировать личностное восприятие прочитанного. При этом возможны различные варианты чтения произведения: домашнее или аудиторное, выразительное чтение