

Действующая программа по литературе также уделяет особое место развитию творческих способностей студентов.

Исходя из требований, предъявленных к подготовке будущего специалиста, нельзя допустить, чтобы исчезал интерес к литературе и искусству у студентов, будущих учителей. Поэтому изучение литературы в педагогическом колледже не ограничивается общеобразовательным курсом. Студенты продолжают знакомиться с шедеврами русской литературы на уроках, предусмотренных общекультурным блоком дисциплин. Увеличение количества часов на литературу помогает словеснику требовательно и эмоционально, обстоятельно и неторопливо доносить богатства искусства слова до каждого студента.

Сложность воспитательных и образовательных задач, решаемых в современной школе, требует от будущих учителей всесторонней и основательной подготовки. Ему надо завоевать полное доверие своих учеников, чтобы они в нем видели человека, глубоко разбирающегося в жизни, в искусстве.

Доверие к себе любой учитель вызывает прежде всего как человек нравственно зрелый, откликающийся на все вопросы, какие время ставит перед человечеством. Школьники высоко ценят влюбленность своего учителя в искусство, увлеченность литературой, его большую взволнованность картинами жизни, созданными писателями. Такое пристрастное отношение к художественной литературе помогает учителю прививать учащимся любовь и интерес к чтению.

Учащимся импонируют также литературные творческие способности учителя: его умение выразительно читать, увлекательно рассказывать, писать очерки, статьи. Поэтому уроки литературы должны быть уроками мысли и чувства, высокого духовного наслаждения, эстетических переживаний.

Урок литературы сегодня — это урок, пронизанный от начала до конца современностью. О чем бы ни говорил учитель, чему бы ни посвящал занятия — литературе далекого прошлого или наших дней, он преследует цель воспитания личности для нашего сегодня и завтра.

Притчи и новеллы Франца Кафки (к проблеме изучения модернизма в школе)

*Н.П. Невзорова
Россия, Белгород, БелГУ*

До недавнего времени школьникам (да и не только им) усердно внушалось, что реализм — это истина в последней инстанции. В результате создавалось

впечатление, что все остальные литературные направления (а особенно модернизм со всеми его -измами) — лишь промежуточные звенья или отступления от стратегической линии развития реализма. В связи со всем вышесказанным нам представляется особенно актуальным снабдить учителя-словесника рекомендациями по изучению классики модернизма западной литературы.

Наша разработка посвящена творчеству одного из самых сложных и таинственных мастеров слова первой четверти XX века — Францу Кафке (1883-1924). Судьба его сложилась так, что он оказался “средоточием вопиющих противоречий: общественных, семейных, творческих. Оказался как человек и художник” (Затонский, 1985: с.173). Один из первых биографов Кафки Гюнтер Андерс в книге “Кафка. За и против” (1951) очень удачно определил парадоксальность и маргинальность его биографических и творческих моментов: “Как еврей он не был своим в христианском мире. Как индифферентный еврей — ибо таким Кафка был вначале — он не был своим среди евреев. Как человек, говорящий по-немецки, он не был своим среди чехов. Как говорящий по-немецки еврей он не был своим среди немцев. Как богемец он не был вполне австрийцем. Как служащий по страхованию рабочих он не вполне относился к буржуазии. Как бюргерский сын — не вполне к рабочим. Но и на службе он не был весь, ибо чувствовал себя писателем. Но и писателем он не был, ибо отдавал все силы семье”. К этому стоит добавить признание самого Кафки: “Так я живу в своей семье, среди прекрасных и любящих людей, более чужой, чем чужак” (Кафка 1, с. 91).

Многообразие и сложность литературных исканий первой половины XX века с самого начала развития “кафкинианы” определили многочисленные попытки втиснуть писателя в рамки какой-то одной эстетической программы. Специфика его биографии и произведений предоставила достаточно поводов для разночтений и толкований. Условность пространственно временной организации произведений Кафки, предельная обобщенность характеристик персонажей, экзотичность как ведущее качество большинства его персонажей (надо отметить — при специфически сухой, канцелярски точной и нейтральной манере самого авторского повествования), иррационализм в интерпретации мира и человека дали основание многим исследователям говорить об определенной близости писателя к **экспрессионизму**. Фантастичность и даже фантазмагоричность ситуаций при предельно осязаемой “вещности” деталей заставляли вспоминать о явных пересечениях с эстетикой **сюрреализма**. Восприятие мира как абсурда, а человеческой жизни как бессмысленного движения к смерти делало его близким к идеям **экзистенциализма**. Повышенный интерес автора к бездушию бюрократического аппарата, к проблеме трагического отчуждения “маленького человека” во враждебном ему мире капита-

ла, где Закон стоит на стороне силы, давали повод комментировать его наследие в русле **“реализма без берегов”** (термин Роже Гароди). Споры о его творчестве, о нем самом, о его месте в национальной и мировой культуре не утихают и сегодня, более чем через 100 лет после его рождения.

Внешне судьба писателя пугающе зауядна и банальна. Он родился в Праге 3 июля 1883 года. Его мать была из образованной еврейской семьи. Отец, выходец из бедных крестьян, ценой невероятного трудолюбия, упорства и целеустремленности выбился в люди, сделал себе состояние и даже стал мелким фабрикантом, чем постоянно попрекал детей. Деспотичный характер этого малообразованного, внутренне примитивного и самоуверенного человека сделал жизнь семьи адом. Как видно из дневников писателя, болезненно самолюбивый, робкий и застенчивый, к тому же физически слабый Кафка чрезвычайно остро и чутко воспринимал любые внешние покушения на его частный внутренний мир, на свою свободу и был полон душевных противоречий и конфликтов. Первая и самая ранняя угроза независимости исходила из собственной семьи, от отца, который не признавал за сыном права на собственный выбор в жизни, тем более такой **“ненормальный”**, как писательство. Кафка прекрасно понимал и даже ценил свою **“ненормальность”**, но каким-то **“боковым зрением”** смог оценить себя и мерками своей семьи, родственников, коллег, при этом ощущал свою **“непохожесть”** как уродство, свою **“чуждость”** — как грех и проклятье” (Книпович. Предисловие // Кафка 1, с. 7).

С 1901-1905 гг. Кафка по настоянию отца изучал юриспруденцию в Пражском университете и получил степень Доктора права. После стажировки в адвокатской конторе и окружном суде (1905-1907) с 1908 года работал в службе страхования производственных травм. Усердно выполнял свои обязанности, но так же усердно ненавидел службу. В 1917 году он заболел туберкулезом и поэтому работал с перерывами. В 1922 году по состоянию здоровья вынужден был уйти на пенсию. В 1923 году была недолгая жизнь в Берлине, где он намеревался стать свободным литератором и в 1924 году он скончался на одном из курортов под Веной. Были в его жизни и женщины, но ни с кем из них он не смог решиться связать навеки свою судьбу, хотя несколько раз был помолвлен.

Ощущение фатального одиночества и крошечного абсурда не могла не породить и та фантазмагоричная, гротескная и трагическая История, которая совершалась на глазах у Кафки. Иерархическая и архаическая система власти Австро-Венгерской империи, а тем более крах ее давали ощущение зыбкости, безвластия и хаоса жизни или создавали впечатление **Власти иррациональной, сверхъестественной, анонимной и всесильной**. Абсурд своей конкретной исторической эпохи художник воспринял как абсурд **Общества и Истории** в

целом, свою собственную трагическую судьбу абстрагировал до вселенского кошмара человеческого одиночества, беспомощности и безысходности.

Писать он начал рано, первые рассказы были опубликованы в 1908 году, но печатался Кафка крайне неохотно и в основном под нажимом друзей. При его жизни была опубликована лишь 1/6 часть всего написанного им (41 рассказ или фрагмент). А самые серьезные по мнению критиков произведения “Процесс”, “Замок”, “Америка” были напечатаны в 1925, 1926 и 1927 годах, уже после его смерти и то — в нарушение его последней воли. Своего друга и душеприкащика Макса Брода он просил сжечь все, что останется после него.

При жизни широкой популярностью он не пользовался. Однако, о нем высоко отзывались Герман Гессе, Стефан Цвейг, Бертольд Брехт, Томас Манн, Альфред Деблин, Робер Музиль, австрийский писатель и критик Элиас Канетти, чешский поэт и музыкант Густав Яноух, Альбер Камю, французские философы-филологи Морис Бланшо и Жорж Батай. Однако подлинный “кафковский ренессанс” начался в Европе лишь после 2 Мировой войны.

Первые русские переводы произведений писателя появились в 1964 году. Вопрос об адекватности ставшими уже классическими переводов текстов Кафки 60-х годов (автор большинства из них Д.В. Затонский) до сих пор остается открытым. Исследователи (В.А. Луков, А.В. Карельский) признают, что на сегодняшнее время наиболее удачны переводы В.Н. Никифорова, сделанные в конце 80-х годов XX века, но не получившие широкой известности и до сих пор (в них словесная ткань образуется из сочетания нейтральной, бюрократически-канцелярской и просторечной лексики, в то время как в более ранних переводах эти стилистические “перебивки” сглажены). К настоящему времени опубликованы самые известные афоризмы, притчи, новеллы, романы. С конца 60-х годов были выпущены в свет и крупные монографические исследования отечественных литературоведов Б. Сучкова, В. Днепрова, Д. Затонского, Е. Книпович, появляются статьи А.В. Карельского, В.А. Лукова, В.Д. Седельник.

Одна из наиболее явных особенностей творческой индивидуальности и художественного мира Кафки — неистребимая склонность к *незаконченности, фрагментарности*. Он оставил незаконченными все свои крупные эпические произведения, а малая форма (новеллы и притчи) поражают своей *эссеистичностью* и многозначностью. “Дело тут, вероятно, не в отсутствии у Кафки “эпического дыхания”, а в характере его “рудиментарной поэтики”, категорически отвергавшей закругленность сюжета, разрешение конфликта, по природе своей неразрешимого” (Седельник, 2002: 107).

Многие упрекали Кафку в искусственности его кошмаров. Но сам автор не раз подчеркивал, что он ничего не придумывал целенаправленно. Он мыслил,

чувствовал, *жил подобными образами*. “Особый метод мышления. Оно пронизано чувствами. Все, даже самое неопределенное, воспринимается как мысль” (Из дневников. 21 июля 1913 г.). Терзаясь житейскими неурядицами, телесными недугами, но более всего неизбывной духовной неудовлетворенностью, страдая от чрезмерной сосредоточенности на своих душевных муках, он писал в дневнике 6 августа 1914 года: “Желание изобразить мою исполненную фантазией внутреннюю жизнь делало несущественным все другое, которое потому и хирело и продолжает хиреть самым плачевным образом. Ничто другое никогда не могло меня удовлетворить” (Кафка 1, с.116).

Таким образом, Кафка свой главный художественный интерес сосредоточил не на закономерностях социальных сдвигов эпохи (что было главной особенностью реалистической литературы), а на своем *собственном, сугубо личном, индивидуальном душевном опыте*, на ощущении себя в этом рушащемся мире. В его дневниках часто появляется мысль, что его жизнь — наказание, что человек обречен на страдание и беззащитен перед чувством неотвратимости мучения. Полная беззащитность перед жизнью, мученическая неуверенность в возможности к ней приспособиться, естественно в нее влиться доставляли Кафке непрекращающиеся мучения и порождали в нем *чувство глубочайшей вины перед жизнью и людьми* и выливались в его причудливые произведения. Грандиозная метафора этого комплекса вины превратившийся в чудовищного насекомого Грегор из новеллы “Превращение” позор и мука для семьи, которая не знает, что с ним делать. Это и совершающий самоубийство от отчаянного ощущения своей виновности Георг Биндеман из новеллы “Приговор”. *Неразрывность трагичной внутренней жизни писателя, биографических, историко-культурных и общественных факторов и его художественного наследия* одна из важнейших особенностей творческой индивидуальности Кафки.

Чуткий к духу времени Кафка привел в литературу *странного героя, имя которому Никто* (см. притча “Прогулка в горы”), а социальное положение которого (страховой агент, мелкий чиновник, коммивояжер, банковский служащий, судебный исполнитель и пр.) никак не определяло меру его неизбывного одиночества и несчастья (ср. социальная мотивировка судьбы «маленького человека» в «Станционном смотрителе» Пушкина, «Шинели» Гоголя, «Смерти Ивана Ильича» Толстого и т.д.). Именно это и сделало писателя наиболее ярким представителем новаторских исканий модернизма начала XX века. Герой скорее являлся *реализованной, персонифицированной (предметной, “внешней”) метафорой определенного эмоционального состояния*, которое характеризуется, прежде всего, чувством априорной виновности человека, глобальным ощущением несвободы, полной зависимости личности от враждебного и непонятного мира.

Не менее болезненно, и опять же никак социально не мотивированно и не дифференцированно, а потому — тотально, всеобще для Кафки оказывается (помимо мук виновности) и ощущение неизбежного одиночества личности, вызванное четким осознанием своей *чуждости, непохожести* на других. Эту *обреченность на непонимание, априорность одиночества, духовную изоляцию* своего героя Кафка заостряет до предела, например, отвратительной метаморфозой внешнего облика (см. новелла “Превращение”).

Эссеистичность многих произведений Кафки, их семантическая неоднозначность, дающая возможность разноплановых толкований, вызывающих самые широкие ассоциации дают повод исследователям говорить об *аллегоризме* и *притчеобразности* его малой прозы. Так крот, живущий в норе в одноименном тексте (“Нора”), наделен человеческим сознанием и страдает от дикого страха, что его могут обнаружить. Люди уподобляются примерзшим к земле деревьям (“Деревья”).

Однако эти тексты лишь условно могут быть отнесены к притчам. Как бы играя с основными жанрообразующими элементами притчи, Кафка надламывает их изнутри. Так начинается одна из самых известных притч Кафки — “Мост”: “Я был холодным и твердым, я был мостом, я лежал над пропастью. По эту сторону в землю вошли пальцы ног, по ту сторону руки; я вцепился зубами в рассыпчатый суглинок. Фалды моего сюртука болтались у меня по бокам. Внизу шумел ледяной ручей, где водилась форель” (Кафка 2, с. 253). Аллегоричность, иносказание разрушается за счет замены в конструкции “человек подобен мосту” среднего звена — сравнение заменено тождеством. А дидактизм, обязательный для притчи, ставится под сомнение, так как текст Кафки может иметь множество трактовок, вплоть до противоположных. Понятия как такового нет, а иносказания основаны на парадоксе. Лаконизм, отсутствие конкретики описаний притчи нарушается лишними подробностями: “фалды моего сюртука”, “ледяной ручей, где водилась форель”, “железный наконечник трости”, “взъерошенные волосы” и т.д. Эти подробности заменяют аллегорию на фантастическое тождество, но делают его обыденным, привычным, не вызывающим удивления, что создает впечатление абсурда.

Абсурдизм произведений Кафки особого рода, он абсолютно не похож на знаменитый английский нонсенс Э. Лира, Л. Кэрролла или русских ОБЭРИУ-тов (Д. Хармс). Нонсенс моделировал абсурдность, чтобы высветить возможности языка, снять преграды для мысли. *Абсурдные парадоксы Кафки принципиально неразрешимы*, так как базируются на *наложении разных логик* например, логики единичного и логики всеобщего. Так в новелле “Мост” оригинальный художественный прием “ложное первое лицо” создает эффект полного отождествления субъективного с объективным. Лицо может быть лю-

бым (под местоимение “я” можно подставить любое лицо) — всякая персоналия истолковывается как всеобщее. В новелле “Приговор” и романе “Процесс” герои действуют по логике, навязанной чужим сознанием, — в результате наложения логик появляется абсурд в чистом виде.

Кафкианские “конструкции” (так сам Кафка называл свои произведения малой формы) это химеры воображения автора, живущие по правилам *верификации*. При этом каждая “конструкция” может быть скомбинирована из вполне реальных деталей. А в условиях идентификации единичного и всеобщего любой текст, истинность которого принимают на веру, становится *мифом*.

Фантастика в текстах Кафки тоже обладает своеобразной логикой, которую ученые и определяют как “*логика мифа*”. Однако, не традиционного античного, а индивидуального авторского, присущего многим произведениям XX века. Кафкианский текст мифологизирует любое субъективное состояние. Конструирование его мифа отличается от фантастики тем, что сюжет в условиях идентификации единичного и всеобщего превращается из фантастической *возможности* в некую *данность*, не требующую никаких объяснений и не нуждающуюся в подтверждении истинности и логичности. Это мир, в котором *нарушены традиционные причинно-следственные отношения*. Вместо рациональной логики — *глубинные бессознательные ассоциации* и многочисленные *ряды возможных вариантов*, отнюдь не помогающих восстановить логику и выбрать единственный ответ, а наоборот, все более запутывающих понимание текста. (“Мост”: Кто это был? Ребенок? Видение? Разбойник с большой дороги? Самоубийца? Искуситель? Разрушитель? И я стал поворачиваться, чтобы увидеть его...”).

В противоположность сказочности фантастики здесь присутствует момент *навязывания веры* в происходящее, в вечность и незыблемость данного положения вещей. Эта данность подтверждается и координируется *абстрактностью пространства* — не только в довольно кратких текстах притчеобразных новелл, но и в романах “Процесс”, “Замок”, *статичностью и замкнутостью времени*. Эта несомненная данность утверждается и *отсутствием удивления* героя по поводу противоестественных трансформаций реальности или необъяснимости ситуаций. Не удивляется творимым над ним издевательствам заключенный из “Исправительной колонии”. Как данность принимает смертный приговор, вынесенный ему отцом, Георг Биндеман. Лишь слегка недоумевает, ощущает легкое беспокойство Грегор Замза по поводу своего нового облика. Но никого не удивлять способно лишь само собой разумеющееся, несомненное, наличное. Таким образом *верифицируется абсурд*. Отсутствие удивления, таким образом, еще и форма характеристики описываемого бытия.

Абсурдная парадоксальность и фантазмагоричность кафковских “конструкций” родственна *сновидениям*, которые по своей природе визуальны и представляют собой чистое действие, лишённое мотивировок и потому не предполагающее толкований (не случайно он сам пользовался словом “сон” наряду с “конструкциями” в качестве определения сущности своих текстов). Имеется в виду, не толкование сновидений в психологическом смысле, а отсутствие всякой рациональности в процессе самого сновидения. Способность Кафки “превращать” собственные духовные процессы в чувственные метафоры делает понятным тот факт, что писатель категорически запретил иллюстрировать новеллу “Превращение”, ведь Замза-насекомое — метафора непоправимого человеческого отчуждения, форму и меру которого каждый читатель должен почувствовать только интуитивно, на основе своего собственного непосредственного душевного опыта. Этим же можно объяснить и “плавающие”, постоянно меняющиеся размеры насекомого — первоначально он явно человеческого роста, ведь на кровати с него постоянно сползает одеяло, то он висит на картине на стене или ползает по потолку, что создаёт представление о гораздо меньших размерах.

Использование мотива “сна” в качестве особого приема характеристики реальности и верификации абсурда можно проследить и в том, что начало событий как минимум двух текстов, новеллы “Превращение” и романа “Процесс”, отнесено к моменту утреннего пробуждения героев. В обычной нормальной жизни бодрствующий человек живет в мире логических причинно-следственных связей, непонятное воспринимается принципиально объяснимым (если не сейчас, то когда-нибудь непременно). Засыпая, человек погружается в сферу алогизма, где действует другая логика — бессознательных ассоциативных связей. В художественном мире Кафки все наоборот — алогизм и абсурд начинаются в момент пробуждения — чем утверждается абсурдность реального мира, реального бытия человека в мире.

Необъяснимость, непонятность, *несогласуемость отдельных компонентов* происходящего в художественной реальности не в сне, необъяснимость поступков героев создаёт эффект неожиданности и той самой фантазмагоричности, которая характерна для сна. Однако, сновидческая техника — вряд ли сознательный художественный прием Кафки, она — производная от его особых отношений с реальностью, отразившая его образное мировидение.

Литература

1. Кафка Ф. (1). Из дневников. Письмо к отцу. - М.: Известия, 1988.
 2. Кафка Ф. (2) Сочинения. В 3 т. М.: Худ.лит; Харьков: Фолио, 1994
1995. Т.1.

3. Затонский Д. Австрийская литература в XX столетии. - М.: Худ. лит., 1985.

4. Карельский А.В. Хрупкая лира. Беседы по истории западных литератур. Вып.2. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века. М.: РГГУ, 1999. 303с. С. 143 - 157.

5. Луков В.А. Притчи Франца Кафки. // Зарубежная литература XX века: Практикум. Под общ.ред Н.П.Михальской и Л.В.Дудовой. М.: Флинта: Наука, 1999. 416 с. С. 104 - 118

6. Седельник В.Д.. Франц Кафка // Зарубежная литература XX века. Под ред. В.М. Толмачева. М.: "Академия", 2003 С.103 - 115.

Лингвокультурное образование учащихся за счет региональных программ по русскому языку

*Т.Ф. Новикова
Россия, Белгород, БелГУ*

Слово как историко-культурный феномен находится в сложной диалектической взаимосвязи с такими важнейшими категориями, как общество (и общественные отношения), культура, искусство, история, религия. Усваивая язык, человек не только познает мир людей, вещей, явлений, но и получает определенные ценностные ориентации, социализируется и, что особенно важно, глубже проникает в национальную культуру, приобщается к духовному богатству, хранимому языком." Всё, что есть у народа, в его быте и понятиях, все, что народ хочет сохранить в своей памяти, выражается и сохраняется языком", — этот факт осознавали и подчеркивали все исследователи языка, в частности, например, известный современный филолог Н.И. Толстой (Толстой, 1981: 3).

Именно поэтому русский язык как одна из главных дисциплин гуманитарного цикла является мощным средством формирования духовного мира человека, каналом социализации личности, путем приобщения к ценностям культуры, накопленным предыдущими поколениями. Линия на принципиальное обновление преподавания русского языка, проявляющаяся в первую очередь в реализации интегративного подхода, выдвижение на первый план культурно-гуманистической сущности языка поставили перед словесниками задачу формирования — наряду с лингвистической и коммуникативной — еще и социо- и этнокультурной компетенции: учащиеся должны видеть и осознавать духовную сущность своего родного языка, его культуросберегающий потенциал.