

# Литература

ЖУРНАЛ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ СЛОВЕСНОСТИ № 9–10 (783)

lit.1september.ru



**«ДУЛ,  
КАК ВСЕГДА,  
ОКТЯБРЬ  
ВЕТРАМИ...»:**

**1917—  
2017**

электронная  
версия журнала  
в Личном кабинете  
на сайте  
[www.1september.ru](http://www.1september.ru)

Музыка в  
русской поэзии  
XX века  
с. 4

Борис Лавренёв  
о ветре  
революции  
с. 15

Труды и дни  
Школы юного  
филолога  
с. 20

Кабаниха как  
герой нашего  
времени  
с. 53

издательский  
дом  
1september.ru

**Первое сентября**

сентябрь–октябрь  
2017

ЛИТЕРАТУРА Подписка на сайте [www.1september.ru](http://www.1september.ru) или по «Каталогу российской прессы»: 79072

# В номере:

## Иду на урок

- Мстислав Шутан 4 «Выход из вероятия в правоту». Русские поэты XX-го века о музыке
- Наталья Борисенко 11 Загляни в бездну. Три рассказа Рэя Брэдбери
- Дмитрий Мурин 15 Василий Гулявин – человек революции

## Спецпроект

- 20 Труды и дни  
Школы юного филолога НИУ ВШЭ

## Методика

- 38 Как провести школьный и муниципальный этапы ВСОШ по литературе?

## Есть идея!

- Наум Резниченко 48 «Сказка о мёртвой царевне...» А.С. Пушкина в системе контекстов

## Читальный зал

- Лия Бушканец 53 Кабаниха как герой нашего времени
- Елена Елагина 56 Вторая муза Пушкина – Клио
- Феликс Нодель 59 Приоритет читателя



К статьям, отмеченным этим значком, есть дополнительные материалы в Личном кабинете на сайте [www.1september.ru](http://www.1september.ru)

# Литература

Учебно-методический журнал для учителей словесности  
Издание основано в 1992 г.  
Выходит один раз в два месяца

РЕДАКЦИЯ:  
Главный редактор  
Сергей Волков

Дизайн макета  
Иван Лукьянов

Обложка  
Анна Махотина

Вёрстка  
Галина Струкова

Корректор  
Пекар Волков

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:  
д. ф. н. Е. И. Анненкова (СПб; РГПУ);  
д. ф. н. А. Н. Варламов (МГУ – Литинститут);  
д. ф. н. В. А. Кошелев (НовгородГУ);  
д. ф. н. О. А. Лекманов (НИУ ВШЭ);  
д. ф. н. Ю. В. Манн (РГГУ);  
д. ф. н. И. Н. Сухих (СПбГУ)

Журнал распространяется по подписке.  
Цена свободная.  
Тиражи:  
400 экз. (бумажная версия)  
24000 экз. (электронная версия)  
Тел./факс: **(499) 249-3138**  
E-mail: [lit@1september.ru](mailto:lit@1september.ru);  
[lit1@1september.ru](mailto:lit1@1september.ru)  
Сайт: [lit.1september.ru](http://lit.1september.ru)

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС:  
По «Каталогу российской прессы»: **79072**

Иллюстрации –  
фотобанк Shutterstock  
(если не указан иной источник)



В оформлении обложки использованы картины  
Б. Кустодиева «Большевик»  
и К. Юона «Новая планета»

Уважаемые подписчики бумажной версии журнала «Литература»!

Все подписчики журнала имеют возможность получать электронную версию, которая не только является полной копией бумажной, но и включает дополнительные электронные материалы для практической работы. Для получения электронной версии:

- 1) откройте Личный кабинет на портале «Первое сентября» ([www.1september.ru](http://www.1september.ru)).
- 2) В разделе «Газеты и журналы/Получение» выберите свой журнал и кликните на кнопку «Я — подписчик бумажной версии».
- 3) Появится форма, посредством которой вы сможете отправить нам копию подписной квитанции.

После этого в течение одного рабочего дня будет активирована электронная подписка на весь период действия бумажной.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ  
«ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Генеральный директор:

Наум Соловейчик

Главный редактор:

Артём Соловейчик

Коммерческая деятельность:

Константин Шмарковский

(финансовый директор)

Реклама, конференции, техническое  
обеспечение Издательского дома:

Павел Кузнецов

Производство: Станислав Савельев

Административно-хозяйственное

обеспечение: Андрей Ушков

Педагогический университет:

Валерия Арсланян

(ректор)

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

**Английский язык** – Е.Паремузова

(Богданова),

**Библиотека в школе** – Е.Иванова,**Биология** – Н.Иванова,**Дошкольное образование** – Д.Тюттерин,**Искусство** – А.Митрофанов,**История** – А.Савельев,**Литература** – С.Волков,**Начальная школа** – Е.Тихомирова,**Русский язык** – Л.Гончар,**Школьный психолог** – М.Чибисова.УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ИЗДАТЕЛЬСКИЙ  
ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Зарегистрировано ПИ № ФС77-58420

от 25.06.14 в Роскомнадзоре

Подписано в печать: по графику 09.08.17,

фактически 09.08.17 Заказ №

Отпечатано в

АО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский Печатный Двор»

ул. Полиграфистов, д. 1,

Московская область, г. Чехов, 142300

Сайт: www.chpd.ru. E-mail: sales@chpd.ru

Тел.: 8(499)270-73-59

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165

Тел./факс: (499) 249-3138

Отдел рекламы: (499) 249-9870

Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

Телефон: (499) 249-4758

E-mail: podpiska@1september.ru

Жаркая осень  
семнадцатого

Пишу эту колонку холодным летом и думаю о назревающей осени. Она обещает быть жаркой. Не метеорологически – политически, педагогически, психологически. На это указывает целый ряд отпускных сюжетов. Главные из них два: учебники и ФГОС.

С учебниками ситуация сложилась так: зимой 2016–2017 года должен был быть принят новый ФУП – федеральный перечень учебников. Издательства сдали все заявки, потратив немалые суммы на экспертизы. Напомним, что в 2014-м году в ФУП не попали некоторые известные линии учебников (например, «Русский язык» под редакцией Г.Г. Граник) и все ждали, когда они вернутся. Издательства надеялись, что до 1 марта научно-методический совет при Минобрнауки рассмотрит заявки и сформирует новый ФУП. Но этого не произошло. Министерство хранило молчание, а затем объявило, что заявки будут приниматься заново – с 10 сентября по 10 ноября. В новый учебный год мы, таким образом, вступили с просроченным перечнем учебников. Ассоциация «Российский учебник», куда входят почти все издательства учебной литературы, в июле подала жалобу на Минобрнауки в ФАС – случай беспрецедентный.

Ситуация с учебниками подогревается ещё и заявлениями министра образования о необходимости вернуться к единым учебникам. Дискуссия о них в СМИ прошла опять-таки летом, в пору экзаменационной активности и отпускного спада и была не очень замечена уставшим педсообществом. А жаль – в целом ряде статей прозвучали здравые соображения по поводу пагубности идеи единого учебника в эпоху информационной открытости.

Ещё одна важная история, которая как будто нарочно произошла летом, – это опубликованный для обсуждения ни много ни мало новый вариант ФГОС. В нём появился раздел, которого вообще-то в стандартах быть не должно – содержание учебных дисциплин. По литературе это список обязательных произведений. Сейчас это список есть в Примерных программах (они дополняют собой ФГОС в части содержания) и в кодификаторе ЕГЭ. Для чего понадобился список в стандарте? Узнать не у кого. Группа под руководством Н.Солженицыной, которая по поручению Минобрнауки занимается уточнением стандартов, никакого списка не предлагала. Откуда он появился, неясно. Но ясно, что введение списка в стандарт хоронит всякую вариативность – потому что стандарт обязателен к исполнению. Ещё ясно, что именно на этот стандарт должны будут ориентироваться учебники. Но стандарт пока в проекте, а заявки на учебники надо подать уже завтра...

Как разрешатся все эти абсурдные коллизии? Скоро увидим. Ведь осень у вас, читающих эту колонку, уже началась...

Сергей ВОЛКОВ

Мстислав Исаакович ШУТАН,  
д.п.н., профессор НИРО, учитель литературы гимназии №13  
г. Нижний Новгород

# «Выход из верить в правоту»

## Русские поэты XX-го века о музыке

*Перед вами – этюды о лирических стихотворениях О.Э. Мандельштама, Б.Л. Пастернака, А.А. Вознесенского, Д.С. Самойлова, посвящённых музыке. Читаешь их поэтические произведения – и кажется, что слышишь оркестр, орган, рояль, скрипку, альт...*

### «НА РАЗРЫВ АОРТЫ»

В стихотворении О.Э. Мандельштама «Бах» (1913) великий немецкий композитор назван «рассудительнейшим». Поэт допускает, что, «играя внукам свой хорал», Бах искал опору духа в доказательстве, то есть в логической операции. Шестнадцатые доли – термин, свидетельствующий о стремлении, выражаясь пушкинским языком, «поверить алгеброй гармонию». Да и крик органа назван *много-сложным*, то есть представляется «чем-то вычислимым, разложимым на ритмико-метрические единицы и тем самым упорядоченным». [Киршбаум Г. «Валгаллы белое вино...» <http://fanread.ru/book/10822283/?page=7...>]



▲ Э.Г. Хаусман. Иоганн Себастьян Бах

Такая характеристика Баха вполне соответствует содержанию статьи О.Э. Мандельштама «Утро акмеизма», в которой он, в частности, писал: «Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать до конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно». Слова «доказательства» и «доказывать» (отметим, что инфинитив, делающий речь категоричной, повторяется автором) свидетельствует о торжестве рационалистического, рассудочного подхода к искусству.

Но, читая стихотворение, мы видим и совсем другого Баха: этот «рассудительнейший» человек может ликовать, как Исайя («Исайя, ликуй» – церковное песнопение, исполняемое при венчании); он «высокий спорщик», «несговорчивый старик», «гневный собеседник»; «органа много-сложный крик» – его достижение. Без повышенной эмоциональности (обратите внимание на слова, выделенные в предыдущем предложении курсивом) нельзя представить ни самого композитора, ни его музыкальных творений. Соединение, казалось бы, несоединимого.

И когда вчитываешься в стихотворение, всё же приходишь к выводу о том, что рассудочный подход к искусству и жизни вызывает у поэта возражение: «Высокий спорщик, неужели, / Играя внукам свой хорал, / Опору духа в самом деле / Ты в доказательстве искал?» Слово «неужели» вносит в произведение авторское недоумение, намекая на наивность этого человека, слишком доверявшего законам логики.

В «Оде Бетховену» (1914) Мандельштам называет немецкого композитора Дионисом, причём «наивным и благодарным, как дитя».

Как известно, Дионис – бог растительности, вина и веселья у древних греков. По мнению Ф.Ницше, это начало стихийное, иррациональное, природ-



ное. Оно одновременно воплощает состояние животного ужаса и блаженного восторга. В искусстве выражается наиболее полно в музыке и танцах. И Бетховен, будучи сыном фламандца (отец композитора был родом из Антверпена), «мир пригласил на ритурнель/ И до тех пор не кончил танца,/ Пока не вышел буйный хмель?» (ритурнель – это музыкальное вступление к танцу).

И всё же определяющее место в стихотворении занимает образ огня: 1) огонь горит в тёмной комнате глухого Бетховена; 2) мы видим нотную тетрадь, брошенную в огонь и названную испепелённой; 3) говорится о пламенеющем творце, способном «усилie воли освятить»; 4) но у творца есть огнепоклонники, которые «в пророческом весельи» ему поют, вероятно, гимны; 5) поэт не может не подчеркнуть то, что в гениальном творце пылает огонь, который никто и ничто не в состоянии унять; 6) разворачивается картина жертвенного костра, охватившего полнеба.

По мнению Мандельштама, Бетховен – воплощение стихийной, бессознательной, истинно божественной энергии, способной творить чудеса. Для этой оды характерен глобализм, ибо речь в ней идёт о влиянии музыки на весь мир, его судьбу.

В стихотворении Мандельштама «За Паганини длиннопалым...» (1935) отражено реальное событие. Имеется в виду концерт, на котором скрипачка Галина Баринова играла токкату М.Парадиз, пьесе из «Лесных сцен» Р.Шумана, полонез Г.Венявского, две мазурки Ф.Шопена–Ф.Крейслера, вальс Ф.Шопена–Б.Губермана, ноктюрн Ф.Шопена–А.Вильгельми и кампанеллу Н.Паганини. Спутник Мандельштама Рудаков вспоминал: «Вчера были на

концерте Бариновой (с Мандельштамом бесплатно) – у неё невероятный цветаевский темперамент, 22-летняя молодость и неартистичная живость. (Когда я это сказал, О.Э. удивился, откуда я мог так угадать действительное сходство с Цветаевой, когда я её не видел. А ритмы-то стихов!) А вот и моё достижение. После года или более Мандельштам написал первые четыре строчки».

Сначала в стихотворении говорится о Паганини – итальянском скрипаче-виртуозе с поразительно длинными и гибкими пальцами, а далее характеризуется сама скрипачка: «Девчонка, выскочка, горячка,/ Чей звук широк, как Енисей...». Всё здесь – нарушение нормы: холм кудрей, напоминающий о Марине Мнишек, и характер исполнительницы, определяющий особенности её поведения и самой игры, и необычный звук, характеризующийся через сравнение его с Енисеем, и мнительный (!) смычок.

Но стихотворение представляет собой обращение к скрипачке. Лирический герой просит её об одном – об утешении игрой на инструменте.

«Чалый Шопен», «серьёзный Брамс» в какой-то момент отрицаются, а вместо них утверждается нечто совсем другое: «Париж мощно-одичалый», «мучной и потный карнавал», «брага Вены молодой», «дунайские фейерверки, скачки». То, что таит в себе жизненную энергию, может быть, и не очень эстетичную, даже необуздываемую, сейчас необходимо лирическому герою для утешения. Само перечисление жизненных реалий, явлений, находящее экспрессивное воплощение в музыке, может быть продолжено, но и сказанного поэтом достаточно для того, чтобы настрадавшаяся человеческая душа (вспомним печальную биографию Мандельштама тридцатых годов) утешилась хотя бы на недолгое



время. Главное условие этого – игра скрипачки «на разрыв аорты».

Но «на разрыв аорты» и «органа многосложный крик» («Бах»), и «усилье воли», освящённое человеком, в котором пылает огонь («Ода Бетховену»). Поэт не представляет музыки, которая не была бы оплодотворена чувствами, страстями, дикой энергией.

### «ЕДВА КАСАЯСЬ ПАЛЬЦАМИ РОЯЛЯ...»

Это строчка из поэмы **Б.Л. Пастернака** «Спекторский». О чём она? О тяге к импровизациям, к «фортепианному фантазированию» (слова поэта). Такая привычка была и у самого Пастернака в те юные годы, когда он сочинял музыку. Кстати, до нас дошли две прелюдии (1906) Бориса Леонидовича и его соната (1909). Но «импровизационная свобода, познанная Пастернаком за фортепианной клавиатурой, во многом определила и его литературную деятельность». [Кац Б.А. Пробуждённый музыкой // Раскат импровизаций. Л., 1991. С. 34.] Эту свободу поэт называл «духом нечаянности», в связи с чем вспоминаются следующие строки: «Но чем *случайней*, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд».

Итак, строчка из поэмы «Спекторский» об игре на рояле, за которым может сидеть как исполнитель, так и композитор. И тот и другой могут едва касаться пальцами его клавиш, а после этого...

Прочитаем стихи Пастернака, в которых звучит фортепиано.

Уже начало стихотворения **«Импровизация на рояле»** (1915, 1946) как бы устанавливает близкие, родственные отношения между фортепианной музыкой и самой реальностью, столь богатой звуками. Это и «хлопанье крыльев, плеск и гогот», и кричавшие «лебедей вожак», и «дробившиеся вдалеке переливы», и «ответное хлопанье вёсел и крыльев». Причём состояния природы и человека предельно приближены друг к другу: сердце охвачено той же тревогой, что «небо и дно, / Оглохшие от лебединого гама».

Отдельно остановимся на третьей строфе, отличающейся визуальными образами особой силы. Читая её, мы представляем пруд, на поверхность которого небосвод «ковшами кипящими» вылил всё своё содержимое. Тем не менее, благодаря «хлопанью вёсел и крыльев», оно «доплескивает» до высот. Иначе говоря, жизненная энергия, бьющая через край, воплощается в резких, гиперболизированных движениях. Нарушена привычная система жизненных координат с её жёсткими физическими, природными законами. И в то же время дважды (во второй и четвёртой строфах) подчёркивается, что «было темно». Создаётся таинственная, романтическая атмосфера.

Всё стихотворение представляет собой описание музыкальной импровизации, свободное, раскованное, насыщенное яркими метафорическими образами.

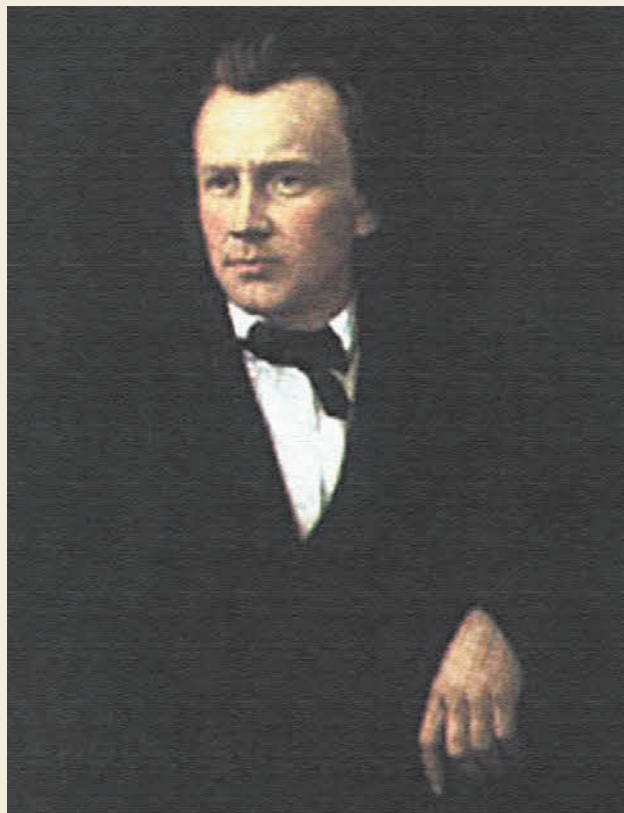
Отметим, что поэт в третьей строке первой строфы дважды употребляет вводное слово со значением предположения «казалось». А далее это же слово обнаруживается во второй и третьей строфах лирической миниатюры. То есть автор передаёт некие ощущения, настроения, фантазии, конкретизируя их при помощи образного ряда. Действительно, касается пальцами клавиш...

В стихотворении Пастернака **«Годами когда-нибудь в зале концертной...»** (1931), по сообщению Е.Б. Пастернака (сына поэта), запечатлено воспоминание о лете 1930-го года, которое было проведено им вместе с женой Евгенией Владимировной в дачном месте под Киевом, в Ирпене, совместно с друзьями И.С. и В.Ф. Асмусами и З.Н. и Г.Г. Нейгаузами.

Генрих Густавович Нейгауз, выдающийся пианист и педагог, в Ирпене готовился к концертам и для своих друзей исполнил Интермеццо композитора И.Брамса, опус 117, №3, до-диез минор. Однако, как утверждает музыковед Б.А. Кац, слова «чистый, как детство, немецкий мотив» едва ли не ближе подходят к колыбельному напеву первой части Интермеццо, опус 117, №1, ми-бемоль мажор [Кац Б.А. Пробуждённый музыкой // «Раскат импровизаций...» Л., 1991. С. 310.]

Следствием пребывания поэта в Ирпене было то, что Пастернак зимой 1931-го года расстался со своей первой семьёй и женился на З.Н. Нейгауз.

Стихотворение начинается следующим четверостишем: «Годами когда-нибудь в зале концертной / Мне Брамса сыграют, – тоской изойду. / Я вздрог-



▲ Карл фон Ягеманн. Иоганнес Брамс

ну, я вспомню союз шестисердый,/ Прогулки, купанье и клумбу в саду».

Уже по первой строфе становится понятным, что поэт не ставит перед собой задачу – описать музыку Брамса, хотя её образ всё равно возникает в стихотворении. Главное – восприятие музыки, круг жизненных впечатлений, с ней связанных.

Сама музыка воспринимается лирическим героем (а за ним, конечно же, стоит сам автор!) эмоционально: *Мне Брамса сыграют, – тоской изойду; Мне Брамса сыграют, – я вздрогну, я сдамся; Мне Брамса сыграют, – я сдамся, я вспомню...* Тоска, дрожь, ощущение незащитности перед «чистым, как детство, немецким мотивом», активная работа памяти.

А что можно сказать о жизненных впечатлениях?

Это прежде всего «крутолобость» «робкой художницы, её беззлобная улыбка, «улыбка вздох», «огромная и светлая, как глобус», палитра художницы, её «набор рисовальный и пачки отравы», то есть дешёвые папиросы (кстати, перечисленные выше детали портрета имеют прямое отношение к жене Пастернака).

Это прогулки, купанье, клумба, сад, «ступеньки террасы и комнат убранство». Иначе говоря, сама повседневная, бытовая жизнь с её вполне понятными каждому человеку заботами и интересами. Нельзя не отметить, что внимание к её прозаической стороне несколько не противоречит самой музыке. Представьте себе следующую ситуацию: лирический герой услышит вновь музыку Брамса и вспомнит «покупку припасов и круп». С точки зрения романтической системы ценностей это немислимо (кстати, Брамс представляет романтическую тенденцию в западном музыкальном искусстве второй половины девятнадцатого века), но у Пастернака совсем другое понимание музыки: в его сознании она предельно приближена к обычной жизни человека.

Музыка Брамса напомнит и другое: «упрямую заросль», кровлю, вход, полутёмный балкон, «комнат питомник», «улыбку, и облик, и брови, и рот». Перед нами эскизная, с опорой на наиболее важные детали, характеристика чувственных отношений между людьми.

И такие воспоминания вызовут у лирического героя реакцию, близкую к сентиментальной. Далее курсивом мы выделили слова, свидетельствующие об этом: «И сразу же буду слезами *увлажен*/ И *вымокну* раньше, чем *выплачусь* я./ Горючая давность *удафит* из скважин,/ Околицы, лица, друзья и семья».

Впечатляет метафорический образ, встречающийся в третьей строке. Ассоциация совсем недавнего прошлого с нефтью («горючая давность»), удалившей из скважин, точно передаёт душевное состояние человека, услышавшего столь близкую ему по своему художественному строю музыку. Слезы выступают на глаза сразу, независимо от его воли.

И заключительная строфа стихотворения: «И станут кружком на лужке интермеццо,/ Руками, как дерево, песнь охватив,/ Как тени, вертеться четыре семейства/ Под чистый, как детство, немецкий мотив».

Можете себе представить лужок интермеццо? Поэт подаёт музыкальное произведение, относящееся к определённому жанру, в пространственном ракурсе. И на этом лужке, предварительно встав кружком и руками охватив мотив, как дерево, вертятся четыре семейства, напоминая тени.

Идиллическая картина в духе милой, бюргерской эстетики. Может быть, здесь присутствует мягкая, добрая ирония?!

Кстати, если мы вслушаемся в музыку Брамса, то обнаружим в ней порывистость, драматизм, сменяющийся мелодическими ходами, которые вызывают ощущение спокойствия, безмятежности. И такой «сценарий» воспроизводится несколько раз. Но и в стихотворении Пастернака эти два эмоциональных полюса представлены.

И самое главное. Для поэта музыкальное произведение и жизненные обстоятельства, сопутствовавшие его звучанию, – единый комплекс, элементы которого невозможно отделить друг от друга. Воистину: музыка есть жизнь, а жизнь есть музыка.

Особая тема – Пастернак и Шопен.

Музыка, какой она представлена в стихотворении «**Опять Шопен не ищет выгод...**» (1931), прокладывает «выход из вероятия в правоту». Очень точный образ, передающий самую суть искусства, в том числе и музыкального, с его устремлённостью к высшей (и правота-то крылатая!) истине, не отрицающей историю в её повседневных, даже бытовых проявлениях.

Поэт показывает связь музыки Шопена с девятнадцатым веком: маятник, отбивающий часы разездов, занятий, снов, фермат (вот они, знаки жизни, исторического и биографического времени!), слышен и в фортепианной сонате гениального польского композитора.

Пастернак, по мнению Б.А. Каца, в шопеновском творческом методе «усматривает столь манящую его самую способность «удержать частицы действительности», запечатлеть, вложить в звуки всё многообразие зримого, слышимого, ощущаемого мира». [Кац Б.А. Пробуждённый музыкой // «Раскат импровизаций...» Л., 1991. С.27.]

В начале стихотворения «**Музыка**» (1956 г.) показано, как два силача несут рояль. При этом сам музыкальный инструмент сравнивается поэтом с колоколом, который поднимают на колокольню. Примечательно, что рядом оказываются однокоренные слова, едва отличающиеся друг от друга по своему составу. С некоторой долей условности можно сказать так: второе слово звучит как эхо первого. Повторяющиеся звуки «к», «л», «о» (и фонетически близкие к нему редуцированные гласные) уси-

# Я иду на урок

ливают музыкальность стиха и делают его ещё более торжественным. Но таким эпитетом мы должны обозначить и ситуацию, которую изображает автор стихотворения.

Не пройдёшь мимо и библейской ассоциации поэта, который упоминает о скрижали с заповедями, оказывающейся ближе и ближе к каменному плоскогорью.

Особое место в первых двух строфах произведения занимает наречие *вверх*, фиксирующее устремлённость к небу, может быть, и к высям горним. Как мы видим, знаки религиозной культуры приобретает в стихотворении особую значимость – и читатель воспринимает житейскую ситуацию, пусть и не часто встречающуюся, как священнодействие. Даже характеристика лестницы, названной тесной, угольной, и сравнение высокого дома с каланчой, отнюдь не поэтическое, не разрушают возвышенную атмосферу.

И вот город со своим свистом, шумом, гамом внизу, «как под водой на дне легенд». Опять пространственная картина. Только у взгляда на неё иная направленность: если в первых строфах стихотворения этот взгляд был снизу вверх, то сейчас – сверху вниз.

Метафорический образ (человек в руках держит землю), гиперболический по своей природе, чуть ли не в духе раннего Маяковского, передаёт ощущение музыканта. А он может творить только в том случае, если у него есть свобода, есть власть над миром, дарованная свыше.

Вернувшись в комнату, музыкант играет «собственную мысль, хорал, / Гуденье мессы, шелест

леса». Мы графически выделили согласную, которая на звуковом уровне (приём аллитерации в действии!) объединяет звуки, напоминающие о небесах, о Боге, о трагической мистерии, с простыми, незатейливыми, но несущими в себе поэтическое содержание земными звуками.

Удивительна логика перечисления, обнаруживающаяся в следующей строфе: «Раскат импровизаций нёс / Ночь, пламя, гром пожарных бочек, / Бульвар под ливнем, стук колёс, / Жизнь улиц, участь одиночек».

На одной ступеньке здесь стоят явления, объединённые общим свойством – концентрацией жизненной энергии. Когда читаешь эти строки, создаётся ощущение, что и природа, и человек существуют на пределе своих возможностей, если не выходят за их пределы, ибо в этом мире всё звучит, движется.

Земное и небесное в стихотворении Пастернака не противопоставлены, а предельно приближены друг к другу. Подлинная музыка рождается из органичного соединения, синтеза повседневного, обыденного, подчас далёкого от поэтического и возвышенного, напоминающего о Боге.

В заключительных строфах стихотворения мы встречаем три ассоциативных хода, очень важных для поэта.

Первый ход непосредственно связан с музыкой Шопена, столь любимой поэтом. Кажется, мы слышим лирически-проникновенные, грациозные мелодии польского композитора: «Так ночью, при свечах, взамен / Былой наивности нехитрой, / Свой сон записывал Шопен / На чёрной выпилке пюпитра».

Шопен записывал свой сон. Но в стихотворении «Во всём мне хочется дойти до самой сути...» (1956) мы встречаемся со следующими строками: «Так некогда Шопен вложил / Живое чудо / Фольварков, парков, рощ, могил / В свои этюды».

Невольно задумываешься о том, что же главное для Пастернака в музыке. А её живая, непосредственная связь с реальностью, с различными её сферами, с различными душевными состояниями человека. Причём граница, отделяющая прозаическое от поэтического, ослабляется или вообще исчезает – и мир предстаёт пред нами как некое единство.

А далее другие музыкальные ассоциации: это и громовые раскаты музыки Рихарда Вагнера, как бы передающие ритм движения мифических существ и обрушивающиеся на слушателя; и проникновенные, даже надрывные звуки симфонической фантазии П.И. Чайковского «Франческа да Римини», написанной на сюжет из «Божественной комедии» Данте, звуки, напоминающие о жизненной трагедии юных влюблённых.

«Музыка» – программное для Пастернака стихотворение. Поэтому не удивляют ораторские интона-



▲ Неизвестный художник. Фредерик Шопен

ции, заданные самой ритмической структурой (четырёхстопный ямб с перекрёстной рифмовкой; нагнетание бессюжных конструкций с однородными членами; союзы *и, или* выполняющие анафорическую функцию в начале соседних строк и последних двух строк; сравнительные обороты, в основном занимающие отдельные стихотворные строки и начинающиеся союзом *как*).

### «БОГ ВСЕМОГУЩИЙ ПЛАЧЕТ С НИМИ»

Стихотворение «Лесник играет» (1973) А.А. Вознесенский посвятил композитору Родиону Щедру.

Точным представляется нам следующее сравнение: «Как без воды/ рассыхается лодка,/ старая скрипка/ рассохлась без музыки». Причём оно невольно подводит к мысли о том, что вода и музыка – в чём-то сходные понятия, символизирующие подлинно живое, трепетное, движущееся.

Но наконец на скрипке заиграл лесник, в доме которого она «висела с ружьями рядом» и левое плечо которого «поотвыкло от музыки» в отличие от правого плеча, привыкшего к прикладам.

Не лишает эту ситуацию поэтического очарования сравнение игры на скрипке с вытаскиванием машины из грязи. Конечно, сам характер движений лесника во время музицирования, не отличавшихся изяществом, чем-то напоминает названное выше занятие. Этот ассоциативный ход, конечно, подчёркивает старание музыканта, его желание быть на высоте, тем более его слушают мазурики (в самом слове, которым обычно называют плутов, мошенников, воров, скорее ироническое отношение к людям, видимо, случайно оказавшимся у него в доме) и – главное! – приезжая «с глазами фисташковыми», то есть с глазами светло-зелёного (природного!) цвета.

«Покатила», «полетела» – слова о свободном звучании скрипки. И лирическому герою кажется, что вслед этой музыке «воют волки лесничества». Явное преувеличение, тем не менее необходимое по-



▲ В.С. Горюнов

эту для передачи той необычной атмосферы, которая создана игрой лесника.

Завершается стихотворение сравнением изогнутой бретельки майки с «отпечатком шейки скрипичной». Не шеи, а шейки! Уменьшительно-ласкательный суффикс здесь столь уместен. Ведь за ним – нежное отношение лирического героя к леснику – человеку практического склада, предельно приближенному к повседневной жизни с её бытовыми потребностями, постоянно напоминаящими о себе. И вдруг он превращается в музыканта, да ещё скрипача! Вторая половина стихотворения – о жизни человеческой души и человеческого духа. Музыка преображает человека.

Лирический герой стихотворения Вознесенского «Играет Горюнов» (1987) выходит в сад («душа выходит из нокдауна!») и видит деревья, белеющие в лунном чертанье полубодками. И какая ассоциация возникает в его сознание? Ему кажется, что, горбясь, берёт октавы великий Горюнов.

Уже ногти «не бьют, а только гладят ноты». Клавиши названы нотами, к которым должно быть только нежное, трепетное, «небесное» отношение.

В следующей строфе встречается следующий образный ход: Горюнов кладёт свои ладони «в открытые ладони клавиш». Трогательная ситуация: ладонь – в ладонь! «Так, глядя, плачешь, плача – гладишь». Как «в родном и позабытом доме».

В заключительной строфе стихотворения говорится о том, что Горюнов похож на рембрандовского отца (вспомним картину голландского художника «Возвращение блудного сына»), глядящего по макушке сына.

«Невидим киноаппаратами,/ Бог всемогущий плачет с ними». С отцом и блудным сыном, вернувшимся наконец домой. С ладонями Горюнова и ладонями клавиш.

Музыкальный сюжет и сюжет евангельский, несмотря на все свои различия, оказываются рядом. Главное – гладить, гладить, гладить... А слёзы Бога – это слёзы радости? умиления?

В стихотворении Вознесенского сама музыка не характеризуется, не описывается непосредственно, но мы её всё равно слышим. Кажется, что она наполнена небесным, духовным, христианским смыслом, если поэт вспоминает картину, в которой на языке визуальных образов воплощена идея прощения, любви: надо не бить, а гладить!

### ДУЭТ ДЛЯ СКРИПКИ И АЛЬТА И ПРОЩАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ

Читая стихотворение Д.С. Самойлова «Дует для скрипки и альт», мы представляем Моцарта, идущего «в лёгком опьяненье» домой, глядящего «весёлым оком на людей» и легкомысленно напевающего: «Тара-тара, тили-таки». А «вкрут него» слышен лёгкий звон листьев липы. Природа, как и он, музыкальна.



Какова же причина такого настроения Моцарта? Созданный им дуэт для скрипки и альтя. Это произведение в его сознании резко противопоставлено самой реальности: «Да! Компания, напитки –/ Суета!/ Но зато дуэт для скрипки/ И альтя!»

Стих можно назвать лёгким, энергичным, динамичным. Четырёхстопный хорей с женскими окончаниями чередуется с двустопным хореем с мужскими окончаниями, что придаёт стиху резкость и даже делает его монотонным. Но нередко ударение, требуемое метрической схемой, ослабляется или пропускается (явление пиррихия), а это делает звучание произведения более лёгким, свободным.

Мало того, есть основание говорить об изобразительности ритма: вслушиваясь в звучание стиха, мы представляем ритм и темп движения Моцарта, идущего домой. Но дело и в другом – в душевном состоянии композитора, ожидающего дома всякого рода неприятностей («чёрный лёд» – это немота, бойкот, выражаясь современным языком) как расплату «за веселье и отраду на пиру», но не относящегося к ним серьёзно. И у него прекрасный аргумент – созданный им дуэт для скрипки и альтя. Лёгкой мы можем назвать не только походку Моцарта. Такой же эпитет следует отнести и к его душевному состоянию.

В этом незамысловатом, на первый взгляд, стихотворении выражена глубокая мысль о приоритете искусства (в этой конкретной ситуации музыкального) перед самой действительностью. Ведь оно концентрирует в себе творческую энергию такой силы, что по сравнению с ним всякого рода житейские неурядицы, бытовые проблемы ничего не стоят.

Обратите внимание на то, что поэт начинает фразу, ставшую в стихотворении лейтмотивом и повторяющуюся три раза, двумя противительными сою-

зами («Но зато...»), и дважды завершает её восклицательным знаком. В этой фразе содержится высшая истина, которой повседневная реальность не может противостоять.

В стихотворении поэт пытается раскрыть сознание Моцарта, то есть персонажа со своей судьбой, с ясно очерченным психологическим миром. Но сама природа лирического высказывания такова, что монолог композитора, пусть и не поданный в форме прямой речи, невольно воспринимается читателями как монолог самого автора.

Стихотворение Д.С. Самойлова «45-я Гайдна» посвящено сорок пятой, «Прощальной», симфонии И.Гайдна, во время исполнения дополнительной медленной части которой музыканты один за другим прекращают играть, гасят свечи (а они закреплены на их нотных пультах) и покидают сцену.

Собственно, это лирическое стихотворение и не о музыке, ибо Давид Самойлов размышляет в нём об уходе человека из жизни: «Исчерпан разговор. Осточертели речи./ Всё ясно и наглядно./ Уходят наши дни и задувают свечи,/ Как музыканты Гайдна».



Особенности исполнения произведения Гайдна – ассоциативный ход: сами уходящие дни задувают свечи, напоминая музыкантов, завершающих исполнение Сорок пятой симфонии; последняя свеча, которую хотелось бы взять с последнего пюпитра, – то близкое, милое сердцу из земной жизни, с чем невозможно расстаться; истаявающая цедра свечи, ставшая причиной отрезвления человека, – знак неизбежности ухода в мир иной, когда «под завыванье ветра» приговор уже произнесён. «Прощальная» симфония завершается. На сцене ни души...

Наталья Анатольевна БОРИСЕНКО,  
кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник  
Психологического института РАО, г. Москва

# Загляни в бездну

## Три рассказа Рэя Брэдбери

*Формула «Достаточно смотреть, слушать и обонять!» описывает типичный урок литературы. Это формула пассивного обучения. Предлагаю материалы к уроку, на котором дети много «делают»: читают, обсуждают, пишут, считают, чертят, рисуют...*

– Мне хотелось, чтобы ты научился рисовать, сынок.  
– Зачем? Достаточно смотреть, слушать и обонять!  
Других стоящих занятий нет.

*Р.Брэдбери, «Вельд»*

Несколько предварительных замечаний:

1) по замыслу это урок для учеников 10–11 классов, однако его можно проводить и в 6–9-х;

2) никакой биографии;

3) все три рассказа Брэдбери читаются дома (время чтения – 30–60 минут), те, кто не прочитал, должны почувствовать себя ущемлёнными в «правах читателя», но не ущербными, в урок должны быть включены и читатели, и нечитатели;

4) обязательный этап анализа – *представление новеллы* (2–3 мин.) Возможны следующие варианты:

- *краткий пересказ* (приём «матрёшки»: сжатие до 5–2 предложений (у кого короче?). Или: «О чём этот рассказ – скажи одним предложением»;

- *написание аннотации или анонса к фильму* (как в телепрограмме) – важно вовремя остановиться, раскрыть не всю интригу. Потом работы можно разместить на каком-нибудь книжном сайте или в соц-группе «фанатов Брэдбери» – таких много;

- *обмен впечатлениями или краткий отзыв* (буквально несколько предложений);

5) для каждого рассказа предлагаются *разные формы работы* при одном условии: все работают со всеми тремя новеллами:

- первый рассказ («И грянул гром»): основной способ анализа – сравнение начальной и конечной точек сюжета на «ленте времени», заполнение таблицы, в конце – обобщение (приём «Лестница проблем»);

- второй («Вельд»): зацепляющий крючок – заметка в газете «Московский комсомолец» об экономическом форуме в Давосе, приём анализа – обсуждение чужих отзывов, главная тема – тема Дома и взаимоотношений детей и родителей;

- третий («И всё-таки наш») – самый непростой, проблематичный рассказ, с ним и на урок идти как-то страшновато: поймут ли? Поэтому уместен будет «мозговой штурм» – сбор вопросов, даже самых нелепых, невысказанных.

Итак, представляю планы анализа каждой новеллы.

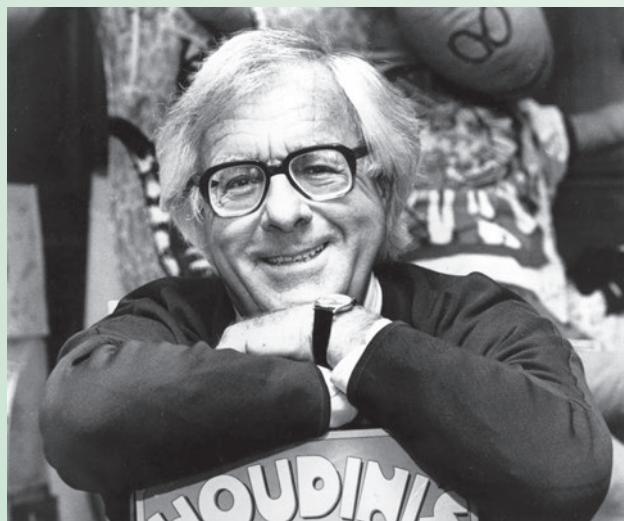
### «И грянул гром» (1952)

Обязательно называем имя переводчика – Льва Жданова, того самого, что переводил Дж. Даррелла, А.Кларка...

Р.Брэдбери – блестящий стилист. Многие отрывки так и просятся в диктант (не забудем о русском), вот только один пример: «*Наступите на мышь – и вы сокрушите пирамиды. Наступите на мышь – и вы оставите на Вечности вмятину величиной с Великий Каньон...*». (Кстати, в этом рассказе обсуждаются и проблемы орфографии, изменения её норм.)

1. Начинаем с **фактуальной информации**. Уже на этом этапе выявляется первичное понимание. Пересказ можно дать заранее как диктант:

Охотник-любитель Экельс покупает путешествие во времени на 60 миллионов лет назад. Однако са-



▲ Рэй Брэдбери

фари на динозавров обставлено жёсткими условиями: убить можно только животное, которое и без того умрёт (через минуту), а главное – нельзя сходить с антигравитационной Тропы, которая изолирует пришельцев из будущего. Нельзя изменять Прошлое.

Увидев тираннозавра, Экельс испугался и случайно сошёл с Тропы. Динозавра убивают проводники.

Вернувшись в своё время, охотники неожиданно обнаруживают, что их мир изменился. [Здесь содержательный пропуск, который восполняется в ходе анализа. – Н.Б.] На подошве ботинка Экельс обнаруживает прилипшую бабочку, которую он *случайно* раздавил, пробираясь по доисторическим джунглям. Расплата за ошибку – смерть. Тревис, руководитель охоты, поднимает ружьё.

...И грянул гром.

**2. Сравнение начальной и конечной точек на «Ленте времени»** – приём соответствует сюжетному ходу (путешествие на машине времени в прошлое). Рисуем ленту или показываем обычную ленту, сворачивая её в кольцо – наглядный образ повторяемости.

**Работа с текстом.** Те, кто читал с телефона, по диагонали, должны увидеть, сколько они потеряли. Вначале дети не видят никаких изменений, произошедших между двумя событиями, однако в процессе составления таблицы они всё глубже проникают в текст.

| 2055 г.<br>(начальная точка)                                                                                                                                                                                                       | 60 млн. лет<br>назад<br>(юрский период<br>мезозоя)                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Возвращение<br>домой,<br>в 2055 г. (Что<br>изменилось?)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| – Объявление на стене конторы: «А/О “Сафари во времени” Организуем сафари в любой год прошлого...» (орфография нормативная).<br>– Выборы президента в США (избран демократ).<br>– «Розы уладят воздух...» (мечты Экельса вначале). | Вопрос: «Сколько раз и почему гремит гром?».<br>(Первый раскат предшествует появлению динозавра – предупреждение!<br>Второй: «Выстрелы потонули в громовом рёве ящера. <...> Гром смолк» – неясно, то ли это гром, то ли звуки, издаваемые ящером при гибели.<br>Третий – проводник Тревис убивает охотника-миллионера Экельса. Расплата – «И грянул гром». | – То же объявление – с ошибками: «А/О Софари во времени. Организуем сафари в любой год прошлого...». Вывод: снижение уровня культуры.<br>– Избран диктатор («Теперь у власти железный человек!»)<br>– «С воздухом что-то произошло». Всё не так, как раньше, но сами изменения едва ощутимы. Что стало причиной? (Убийство бабочки).<br>Знакомо ли вам понятие «эффект бабочки» <sup>1</sup> ? |

**3. Обобщение.** «Лестница проблем, или Какие вопросы задаёт нам Брэдбери?» (темы для мини-сочинений). Это тот случай, когда вопросы важнее ответов.

Сначала выслушиваем все мнения. Каждый в группе или самостоятельно формулирует свои проблемы, затем выстраивается их иерархия. Обязательно вычерчиваем в тетрадах «лестницу».

Вот реальные вопросы детей, брошенные в общий котёл до систематизации:

- К чему может привести вмешательство в Историю (в Прошлое)? Какова расплата за игру в сафари?
- Бывает ли так, что История *знает* сослагательное наклонение?
- Убийство динозавра и убийство бабочки – равновеликие ли это преступления?
- Куда ведёт Тропа и нужно ли её прокладывать? (Тропа как символ.)
- При чём тут бабочка?! (Всего лишь бабочка?!). Не слишком ли большую цену заплатил Экельс? (Кстати, за что? За трусость? Легкомыслие? Игру в экстремал?)
- Преступление и наказание в рассказе Брэдбери: сколько их и какие?
- Можно ли условия Тревиса назвать гуманными? (убивать только тех особей, которые уже обречены?)
- Хрупкость Времени – что это за понятие? (Хрупкость и надёжность.)
- Какова роль частиц «бы» и «только» в рассказе Брэдбери? («Я *только* соскочил с Тропы»).
- Что может повлиять на орфографию? («Эффект бабочки» в орфографии).
- Сколько звеньев между убийством мыши и разрушением пирамид? (Назвать точное число, материал для анализа – теория Тревиса. Ср. в биологии: «Пищевая цепь в наземных экосистемах: зерно – мышь – лиса...»)

**Прагматическое отступление** (жанр из серии «Готовимся к ЕГЭ»). На уроке *русского языка* – тренировка в формулировке проблем в форме родительного падежа (там, где это возможно, и чтобы не слишком в лоб). Примеры: проблема ответственности человека за будущее; невмешательства в ход истории (в эволюционный процесс); случая и закономерности; научно-технического прогресса и его отрицательных последствий; гуманизма; соотношения цели и средства; пресыщенности жизнью и др.

### «Вельд» (1950)<sup>2</sup>

Инна Шолпо в книге «Как научить подростка читать» отводит на анализ рассказа в 6 классе три урока<sup>3</sup>. В нашем варианте обсуждение новеллы является частью одного урока.

**1. Зацепляющий крючок** – заметка в газете «Московский комсомолец» (от 25 января 2016 г.),

отчёт о Международном экономическом форуме в Давосе:

«...Четвёртая промышленная (или вторая информационная) революция – это будущее, которое уже начинается. Её первые ласточки – *умный дом*, когда, например, холодильник оповещает хозяина о том, что продукты, которые тот предпочитает, на исходе, а в самое ближайшее время холодильник сможет сам закупать необходимые продукты в пределах суммы, которую определит хозяин. Это автомобиль “Тесла”, который умнеет с каждым месяцем эксплуатации, получая обновления через Интернет и обмениваясь информацией со смартфоном хозяина, изучая его привычки...

Пароль четвёртой индустриальной революции – “киберфизические системы”, или CPS, которые будут определять лицо производства. Четвёртая индустриальная, конечно, завораживает своими перспективами. Но...».

• Что скажете? При чём тут заметка из газеты? Что стоит за союзом «но» и многоточием? Какие предостережения? Найдите словосочетание, перекликающееся с рассказом Брэдбери («умный дом»).

• Как поняли рассказ? О чём он? Скажите одной фразой. («О детях-убийцах собственных родителей», «О фантастическом доме, который всё сам за тебя делает» (разные вопросы – разные уровни понимания).

**2. Представление новеллы** (используем любой из описанных выше приёмов).

Рассказ об одной семье, поселившейся в *умном доме* под названием «Всё для счастья». Автоматизированный Дом выполняет за людей всю работу (от приготовления еды до завязывания шнурков), а Детская комната воссоздаёт всё, о чём мечтают дети, любые их представления (герои – 10-летние Питер и Венди – переключки с «Питером Пэном» Дж. Барри, которую современные дети, как правило, не улавливают. – Н.Б.). В том числе виртуальный африканский вельд.

Но вот всё чаще из Детской раздаётся львиное рычание. Родители обеспокоены, что дети чрезмерно увлеклись Африкой. Отец решает выключить Детскую, отобрать её у детей, которые к этому времени уже не могли жить без своей комнаты.

Финал: дети из страха потерять Детскую запирают в ней родителей, оставляя наедине с африканскими львами.

**3. Обсуждение.** Второй рассказ кажется более лёгким для восприятия. Однако некоторые ученики, в том числе старшеклассники, не понимают финал («Там же не написано: „Прибежали львы и всех съели”»). Обсуждаем, почему не написано и как понять, что написано именно это (напоминаем, что «дьявол – в деталях!»).

Читаем финал:

«– Вот и я, – сказал Девид Макклин [психиатр], стоя на пороге детской комнаты. – О, привет!

Он удивлённо воззрился на двоих детей, которые сидели на поляне, уписывая ленч. Позади них был водоём и жёлтый вельд; над головами – жаркое солнце. У него выступил пот на лбу. <...> – Чашечку чаю? – прозвучал в тишине голос Венди».

**4. Обсуждение чужих отзывов.** Часть из них (А) взята в группе «ВКонтакте», (комментарии к вопросу: «Как вам рассказ “Вельд”?»), другие (Б) представлены библиопсихологами:

А. «Потрясающий. Жуткий до невыносимости»; «Очень впечатлил... глубокий смысл в нём»; «Это самый первый рассказ Брэдбери, который я прочитала... И поняла, что не смогу остановиться... он великолепен... и ужасен... и ужасно великолепен!!!»; «Это один из тех рассказов Брэдбери, который я совсем не понял. Что случилось с родителями детишек?... Поясните, пожалуйста».

Б. «По моему мнению, здесь нельзя расставить все точки над “и” и сказать, кто виноват. С одной стороны, мы видим гипертрофированную любовь родителей, такое желание отдать детям всё, а с другой – бесконечную занятость. Мы не можем уделять детям столько времени, сколько нужно... А дети привыкли быть “приёмником” и брать, и они уже умеют манипулировать. Я не могу назвать виновника» (мама пациента, страдающего заиканием); «А кого все-таки дети убили? И было ли это убийство или это была защита? Биологические родители хотели “убить” комнату – “настоящих родителей” детей, как считали последние» (молодой человек 26 лет); «Когда читала, мысленно провела параллель между действием в рассказе и в моей семье. Мы с мужем часто балуем своего ребёнка, покупая ему порой жестокие компьютерные игры. Так же как и главная героиня, я потакаю капризам ребёнка. Есть о чём задуматься» (ещё одна мама).

**5. Вопросы для обсуждения, предложенные учениками:**

• В чём основной конфликт рассказа? Что здесь сталкивается? (Проблема «машина и человек», проблема «дети – родители»...).

• Кто счастлив в доме «Всё для счастья»?

• Кто виноват в гибели мистера и миссис Хедли?

• Зачем нужна самая последняя часть рассказа? Убийство уже произошло, так зачем она? (Антитеза: «дети – львы, львы ушли на водопой – дети пьют чай»).

• Смысл названия? (Вельд – символ дикости, звериной жестокости.)

**6. Итог.** Инна Шолпо в конце третьего урока предлагает такую письменную работу: «Для чего Брэдбери написал рассказ “Вельд”?». Возможно

также «задание на минуту»: «Продолжите фразу из одного отзыва: “Рассказ, конечно, не о достижениях прогресса, а о том, что...”».

### «И всё-таки наш» (1948)<sup>4</sup>

Жанр рассказа – философская притча. О чём? (О том, что принимать нужно любого человека. Не похожего на тебя, на большинство...)

Собственно, всё содержание укладывается в одну, первую фразу: «Питер Хорн вовсе не собирался стать отцом голубой пирамидки». Но стал! (Здесь нужно показать иллюстрации, которых в Сети множество.)

#### 1. Представление третьей новеллы.

Как и в случае с двумя первыми рассказами, начинаем с напоминания сюжета. Один из учеников читает «аннотацию»:

«Рассказ о Питере Хорне, его жене и их первенце, которого так ждали молодые родители и так готовились к его появлению. Но вместо обычного ребёнка у них родилась... голубая пирамидка. (“У голубой пирамидки было шесть гибких голубых отростков, и на выдвинутых вперёд стерженьках моргали три глаза”. Этот “ребёнок” не говорит, а свистит, как птица...)

Почему это произошло? Во время родов в новых машинах, “родильной и гипнотической”, случайно произошёл сбой, и ребёнок Хорна родился в другом измерении. Совершенно здоровый ребёнок, но совершенно непохожий на человека.

Безутешные мать и отец не позволили умертвить своего первенца, они предпочли сами переместиться в измерение их ребёнка, пока врачи не найдут способ вернуть всех троих в нормальный привычный мир». Но врачи, понимает читатель, вряд ли найдут.

2. «Мозговой штурм» как ответ на первоначальную реакцию некоторых учеников: «Что за чушь?! Почему мы должны это читать? Что здесь можно обсуждать?».

Преобразуем аннотацию в проблемный вопрос: «Что будет, если ваш брат (сестра, ребёнок соседей...) родится в другом измерении и вместо маленького человечка в ваших руках окажется... голубая пирамидка? Как вы это воспримете? (Используем один из любимых приёмов Брэдбери – приём переворачивания устоявшихся смыслов.)

Главный вопрос: «Что такое голубая пирамидка?» (Символ. Символ чего?)

Основные проблемы: не только проблема *новых технологий* и их влияния на Жизнь (пригодится для ЕГЭ по русскому), но и проблема *инаковости* (есть такое слово, говорим детям, синонимы: *отличие, неодинаковость, непохожесть, своеобычность...*); проблема *Другого*, отличного от тебя;

проблема *принятия/непринятия* больных (увечных, заикающихся, толстых, рыжих...). Здесь мы вторгаемся уже в область не столько литературы, сколько философии, психологии, генетики... Уроки «по Брэдбери» – это не чтение ради чтения, а уроки-размышления, позволяющие каждому *заглянуть в бездну*.

Большинство читателей рассказа, как показали отзывы на сайтах, посвящённых творчеству Брэдбери, принимают «голубую пирамидку». А как относиться к тем, кто не...? Кто отказывается от таких детей при рождении? Осуждать их? Кто даёт нам такое право? (врач в рассказе говорит: «В конце концов, он ваш. Вы вправе поступить с ним как пожелаете»). Отказываются по разным причинам: не могут, не умеют с ними жить; без специальной помощи таких детей нельзя поднять; они не смогут выжить; родители сами сходят с ума... (Если эта часть урока покажется коллегам «неправильной», неуместной в разговоре со старшеклассниками, от неё, разумеется, можно отказаться. Описанный мною ход анализа взят из опыта работы библиопсихологов, когда на занятиях в группах специалисты вытаскивают из подсознания страхи, связанные со всеми проблемами такого рода. Заниматься ли этим на уроках литературы, каждый решает сам. Кажется, однако, что лучше всё же проговаривать те темы, которые дети никогда не проговаривают ещё и потому, что не находят для них слов.)

**Вместо заключения.** Обращение к рассказам Брэдбери, а позже – к роману «451 градус по Фаренгейту», открывает перед учителем множество возможностей. Я хотела, с одной стороны, показать, что творчество Брэдбери – это не только «большая» фантастика, но и «большая» литература, а с другой – продемонстрировать расширение практик анализа, в том числе заимствованных у психологов, библиопсихологов и библиотерапевтов. 

#### Примечания

<sup>1</sup> Эффект бабочки – термин, обозначающий свойство некоторых хаотичных систем. Незначительное влияние на систему может иметь большие и непредсказуемые последствия где-нибудь в другом месте и в другое время.

<sup>2</sup> Переводчик тот же – Л.Жданов.

<sup>3</sup> Шолпо И. Как научить подростка читать. Практические советы учителю 5–7-х классов. М., 2009. С. 185–240 (стенограмма уроков).

<sup>4</sup> Перевод Норы Галь. Другое название – «Ребёнок завтра».

<sup>5</sup> Выражаю благодарность сотруднику Психологического института РАО А.А. Голзицкой, предоставившей отзывы, написанные пациентами в группах семейной логопсихотерапии (с заикающимися).

Дмитрий Николаевич МУРИН,  
методист, Заслуженный учитель РФ,  
Санкт-Петербург

# Василий Гулявин – человек революции

*Писательская судьба Бориса Андреевича Лавренёва (1891–1959) представляется странной. Из всех произведений, собранных в 1982 году в шести томах, широко известен рассказ «Сорок первый», и то благодаря кинематографу. Историки литературы, пишущие о времени революции и Гражданской войны, не всегда вспоминают его повесть «Ветер» (1924), но пишущие о драматургии не могут пройти мимо пьес «Разлом» (1927) и «За тех, кто в море» (1945). Эти пьесы на десятилетия обрели сценическую жизнь. Романы Лавренёва только через запятую упоминаются в истории советской литературы.*

Мы пережили Илиады войн  
И Апокалипсисы революций.

М.Волошин

Борис Лавренёв детство и гимназическую юность провёл в Херсоне. Его родители были педагогами, народными учителями. Книги, театр и море – три страсти, которые формировали его характер. Бежал из дома, добрался до Александрии и до Бриндизи матросом и палубным юнгой, но там его «застукали» и благополучно вернули домой. Параллельно с гимназией Лавренёв окончил Херсонское мореходное училище, в 1909 году поступил и в 1915 году закончил юридический факультет Московского университета. В это время он писал стихи и «быстро прошёл путь от символизма к эгофутуризму, а затем к акмеизму». Но ни юристом, ни поэтом Лавренёв не стал. Как он пишет, «движимый не слишком продуманным патриотизмом» ушёл на войну, дослужился до звания поручика, но перешёл на сторону народа и стал командиром, а после ранения политрабботником Красной Армии, журналистом.

Первый рассказ «Гала-Петер» написан на Западном фронте в 1916 году. Профессиональным писателем Лавренёв становится в 1924 году, когда в Ленинграде были опубликованы «Ветер» и «Сорок первый». Человек революции и человек моря, неразоторжимо связанные воедино страстью души и долгом гражданина, – это центральный художественный образ и прозы, и драматургии Лавренёва.

\*\*\*

Писатель пришел в литературу, когда она ещё именовалась пролетарской и первые шаги в ней уже

были сделаны. Написан «Голый год» Б.Пильняка, «Щепка» Б.Зазубрина, «Шоколад» И.Тарасова-Родионова. О событиях революции и Гражданской войны по горячим следам было написано более пяти сот произведений. Общий тон поэзии и прозы о революции и Гражданской войне был задан ещё в 1918 году А.Блоком, который призвал слушать «разорванный ветром воздух», а в первой строфе поэмы «Двенадцать», определяя начавшееся, напишет: «Ветер, ветер на всём белом свете» (курсив мой – Д.М.). Эта метафора указывает на неизбежные стихийные начала истории, когда в неё втянуты громадные народные массы. Перефразируя шотландского философа и публициста Томаса Карлейля (1795–1881), скажу: революция (у него демократия) приходит опоясанная бурей.

На эту же метафору указывает и Л.Леонов: «В вялые паруса нашего поверхностного романтизма ударил грозовой ветер, и если они зазвучали как бубен, то не революции ли мы обязаны всякими нашими успехами, если только они были». Сомнения Леонова обоснованны. Творческие успехи стоявших на литературном революционном посту к столетней годовщине потускнели, если не в своём существовании, то в сознании читателя.

Каковы основные черты художественной прозы первой половины 1920-х годов?

Это прежде всего её ориентированность на социально-классовое сознание автора и его героев. Едва ли не первым в 1923 году об этом писал Л.Троцкий. «Революция опрокидывает буржуазию, и этот решающий факт вторгается в литературу». Духовно-нравственные категории он связывает с «социальным духом эпохи» и утверждает, что «но-

вое искусство... может быть создано только теми, кто живёт заодно со своей эпохой». Революция категорически разделила русский мир на пролетариев и буржуев, на красных и белых, и главный критерий – ты за революцию или против неё.

Проза этой поры самоориентирована на тему революции и Гражданской войны. Она повествует о том, кто такие большевики, как и зачем они пришли к власти. Наиболее яркий и колоритный собирательный портрет большевика создал Б.Пильняк в романе «Голый год». «В монастыре, утром, в исполнении... собрались – знамение времени – кожаные люди в кожаных куртках /большевики! / – каждый в статью, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцами под фуражкой на затылок, у каждого больше всего воли в обтянутых скулах, в складках губ, в движениях утюжных, – в дерзании, из русской рыхлой корявой народности – лучший отбор. И то, что в кожаных куртках, – тоже хорошо: не подмочишь этих лимонадом психологий, так вот постановили, так вот знаем, так вот хотим, и баста! Впрочем, Карл-Маркса никто из них не читал, должно быть». Этот портрет вполне соразмерен живописному портрету «Большевик» Б.Кустодиева. Стремление писателей передать ощущение громадности совершившегося переворота находит своё воплощение в физической громадности фигуры главного героя. Таков Кожух у Серафимовича, Никита Вершинин у Вс. Иванова. Портретная характеристика Никиты – «широкие – с мучной куль – синие плисовые шаровары плотно обтянулись на больших, как конские копыта, коленях».

Единство темы породило у ряда писателей схожесть в центральном конфликте и в стиле. Это экспрессивная авторская речь и фонетическая фотография народной речи персонажей; орнаментальность цветовой палитры и ритмизированного музыкального лада фразы; лейтмотивы, «сцепляющие» эпизоды сюжета; «рубленая» фраза; нагнетание эпитетов, яркость метафор...

Л.Гинзбург отмечает: «Сейчас фраза является элементом прозы в том смысле, в каком строка является элементом стиха. Прозу стали писать строчками. Строчки могут порознь оцениваться. Это дело рук XX века <...> Новая фраза – выход из предельно ощутимой, гениальной, но уже дегенерировавшей в чужих руках фразы Андрея Белого». Естественно, что при всём этом сходстве авторы сохраняют своё лицо: своеобразие при отборе материала, выстраивание сюжета, индивидуализацию персонажей, нюансы стиля и т.п.

В основе конфликта – классовое противостояние. Рядом с ним противостояние стихийного и сознательного действия-поступка во имя революции.

У всякой революции есть свойство пожирать своих собственных детей. На это обратили внимание Б.Зазубрин в повести «Щепка» и И.Тарасов-Родионов в повести «Февраль». Опубликованные

в 1922 году, они больше никогда в советское время не переиздавались.

\*\*\*

Революция и последующие двадцатые годы упростили жизнь. Упростилась и художественная литература, изображая жизнь в её реальных, не сочинённых автором проявлениях. Доминируют жанры рассказа и небольшой повести. Немногочисленные романы невелики по объёму. События революции и Гражданской войны изображаются в прямых контрастных формах классовой борьбы.

Повесть Б.Лавренева «Ветер» – о делах и днях матроса Василия Гулявина. В ней звенит и гремит вихревое время. Сквозь него проходит герой.

Композиция повести предельно проста. Повествование движется в рамках линейного времени и оформлено в небольших главках-эпизодах, картинах, сценках. Перемещение героя из Петрограда на Украину, на Кубань (с краткими «остановками» в Москве и Липецке) создает ощущение движения исторического времени. А «телеграфный» («рванный») стиль – ощущение дискретности, прерывности происходящего, лишённого логической закономерности. Временем повелевает случай.

Повесть открывается пейзажной зарисовкой. «Поздней осенью над Балтийским морем лохматая проседь туманов, разнузданные визги ветра и на чёрных шеренгах тяжёлых валов летучие плюмажи рассыпчатой, ветром вздымаемой пены». Здесь неожиданное и как бы из поэзии пришедшее метафорическое сравнение «плюмажи...пены». Здесь ритмизация описания, создаваемая повторами «поздней осенью», «в наглухо запертом...». Концовка – как рефрен: «Осень...Ветер...Смятение...». Восприятие пейзажа ассоциируется с состоянием человеческой души.

Дважды разрывает автор рассказ о днях героя лирическими размышлениями. Первое – о Петербурге. Слово, определяющее его тональность, – призрак. Повторённое пятнадцать раз, оно развешествляет город. Словоряд – кровь, насилие, удушье, шпицрутены, казни, ссылка, отравы – создаёт впечатление бредового, смертного города. Порождённый призраком, он породил призрака. Павел I бродит по городу. В этой инвективе слышен голос Достоевского, артикулированный в стилистике Андрея Белого. Автор метафорически подчёркивает неизбежность «разрушения» этого города. Мистическое чувство истории, как оно звучало у русских классиков, окрашивает это размышление. Прошное сметается ветром революции: «Нет Петербурга. Есть город октябрьского ветра».

Второе лирическое размышление – о ветрах, что пронзительно продувают степь с плоскими курганами. «И на курганах стоят, сложив руки-обрубки на отвислых животах, раскосые, туполицые, жадные к человеческой крови каменные бабы». Ким-



мерийская давняя тайна и степные волки, ристалища печенегских, половецких и татарских орд и горящие города с грохотом пушек и криком «затравленных» паровозов – это древние и современные знаки истории. И снова рефрен: «Степь... Ветер... Волки...». Стоят каменные бабы в степях Тавриды, и никакие ветры истории не властны над ними. Вечность сильнее истории.

Ветер, сквозная метафора повествования, приобретает социальный смысл. Есть ходовое выражение: ветер перемен. Именно он переворачивает страницы жизни Василия Гулявина, вписывая их в страницы истории.

«Шли дни, взъерошенные, бурные, быстрые.  
Надвигалась осень.

Летели с залива серые низкие тучи, поднималась вода в Неве, нагоняли её свистящие низовые ветры, и стоял против Николаевского моста низкий, серый, даже в неподвижности стремительный, как ветер, и угрожающий крейсер «Аврора».

И ветер дышал сыростью и кровью».

Лавренёв, бесспорно, мастер художественного слова. Сплетая слова во фразы, выражения, реплики, он тяготеет к сказовой манере, ориентированной на народный тип мышления. Сказ – рассказывание событий, создающий иллюзию устной речи, максимальной доверительности. Стилиевой приём сказовой манеры – инверсия, речевой «перевёртыш», усиливающий смысл «подударного» слова. Художественный приём адекватен смыслу изображаемого.

«Музыка революции», звучащая в повести, несёт в себе басовые ноты трагизма, неизбежные в любом изживаемом времени. Гражданская война, как

и всякая другая, – это жизнь в ожидании смерти; жизнь более откровенная, жестокая, нередко лишённая сдерживающих начал. Поэтому бессудные расстрелы, подлые убийства, вынужденная обстоятельствами гибель людей. Гибель непрожитой жизни – трагедия. Рядом с Гулявиным постоянно гуляет смерть. Он мог быть убит при штурме чердака дома на Морской, зарублен офицером в уличной схватке, убит в бою с кадетами, быть расстрелян своими за гибель Строева, умереть от истощения и холода в степной Тавриде. Любя жаркую и безудержную жизнь, он выберет смерть. Смерть – «исходный смысл» лавреневской повести о революции. Смерть принесена ветром.

Но даже в жестокие и трагические дни возможны минуты юмора. Комизм ситуации и реакция на неё – признак здорового духа. Строева «пять минут били... конвульсии неудержимого хохота, когда он услышал придуманное матросами название отряда: «Международный смертельный летучий матросский отряд пролетарского гнева»». Гулявину это кажется красивым. Строеву... Для него смерть и красота рядом не стоят.

«В нежно-синем сумеречном небе мигнул зелёным огоньком разрыв, и круглым звуком лопнула шрапнель.

– Красиво...едят её мухи.

– Высоко. Пронесло, – тихо отозвался Строев».

Комичен маленький эпизод в совнархозе с пишущей машинкой без букв «у» и «к»: «...прислать сообщения о видах юрочая свехлы в бюджющем годю». Не лавренёвской ли машинкой пользовался Остап Бендер в конторе «Рога и копыта»?

Сближение трагического и комического – свойство «жизни действительной»: в нём сказывается «гений нации».

Сюжет повести укладывается в три слова: Ветер, Революция, Гулявин. Пружина сюжета сжата до предела: ничего лишнего. Ни очередей в лавки на улицах Петрограда, ни украинских белёных хат, ни раздольных кубанских станиц. Всё содержание сосредоточено на образе Василия Гулявина. Он есть воплощение истории и ветра революции. Что же он собой представляет? Каким предлагает увидеть его автор?

Ему двадцать шесть лет. Не мальчик. «Скулы каменные торчат желваками и глаза карие с дерзкой». Далее портрет дополняют внешние атрибуты матросской службы: бескозырка, роба-голландка, неприличные наколки на груди: знак разухабистого парня и матерщинника. Портрет героя, как и весь его образ, автором рисуются с внешней, «телесной» стороны. Он силён, у него «смоляные руки» с могучими кулаками и «железными» пальцами. Вскользь автор замечает, что Василий «вырос в вологодской глухой деревне, на рыбацьем деле...». Все другие биографические подробности отсекаются. На первый взгляд кажется, что он не ведаёт никаких челове-

ских чувств, кроме ненависти к «фараонам», буржуям, кадетам и прочей «сволочи». Однако в его как из металла отлитом теле скрыта и от него самого душа. Он не забывает одарить свою полюбовницу Аннушку: из ста подаренных рублей тридцать ей на подарки, а семьдесят себе на водку; всадив финский нож под рёбра лейтенанту Траубенбергу, он чувствует, что неладно вышло, но тут же гневно обрывает сам себя: «Нечего жалеть». Не жалеть, но убивать всех, стоящих поперёк революции. Вот его кредо.

Людей он «делит» не только по классовому инстинкту (до сознания он не дорос), но и по качествам близким ему самому. Лёлькин отряд – «лихая братва», а сама она – «Дорога... за удаль». Взятый в плен ротмистр вызывает у него симпатию и доверие потому, что одним духом много «водки может выдуть и ни в одном глазу, так на него положиться можно». Однако встреча со Строевым не прошла для Гулявина даром. Инстинктивно, «нюхом», как и Левинсон в романе А.Фадеева «Разгром», он начинает понимать, что справедливость революции может постигнуть и человек с погонами.

Откуда и почему пришёл Гулявин в революцию? Из *глухой* вологодской деревни он попал в *глухой* минный погреб, «где за тонкой стеной заперты сотни пудов гремящего смертного дыха». И сидит он там три года на mine остромордой. И ждёт смерти. Отсюда и запойное пьянство, и истерический мистический ужас перед тараканьими усами лейтенанта. И «выход на волю» – через убийство. Три человека указали Гулявину путь в революцию: безногий умирающий матрос, давший ему книжки; Аннушка, которая «выматывала», что в Питере делается, и Ленин, из митинговых слов которого он понял: «Землю всю перестроить надо». Революция заговорила с ним, и его «глухота» стала исчезать. Перестраивать жизнь – смерть сеять, подчас «бессмысленную», но всегда «беспощадную». Мир, из которого он вышел и в который пришёл, высших жизненных ценностей не знает.

Чтение политической литературы, зазубривание политического лексикона, слушание книжно-лозунговых выступлений Ленина не избавило Гулявина от стихийного революционного инстинкта, не привело его к сознательному пониманию революции и своей роли в ней. Сквозь стихийность свободы проглядывает в нём стихийность воли. Человек он самоуправляемый.

М.Горький заметил: «Не всегда важно, что говорят, но всегда важно, как говорят». У Гулявина – упругая, напористая, короткая фраза. Она не включает слов «кажется», «может быть», «наверное», несущих сомнение; она произносится на повышенных тонах даже тогда, когда обстоятельства к этому не вынуждают. А что до лексики, то она – явление низовой городской культуры, порождающей речь ядрёную, грубо красочную, да ещё и уснащённую матросским жаргоном.

Весь образ героя нарисован одной краской: красной, точнее – кровавой. Не писатель не знает оттенков и нюансов в обрисовке человеческого характера, а в герое их нет. Как и большевики в романе Б.Пильняка «Голый год», большевик Лавренёва существует «без лимонада психологий». Любовь для него – чувство только плотское. Встречи с женщинами – точки эмоциональной напряжённости в повести. Аннушка – не в счёт: она его дореволюционная, как бы законная, полюбовница. Лёлька, атаманша в розовых галифе, привлекает его не только как баба, но и как человек военный и удалой. Она сродни его душе. Она – своя. К Инне Владимировне он испытывает только эротическую страсть. Интересно заметить, что стремясь погасить эту страсть, Василий ломает перо о стол, злобно плюёт на стенку. Один его литературный предшественник в сходной ситуации топал ногами и ломал ветки в лесу.

Испытания любовью показали, что не одним классовым «чутьём» жив человек революции. Биологическое, природное, мужское оказалось сильнее. На этом «фронте» Гуляев побеждён. Не потому ли он уравнивает Лёльку и Инну Владимиров-



▲ Ф.Богородский. Они штурмовали Зимний

ну: одна – «шлюхина морда», другая «шлюха подзаборная».

Центральный узел повести – одновременное появление на её страницах Строева, Гулявина и Лёльки. Взаимосвязь и взаимоотторжение этих персонажей обусловлено не только классовыми, но и моральными факторами. Со знаком плюс и со знаком минус.

Строев – прапорщик-артиллерист, «партийный и дело знает». Для Гулявина он «из породы белых ворон» – «большевицкий прапорщик». Характерная деталь его внешности – пенсне. Он антипод матроса. «Где Гулявину приходилось материться по полчаса, Строев кончал дело в пять минут ровной, спокойной и не допускающей возражений настойчивостью». Таков и в бою. И принял Гуляев его в свою душу железную, стал он ему «по нраву». Ситуация Гулявин – Строев напоминает ситуацию Чапаев – Клычков в романе Д. Фурманова «Чапаев» (1924). Следом за Строевым появляется на пути матроса Лёлька, атаманша. «Гуляю, красного петуха пускаю, а со мной босота гуляет», – говорит она о себе (курсив мой – Д.М.). Слово «гуляет» не случайное в этом контексте. Оно перекликается с фамилией героя. Ведь и в Василии есть эта не знающая удержу удаль. Умный Строев понимает, что такое Лёлька и её банда, но переубедить Гулявина он не сможет. Встала она между ними, а исход этого конфликта ума и сердца – смерть. Против ветра стихийности пошёл Строев и погиб. Против порядка и дисциплины пошла Лёлька – и погибла. Революция и война – время «усиленной смертности».

Последний эпизод гуляевских дней – засылка его в штаб Добрармии генерала Алексеева. Здесь герою надлежит стать *другим*. Опыт был. В совнархозе он не смог стать другим, но в себе этого не понял. Он утратил *своё* место в *своём* социуме и поэтому погиб, взорвавшись против подлости белого офицера. Дважды он «учил слова». Один раз большевистские, другой – кадетские. Но они не изменили натуры стихийного человека революции. «Исчерпав все возможности сопротивления, он с подчёркнутым, картинным бесстрашием, присущим русскому матросу, бросается навстречу смерти» (Ю. Андреев).

В начале повести герой сбрасывает с *крыши* «фараонов». В конце – бросается с *крыши* сам. Круг замкнулся. Нет, не по прямой и восходящей линии развивается жизнь. Она движется по кругу, но ты не знаешь, когда и где начнётся точка возврата.

\*\*\*

Методические варианты чтения и разбора повести могут быть различны. До начала этой работы одному – трём ученикам можно дать задание: подготовить «Толковый словарь» слов и выражений, которые могут вызвать затруднение в понимании смысла происходящего. Например, «мурыжить», «ханжа», «шкерт», «шканцы», «буркалы», «фара-

он» и т.п. Но какой бы вариант ни выбрал учитель, начать работу следует кратким вступительным словом о писателе и выявлением первоначального восприятия прочитанного.

### Выявление восприятия.

1. Какое впечатление произвела повесть? Что её отличает от других известных вам произведений о революции или сближает с ними?

2. Открыла ли вам повесть что-то новое в знании о жизни, о человеке, об искусстве слова?

3. В чём вы видите особенности авторской манеры повествования?

### Варианты разбора (анализа) повести.

#### I. Разбор в форме эвристической беседы.

Основные вопросы:

1. Смысл названия и подзаголовка повести. Как они откликаются в её содержании? Мотив ветра.

2. Спорное и бесспорное в чувствах и поступках главного героя. Мотив стихийности.

3. Художественные способы создания образа матроса Василия Гулявина. «Стилевой взрыв» (Г. Беляя) как характерная черта прозы 1920-х годов.

4. Центральный конфликтный узел: Строев – Гулявин – Лёлька. Мотив любви и смерти.

5. Благо или зло творит Гулявин в дни революции и Гражданской войны? Есть ли в повести «вибрация смысла»? Авторская позиция в ней.

#### II. Доклады и сообщения учащихся как итог самостоятельной работы.

1. Петербург А. Толстого (роман «Хождение по мукам», часть I, «Сёстры») и Петроград Б. Лавренёва.

2. «Красные» и «белые» в творчестве Б. Лавренёва. Гулявин и Говоруха-Отрок (Рассказ «Сорок первый»).

3. Мотив ветра в повести Б. Лавренёва и поэме А. Блока «Двенадцать».

4. «Стилевой взрыв» в литературе 1920-х годов. Сопоставительный анализ стилиевой манеры Б. Пильняка, Б. Лавренёва, А. Весёлого... (фрагменты по указанию учителя или выбору учащихся).

#### III. Для класса негуманитарного профиля

Индивидуальные задания. Каждый из учащихся готовит разбор одной главы повести по предложенному плану.

1. Какие факты, описания, фразы, слова привлекли ваше внимание? Почему?

2. Что происходит в главе? Сжатый пересказ.

3. Как проявляется характер героя (героев) в словах и поступках? Приведите примеры, сделайте выводы.

4. С каким чувством описывает героев автор? Как воспринимаете их вы?

#### IV. Обобщающее заключительное слово учителя.

# Труды и дни

## Школы юного филолога НИУ ВШЭ

*В Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» уже несколько лет работает Школа юного филолога. Раз в неделю, по средам, в аудиторию №511 корпуса на Старой Басманной приходят школьники старших классов, их учителя и родители, все, кто интересуется филологией и юн душой. Занятия ШЮФ ведут самые разные преподаватели. Их задача – рассказать слушателям о разных гранях филологии, о том, чем может заниматься и занимается филолог в современном мире. Подробные конспекты занятий в прошлом учебном году вела летописец ШЮФ Мария Миронова, а потом писала на их основе отчёты о лекциях для тех, кто не смог их посетить. Некоторые из этих отчётов мы решили собрать в одну «связку» и представить на ваш суд. Это не лекции в прямом смысле, а то, что воспринимается в них вдумчивым слушателем. Отсюда их форма и стиль. Напоминаем, что с октября этого года ШЮФ возобновляет свои занятия. Их анонсы публикуются на сайтах НИУ ВШЭ и Гильдии словесников.*

### Литературные памятники и «Памятники» в литературе (Р.А. Храмцова)

Ассоциации к слову памятник можно разделить на группы: связанные с вечностью (оставившие след в истории), искусство, культура, память, время. Появление памятников уходит в глубокую древность. К памятникам можно отнести и сфинксов египтян, но памятник как изображение человека появился у римлян. Зачем возникли памятники? Как дань уважения ушедшим, память о великих людях и событиях. Вспомним момент с Ионычем на кладбище. В окружении надгробных памятников он осознаёт, что он тоже умрёт. В нём начинается желание утвердиться в этом материальном мире, как будто это возможно. В идее памятника воплотилось стремление преодолеть рамки земного существования. Человек умер, а памятник стоит. На него смотрят, значит он существует.

Какие памятники мы ставим писателям? Какое место выбираем? Какое место отводим себе рядом с ними?

Мы рассматривали фотографии некоторых памятников. Памятник Пушкину на Тверской. Памятник в усадьбе Михайловское. Памятник юному поэту. Кажется, что автор одну деталь сделал специально: рука изображена так, что в неё можно вложить книгу. В последнее время появилась потребность в памятниках, которые расположены на скамейках. Нам не нужно смотреть на памятник снизу вверх, нам как будто хочется поговорить, помолчать, почувствовать, что этот человек рядом.

Совсем не канонический памятник Чехову в Томске: «Антон Павлович глазами пьяного мужика, лежащего в канаве и не читавшего “Каштанку”».

Как важно выбирать место для памятника. Памятник Высоцкому: распахнутое пространство, он открыт всем, как будто собирается лететь. И памятник



▲ Памятник А.С. Пушкину на Тверской улице

ник Ахматовой: он стоит на берегу Невы, на другом берегу – тюрьма «Кресты».

Затем мы обратились к оде Горация и стихотворениям Ломоносова, Державина, Пушкина. Они очень похожи, но их нельзя назвать переводами, правильнее будет сказать, что это переложения. У Державина есть строфа, которой нет у Ломоносова и Горация. Строфа про себя. Ломоносову важно перевести, а Державину важно сказать про себя. У Пушкина 4 строфа написана не серьёзно, с горькой иронией. Поэту хотелось бы остаться в памяти читателя не только чем-то полезно-утилитарным.

Многие поэты XX века вступали в диалог с этими стихотворениями. В.Ходасевич, 1928. Написано в эмиграции. Здесь поэт видит не свой памятник, а двуликого идола. Стихотворение Бродского. Памятник поставлен не только поэту, но и времени. Это время названо «постыдное столетие», время лжи и двойных стандартов. Стихотворение А.Пурина. Он играет со строчками. Время пришло в точку, где вдруг всё покатило назад. Последнее слово – пустота. Поэзия исчезает, начался процесс распада. Скоро всё вернется в пустоту, где всё и зародилось. Как же быть, чтобы не вернуться в пустоту? Цитата из фильма «Пролетая над гнездом кукушки», где герой, когда не смог поднять то, что обещал, сказал: «Я хотя бы попытался». Если не противиться пустоте, то она нас поглотит. Стихотворение Б.Заходера: улыбнуться в ответ равнодушной улыбке вечности. Это тоже доблесть, тоже памятник.

### Расчеловечивание человека: рассказ В.Набокова «Облако, озеро, башня» (А.А. Скулачёв)

На занятии мы анализировали рассказ В.Набокова. В нём показывается реальность XX века, хотя и в XXI она никуда не делась, всё повторяется. Многие люди понимают, что существовать в ней невозможно или очень трудно.

Анализ названия. «Облако, озеро, башня». Характерный готический образ, поэтичность названия. В названии есть разделение. Облако и озеро – два природных объекта, а башня – культурный. Знаки препинания (запятые – снимают напряжение). Мы видим, что само название – как строчка из стихотворения ( / \_ \_ / \_ \_ / \_ ). Звукопись (ООБ).

В названии появляется мотив путешествия (довольно типичный пейзаж, как открытка). Мотив туризма. Это картина мироздания (и вполне гармоничная картина). Земля и небо соединяются башней. Горизонталь и вертикаль – система координат. Всё начинается сверху. Также из названия можно вывести мотив одиночества, в этом мире нет человека, и первое слово рассказа «один».

А.А. после вопроса «С чего можно начать?» сказал, что стратегия чтения – не уходить вглубь с поиском смысла, а смотреть, что сразу цепляет взгляд.



Прозвучала идея: проследить мотивы названия: путешествие, поэзия (а с ней можно связать и счастье, мечту, любовь), одиночество и неизбежное противопоставление «герой – пошлое общество». Работа с деталями, перевоплощение. Человек изображается как вещь, а вещь как человек. Живое в мёртвое, а мёртвое в живое.

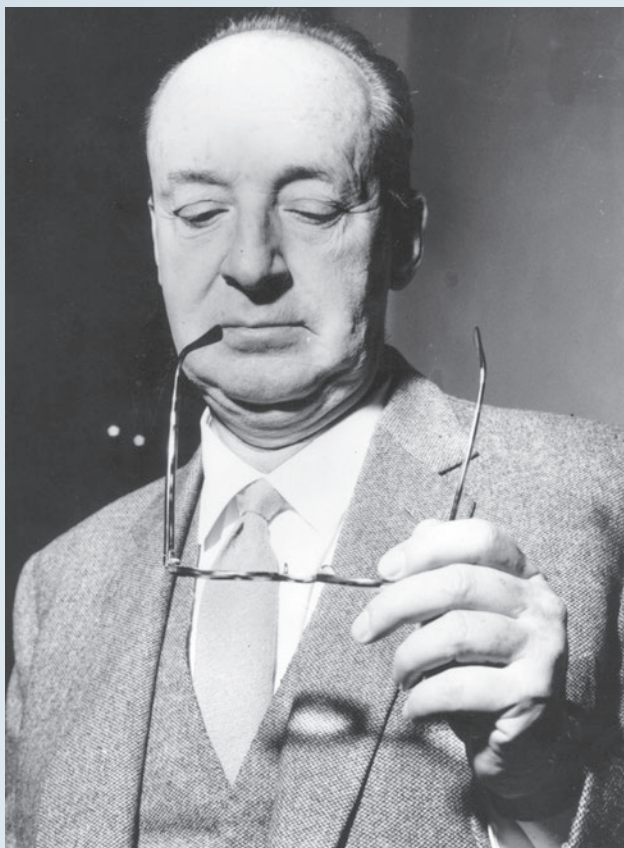
Как строится сюжетная схема? В форме круга. Герой уезжает из Берлина, едет в поезде, высшая точка – облако, озеро, башня, после чего он опять возвращается в Берлин.

Многие тексты построены по схеме сказки: герой уходит из дома в чужой, потусторонний мир. Там проходит испытания, встречается со смертью и возвращается изменившимся. Но если в сказке всё заканчивается хорошо, то тут трагично.

Мы проследили цифру три – волшебное число, особенность сказок (чтобы отказаться от билета надо было идти в министерство, взять прошение у нотариуса и раздобыть в полиции свидетельство; издержки составили бы треть суммы; опоздал на три минуты; вагон сугубо третьего класса; три фамилии на букву Ш, которая состоит из трёх палочек; расположение трёх штучек: пятно на платформе, вишнёвая косточка и окурочек; в стихотворении трижды повторяется «вместе с добрыми людьми»; три яйца; три школы; трижды ложился под лавку; согласованность трех частей; три дня поезда; три детали: книги, синий костюм и её фотография; слово «любовь» повторяется три раза).

Одни и те же слова начинают означать противоположное. Отдаёт сердце и ему «был подарен почтовый чиновник».

Если в сказке герои проходят испытание, то тут инициация (его заставляют съесть окурочек). Что ведёт не к обретению себя, а к потере.



Казалось бы, что эта поездка – путешествие на природу, где надо отдыхать, – для героя становится чем-то страшным. С ним едут антиутопические одинаковые люди (у них все одинаковое: еда, глаза), которые описаны как неживые существа («сидел на пне, задом к озеру», «со щетинисто сизым черепом», «загорелый до цвета петушиного гребня», «сбрил ради этой поездки какую-то необыкновенно обильную растительность»). «Нижняя губа» – образ, который встречается у Гоголя. «Все они сливались». Здесь видна явная социальная отсылка: одинаковые пайки, разделить поровну. И вот, что получается: человек перестаёт быть человеком.

Герой сразу выделяется. «Его уже ждали». Разница замечается и в речи. С героем говорят как с сумасшедшим, а с членами группы как с детьми. В группе есть языковой барьер. Василий Иванович искажённо говорит по-немецки, они искажённо по-русски. Коммуникация невозможна. Но когда он доходит до ООБ, то встречает старика, который говорит не на русском, не на немецком, а на каком-то своём языке, «языке своего быта». В ООБ есть надежда на понимание между человеком и этим местом. «Был чем-то таким единственным, и родным и давно обещанным, так понимал созерцателя».

То, что ценно для героя, не может быть ценно для общества. Миру безликому и серому, в котором надо шагать строем, петь хором и радоваться со всеми. А если ты не радуешься со всеми, значит ты какой-то не такой, подозрительный. Главный герой – человек поэзии, и природа для него становится поэзией. В

рассказе виден чеховский мотив: в этих людях нет ничего особенного. Они обычные люди, но мы видим в них страх и ужас.

Кто же нам это всё говорит? Можно подумать, что начальник главного героя, «один из моих представителей». Но потом все границы размываются и сложно найти переход. В начале повествователь не помнит как зовут главного героя, а потом нам показывается его внутренний мир. Он как будто далеко, но одновременно и внутри сознания героя.

В рассказе есть евангельские ассоциации (ладонь, ступни, приглашение на казнь). Что же сделал герой, что отвечал герой, чтобы противостоять? Ничего. У него был шанс (и не один) не подчиняться им. Но в конце речь Василия Ивановича сливается с их речью. Его выбор «сил нет быть человеком».

Расчеловечивание человека – это выбор самого человека. В рассказе Набокова непонятно, кто говорит, смысл слов, сам герой. С одной стороны, за ним встаёт образ Христа, но с другой, мы понимаем, что он преступник, убивающий себя. Мы сочувствуем, но одновременно понимаем, что он совершает преступление.

### Текст и человек (С.В. Волков)

Когда мы читаем текст, мы сталкиваемся с частью человека. Конечно, нам легче понять, когда мы видим и слышим говорящего, а тут мы сталкиваемся с плоским листом и значками. Мы не видим лица, мимики, жестов, не слышим тембра его голоса. У нас нет коммуникации с ним, но мы её жаждем. Перед нами встаёт задача: попытаться увидеть в тексте человека.

С.В. рассказал нам, что был на конференции «Тексты новой природы». Это такие тексты, которые состоят не только из букв, но и из анимации, смайликов и т.п. Мы привыкли читать тексты в компьютере, с гиперссылками, уводящими нас в глубины сети, к другим текстам. А когда-то существовали только книги-свитки, очень неудобные, которые развёртывались по ходу чтения, в которых физически трудно было соединить одно место текста с другим. Потом придумали книги-кодексы, со страницами. Читать стало удобнее, свиток нужно было держать двумя руками, а теперь рука освободилась, можно было делать записи, можно заложить одно место в книжке и перейти к другому. Сейчас многие люди говорят, что тексты новой природы, тексты, которые мы читаем в электронном виде – это смерть чтению. На самом деле, это новая жизнь текстов. Тексты становятся объёмными, оживают, приближаясь своей формой к человеку-собеседнику.

Иногда нам бывает трудно определить собеседника. Кто с нами говорит? С кем говорим мы? Писатели могут придумать сложную схему «говорящих». Например, «Повести Белкина» Пушкина. Пушкин,



как будто снимая с себя ответственность, выдумывает разных повествователей, заставляет их говорить от себя, сам прикидывается только издателем. Получилась целая система говорящих. С кем же мы вступаем в диалог?

На уроках нас учат различать автора, повествователя, рассказчика, героя. Это целая наука, чтобы разделить все эти голоса. Это разделение очень важно, так как можно приписать кому-то то, что говорил другой.

Что же такое текст? Какие ассоциации он вызывает? Текст – внешняя поверхность чего-то, текстура, ткань. Отсюда мы можем выделить подметафоры: нити (слово – похожее слово – один мотив и т.д.) и переплетение/узлы. Ещё текст – это мир, и мы в этот мир входим (ещё один метафорический пучок). Ещё текст – лес, там много тропинок, дорожек, лес вертикален и горизонтален. Текст – поле, здесь можно проложить свою дорожку, вырастить своё понимание.

Читая текст, мы вступаем в контакт с человеком, почти физический и телесный. Попробуйте вспомнить опыт контакта с человеком, который нам запомнился. Как важное для нас воспоминание. Текст – как некий танец. Мы бессознательно чувствуем дыхание человека. Входя в текст, мы входим в некий ритм, некое дыхание. Тут можно вспомнить слова Умберто Эко про то, что ритм придаёт тексту выразительность. «И он, несомненно, связан с темпом повествования, с тем, с какой скоростью движется сюжет: быстро (“дыхание га-

зели”) или медленно (“дыхание кита или слона”). Начиная читать незнакомый текст, входя в него, мы как будто входим в контакт с незнакомым человеком: как он нам? Бросить или ещё продержаться? Мы понимаем, можем ли находиться с ним во взаимодействии или нет.

Читая незнакомый текст (нам были предложены две страницы из начала неизвестного произведения), мы решили складывать портрет главного героя, как пазл, по кусочкам.

Мы узнаём, что главный герой – шофёр ночного такси. Он видит людей, таких, какие они есть на самом деле. Из-за того, что это ночное такси, никто не считает нужным вести себя вежливо. Нет разницы: богат или беден. Человеческая природа одинакова. Эти люди – парижское дно. Такое же, как и российское дно: воры, проститутки, сутенёры, алкоголики и т.п. Всех их можно встретить в таких произведениях, как «На дне» М.Горького, «Яма» А.Куприна, «Преступление и наказание» Ф.Достоевского. Конечно, это неутешительная картина, которая ввергает в тоску. Мы видим, что текст наполнен эмоциями и чувствами.

Мы составили список профессий, которые помогают собирать истории: врач («Записки юного врача» М.Булгакова), священник, стюардесса, официант (в произведениях И.С. Шмелёва), учитель («Вверх по лестнице, ведущей вниз» Б.Кауфман).

Все люди, которые встречаются нашему главному герою, показывают свою теневую, тёмную сторону. Но он вынужден заниматься своим шофёрским ремеслом, так как живёт в нищете. Он на таком же социальном дне. Но это человек «с упорным желанием не быть всё же захлестнутым той бесконечной и безотрадной человеческой мерзостью». Главный герой не хочет упасть на это дно, он что-то делает, чтобы не быть как они. Он очень много думает, рефлексит, занимается самопознанием. Мы чувствуем, что сразу проваливаемся в такую глубину человека, которая редка для первого знакомства.

Наш герой не может понять, почему его судьба обречена именно на эту участь – постоянно быть рядом со смертью. Ощущение непоправимости, какого-то вечного заклания печалью. Как Харон. Биографически это всё проясняется – автор участвовал в Гражданской войне. Мы уже можем понять не только географическое место (пространство), но и время: ночной Париж 20-30х годов XX века.

Главный герой очень хочет понять жизнь другого человека. Повествование начинается с какой-то старухи, которая дальше и не появляется. (Такой же приём мы можем проследить и у Гоголя в «Мёртвых душах»). Герой узнаёт не только себя, но и такие вещи, которые мы стараемся не показывать самим себе, так как нам их трудно признать. Но ему хватает смелости. Он обнаруживает в себе зависть и склонность к убийству. Про этого человека можно сказать,

что он сложно устроен. Ведь если текст читать вслух, то не будет хватать дыхания.

Интересная вставка: Карл Густав Юнг придумал понятие «архетип» (бессознательные матрицы в нас). Один из главных архетипов – архетип тени. То, во что мы предпочитаем не всматриваться.

Наконец нам показывают фотографию автора. Это Гайто Газданов (1903–1971). Его отец был лесничим, поэтому семья переезжала с места на место. Когда Газданову было 16 лет, они находились на Украине. Началась Гражданская война, и он решил попробовать, что такое война. После войны попал в Константинополь, потом в Париж. Начал разгружать баржи, но продержался две недели, хотя был очень физически развит. Ему нужна и спортивная, и поэтическая стороны жизни, но он не знает, как это совместить. После он работал мойщиком паровозов, был бомжом и наконец устроился таксистом. Когда началась война он пошёл во французское Сопротивление. Он мечтал вернуться на Родину, и Горький обещал ему помочь в этом, но слава Богу, что не успел. Если бы Газданов вернулся, он, конечно, был бы репрессирован.

Самые знаменитые его романы: «Призрак Александра Вольфа» (нам очень рекомендовали прочесть!), «Вечер у Клэр», «Ночные дороги» (фрагмент из них мы и прочли). Во всех названиях романов звучит тема тени, вечера, ночи, призрачности (Клэр переводится как светлая). С.В. показал нам фотографию могилы Газданова на французском кладбище, где похоронено много русских эмигрантов. На могиле Газданов изображён с закрытым лицом, как бы отворачивающимся от нас.

### **Тема занятия: «Что не писано пером»: о древнерусской эпиграфике и берестяных грамотах (А.В. Птенцова)**

Есть два жанра древней бытовой письменности: берестяные грамоты и эпиграфика (надписи на неписчих материалах). Надписи могут быть, например, на дереве, на мече, на гончарных изделиях. Сегодня мы говорили о надписях на стенах церквей.

Эти два жанра похожи. Они представляют образцы бытовой письменности (отличается от книжной языком и кругом тем). Запасы и тех, и других пополняются. Археологи и эпиграфисты почти каждый год находят/пытаются прочесть что-то новое. И те, и другие бывает трудно прочитать (так как в них отражён не один диалект, а разрозненные диалекты; так как плохая сохранность).

В разных местах с берестяными грамотами обращались по-разному. В Новгороде уничтожали вдоль разрезанием волокон, а в Москве разрубали поперёк.

Центральное место для берестяных грамот – Великий Новгород, так как там была влажная земля. Без доступа воздуха хорошо сохранялась вся органика, и в частности береста. Всего насчитывается 1089

грамот. Предполагают, что их должно быть около 20-30 тысяч, но такими темпами, как сейчас, все их смогут найти только через 2000 лет.

Самые ранние грамоты сохранились с XI века, заканчиваются они XV веком. В то время на смену бересте пришла бумага, но главная причина состоит в том, что Екатерина Великая велела учредить осушение земли. Это привело к тому, что погибли поздние берестяные грамоты.

Обычно грамоты находят при раскопках, а раскопки в Новгороде представляют собой обширные глубокие ямы. Каждый снимаемый за один раз слой земли соответствует 20 годам, что позволяет очень точно датировать найденные объекты. Но иногда берестяные грамоты находятся в совершенно неожиданных местах. Например, один мужчина обнаружил грамоту в цветочном горшке. Он сходил на раскопки, накопал для цветов хорошей земли и при пересадке обнаружил исписанный кусок бересты и честно отнес археологам. Также берестяные грамоты находили в таких городах, как Старая Русса, Торжок, Смоленск, Вологда, Тверь, Москва.

Вся история бересты начинается 26 июля 1951 года. В этот день новгородская экспедиция под управлением археолога А.В. Арциховского первый раз нашла берестяную грамоту, и теперь этот день отмечают как день бересты. Незадолго до этого находили кусочки бересты, а Арциховский догадался о существовании берестяных грамот. Все боялись, что грамоты будут написаны чернилами и что нельзя будет ничего прочитать. Большая удача состояла в том, что грамоты процарапывались острым писалом. Их археологи тоже находили.

Если говорить вообще о бересте, то это не только принадлежность древнерусской культуры, существуют и тибетские письмена, подобные тексты встречаются у индейцев Южной Америки и у буддистов. К этому жанру близки ещё таблички из Виндоланды, I-II век н.э. – римско-британские тексты на деревянных дощечках.

После радости нахождения первой берестяной грамоты настроение археологов сменилось разочарованием. При попытке прочитать написанное мнения расходились. Арциховский считал, что писали это необразованные люди, с кучей невероятных ошибок. Такое мнение продержалось до 1982 года, пока в состав экспедиции не вошёл Андрей Анатольевич Зализняк. Он предположил, что наши предки не хуже и не глупее нас. Исходя из этого, он поставил себе задачу понять, по каким правилам строились тексты. И он сформулировал эти правила. После этого выяснилось, что наши предки были людьми очень тонкими и образованными. Грамотность в то время была поголовная, процент ошибок составлял не больше десяти.

Первое правило – орфографическое. Была буква ер (сейчас твердый знак) и буква ерь (мягкий знак), они передавали гласные звуки. В берестяной пись-



менности использовалась странная система. Любой ер может быть смешан с «о», то есть записан как о. А любой ерь записан как е или ять. СЪНЬ (современное сон) могло быть записано CONO или СЪНО.

Грамота 644. Любая грамота начинается с адресной формулы, чем древнее грамота, тем проще формула. Перевод: «От Нежки к Завиду. Почему ты не присылаешь мне, что я дала тебе ковать. Я дала тебе, а Нежате не дала. Если я чем-то виновата, то пришли судебного исполнителя. А ты мне когда-то давал полотнишко. Если из-за этого не присылаешь, то пришли весть. А я вам не сестра, если вы так делаете. А в 3 колтка вкуи 4 золотника, которые находятся в тех кольцах». Колтки – женские украшения.

Интересно здесь то, что, во-первых, этот текст написан женщиной. Также здесь перемешаны те буквы, о которых говорилось ранее.

Второе правило – морфологическое. Окончания слов. Например, слова раб, стол заканчиваются в обычном варианте древнерусского языка на ер. А в Новгороде у них были окончания е.

Грамота 424. Перевод: «От Гюргя к отцу и к матери. Продавши двор, идите сюда – или в Смоленск, или в Киев. Если не пойдете, то пришлите мне весть, здоровы ли вы». Здоровы ли вы – в то время означа-

ло другое. Окей, как дела, пребываете ли вы в благополучии.

Грамота 247. Эту грамоту очень ругал, читая, Арциховский. В ней отразились никому в то время не известные фонетические особенности древненовгородского диалекта. Например, все славяне говорят целый. А в Новгороде вместо ц, з, с говорили к, г, х. Т.е. кельй. В других славянских языках такой особенности не было. Перевод: «Замок цел, и двери целы. Господин этого дома никакой тяжбы не устраивает. Продай клеветника того». Продать значит оштрафовать.

Грамота 589. Перевод: «От Жилы к Чудину. Дай Андрею рубль. Если же не дашь, что мне ни случится из-за рубля того поймать бесчестье, то вовсе не моё, а будет твоё бесчестье». Но вдруг дальше идёт «От Жилы к Савве. Дай...» То есть один человек почти не отрывая руки, начинает тут же писать другому человеку.

Алексей Алексеевич Гиппиус сформулировал важную задачу: надо понять, как эта береста была встроена в жизнь Новгорода. Что тогда было? Человек хотел написать какой-то текст другому человеку, который находится далеко, возможности сказать ему что-либо нет. Получается, нужно отправить письмо, а чтобы доставить его, нужен гонец. И тут Гиппиус подумал, что древний гонец гораздо активнее совре-

менного почтальона. Древний гонец с величайшей вероятностью читал послание человеку, до которого доходил. Потому что посланий было несколько, разным людям, и это вполне удобный способ. Бывало так, что сразу после текста письма автор обращался к гонцу.

Грамоты 199 и 200. Их автор – знаменитый мальчик Онфим, которому было 6-7 лет. С одной стороны мы видим алфавит, а с другой надпись «я зверь», рисунок. Он тренирует адресную формулу «поклон от Онфима к Даниле». В грамоте 200 он же нарисовал себя как победителя.

После чтения грамот мы перешли ко второму жанру. Церковь Спаса на Нередице. На рисунке изображён маленький голубь, а надпись «непоусечь-пясу» означает «неделя понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота».

Рядом с Новгородом расположен Юрьев монастырь, а в нём Георгиев собор, построенный в 1119 году. Там произошла неудачная история: в 1830 году архимандрит Фотий, который там главенствовал, захотел отремонтировать собор и велел сбить фрески. Три года назад экспедиция нашла сбитую часть фресок под полом. Стали по кусочкам восстанавливать. Вот что складывали. В тексте говорится про сыновей Ярослава – Изяслава и Ростислава. Они умерли с интервалом в несколько дней. Считалось, что этот собор заложен как память о них. Хотя Гиппиус подсчитал и обнаружил, что начали закладывать собор, когда они ещё болели.

Надпись на стене Софии Киевской. Перевод: «В январе 30 святого Ипполита купила землю княгиня Всеволожа», и дальше идет перечисление имен тех свидетелей, при которых она покупала. Всеволожа – значит жена Всеволода, принадлежит Всеволоду. Михаил Елисавинич – образовано от имени Елисава (не отчество, а матчество).

«Матфей поп галичский» – видимо, 14 век, Константинополь, Айя-София. По типу «здесь был Вася». Сложно сказать, как народ относился к таким надписям. Вроде не осуждали, но можно встретить перечёркнутые такие надписи. Бывают и фольклорные надписи. Написано на мраморе (перила). Такого типа надписи были везде, на стенах живого места не было.

### Григорий Дашевский: как читать современную поэзию и зачем это делать филологу? (Т.С. Лукашевский)

Дашевский – поэт, который определяет, как поэтический язык сейчас живёт и будет жить. Первый вопрос, который мы можем задать к тексту – это «о чём стихотворение?».

Стихотворение «Близнецы». В нём говорится о семье, о неродившихся детях, есть политическая сатира, глупые опасения, самосознание человека. Т.С. предложил внимательно разобрать первые слова

стихотворения в поисках ассоциаций. Если разбирать строки по словам, то получается: «близнецы» – одинаковые, но одновременно разные, «внутри» – ещё не родились, не могут выйти, «у фрау» – замужняя женщина по-немецки. Немецкий язык – немой, который мы не знаем, он нам чужой, то есть дети находятся не внутри женщины или мамы, а внутри кого-то чужого.

Во второй строке есть два однородных сказуемых – «смеются и боятся» (смех и слёзы). Из этого можно понять, что у близнецов есть коммуникация, обмен информацией и чувствами. Два антонимичных чувства и два одинаковых, но разных существа. Всё время два полюса. «Мы уже не рыбка и не птичка» – последние фазы развития эмбриона, а также ласковые названия, которые мы даём детям.

Есть ли в этом стихотворении композиция? Можно ли его разбить на части? Его можно разбить на объективный и субъективный взгляды, есть взгляд снаружи и изнутри.

Любое стихотворение – это обращённая к кому-либо речь. В этом стихотворении речь (между близнецами) спрятана от нас. Коммуникация для нас непонятна, так мы ещё и увидеть её не можем. Речь – это измерение, в котором поэтический текст существует. Какие-то слова в тексте являются ключевыми словами (в первой строке это близнецы, фрау, Китай).

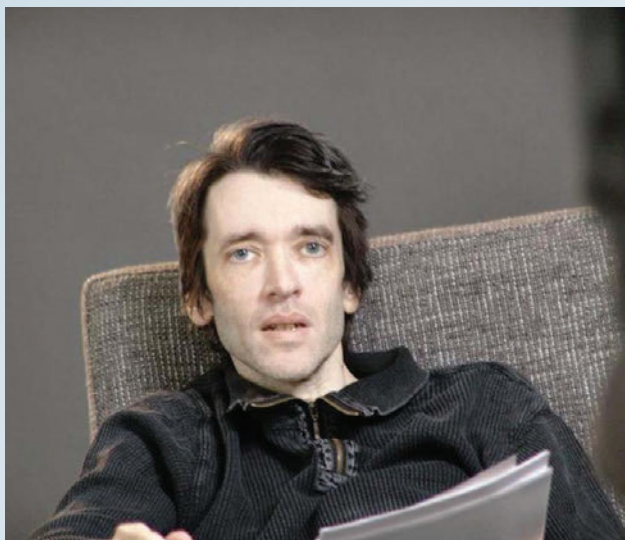
Т.С. прочёл отрывок из доклада Татьяны Нешумовой: «Всё сказанное ещё раз доказывает, насколько хрупок мир поэтического текста, насколько филолог может быть обманно близок и на самом деле далёк от точного описания мира его значений».

Что же получилось?

Моё филологическое поколение выросло, затвердив знаменитую формулу Аверинцева о том, что «филология – это служба понимания». И, вообразив



▲ Г. Дашевский



себя учёными, мы из простого читателя превращаемся в такого, как сказал бы Ницше, “сверхчитателя”, который полагает, что он и в самом деле своими анализами и комментариями служит этому “пониманию”. Тогда как всё сказанное, пожалуй, ещё и ещё раз иллюстрирует мысль о тщете филологического усилия как понимания <...> И словно о филологах сказано у Матфея: “видя, не видят, слыша, не разумеют”. Потому что каждый раз, когда ты стоишь перед подлинным стихотворением, ты так же наг и сир, как обыкновенный читатель, как только что родившийся человек, и “научный аппарат” оказывается тут слабым помощником». (<http://textonly.ru/case/?article=14960&issue=20>)

Т.Нешумова говорит о том, что мы этот текст понять не можем, а филология оказывается бессмысленной. Илья Кукулин (опубликовал текст доклада) с ней не согласился: «Г-жа Нешумова считает, что трудность интерпретации произведений Григория Дашевского доказывает нищету и даже тщету филологии как “службы понимания”, – я же считаю, что эти трудности свидетельствуют о неразработанности интерпретационного аппарата современной филологии, о том, что новейшая поэзия остаётся “вызовом гуманитарной мысли”, как об этом было сказано в специальном номере “Нового литературного обозрения” (2004. № 62). Каждый человек “сир и убог” перед действительно новаторским произведением искусства, ибо каждое такое произведение преодолевает ограниченность нашего языка и сознания и требует выработки новых средств для разговора о том мире, который оно перед нами открывает. Но любитель поэзии вправе пережить потрясение и даже лелеять его годами, не находя слов. Филолог – и, шире, исследователь – обязан найти слова, которые помогут не только ему, но и тем, кто профессионально занят другим делом, но чувствует необходимость уяснить себе: почему это хорошо? Почему это важно?»

Т.С. предложил нам сегодня попробовать искать какие-то ключи, схемы, матрицы, чтобы потом накла-

дывать их на стихотворения Дашевского и понимать. Т.Нешумова прислала Дашевскому по почте свои рассуждения. Он же ей ответил, что можно понять по-разному. Оставил нас ни с чем. Поэтому мы должны спросить: была ли у Дашевского задача «успокоить» читателя «Близнецов» или были ещё какие-то задачи. Пока же мы сосредоточимся на главной проблеме – проблеме коммуникации.

Мы посмотрели фрагмент из передачи «Школа злословия» (<http://www.colta.ru/articles/literature/1790>), прочитали статью «Как читать современную поэзию» и отметили главную вещь: есть стихотворения, которые написаны от Я, а есть не от Я и не про Я.

Можно ли стихотворение «Близнецы» отнести к написанным от «я»? Сложилось разные мнения.

Одни поняли это стихотворение как успокаивающее. Раз фрау, значит дело происходит в Германии. И соответственно, близнецы точно не родятся в Китае. Стихотворение нас успокаивает. И это можно соотнести с нашими чувствами. Мы тоже чего-то боимся (неизведанного, смерти). Не знаем, что будет за этим, не знаем, как выйти из замкнутого круга. Кто-то считал, что написано не от Я, а имеет политическое содержание (например, обличение китайских порядков). Кто-то считал, что в этом стихотворении есть что-то реальное, а есть и подтекст. Т.С. предложил сосредоточиться на том, кому адресовано стихотворение и о чем оно.

Для нас тексты Дашевского – это возможность понять, как дальше говорить о литературе. Можем ли мы ограничиться поиском подтекста или всё это окажется бессмысленным?

Прочитав предисловие к книге стихотворений «Дума Иван-чая», можно понять, что Дашевский разделяет книгу на две части. Первая часть – те стихи, которые написаны от Я, а вторая – переход от внутреннего к внешнему (мы, они).

Вопросы, которые мы будем задавать тексту: от чьего имени написано? Как соотносятся я, они и чужой в тексте? Какие слова общие, универсальные?

«Ты, воздух, всё свое лазурь, лазурь» (1988). Обратим внимание на графику, как записано. Лазурь выделено курсивом, т.к. это настолько избитая фраза, что всем уже надоела. Т.С. приводит в доказательство множество употреблений слова «лазурь» от XVIII до XX века (из Национального корпуса русского языка). Всё это стихотворение – претензия, обида. Недовольство заключается в том, что используются привычные слова.

«Твои уста уже не разжимая» (1989). Стихотворение о поцелуе, любви, расставании. В этом тексте больше всего местоимений (имён). Тут нет того, кто обсуждает эту неясную ситуацию расставания. Зато есть выделенные курсивом слова – общие слова. Этот текст про поцелуй. Мы целуемся ртом. А ещё ртом говорим. Это стихотворение про двух людей, у которых не получается общаться, проблемы в

коммуникации. Т.С. отмечает важный момент – мы до конца не понимаем, желанно это или нет. После этого оказывается, что для взрослых эта ситуация вполне прозрачна. И мы, пытаясь выяснить, задаёмся вопросом, любят они друг друга или нет, рад лирический герой расставанию или нет. Но так и не приходим к единому мнению, что, наверно, не так важно, ведь каждый по-своему понимает стихи.

Затем мы переходим к не менее важному – здесь странный порядок слов. Нам приходится менять местами слова, чтобы понять фразу. Единственные понятные слова – общие. А все остальные как будто неважные. И тут можно провести связь с проблемой коммуникации в настоящее время. Слишком много слов, все много говорят и не понимают друг друга. Мы все разные, но все употребляем общие слова.

Фрагмент перевода У.Х. Одена «O What Is That Sound».

O where are you going? stay with me here!  
Were the vows you swore me deceiving, deceiving?  
No, I promised to love you, dear,  
But I must be leaving.

O it's broken the lock and splintered the door,  
O it's the gate where they're turning, turning  
Their feet are heavy on the floor  
And their eyes are burning.

– Куда ты? Останься со мной, умоляю,  
клятву нарушить нельзя ведь, нельзя ведь!  
– Я клялся любить тебя, дорогая,  
но должен оставить.

К дверям подходят, замок сломали,  
по коридору скрипит кирза,  
половицы гнутся под сапогами,  
горят глаза.

Мы видим отличие между этими текстами – Дашевский убрал все местоимения. Пропадает субъект, тот, кто говорит. Получается безличностное, безмолвное стихотворение.

«Март позорный рой сугробу яму...» (2007). Пройдёмся по словам: «март» – первый месяц весны, оттепель, переломный момент; «позорный» – постыдный, волк позорный; «рой яму» – не рой другому яму, сам в неё попадешь. Отражение: сугроб и яма. А попадёт март, т.к. растает. «Розоватые зайчики» – солнечные (соотносятся с волком позорным). «Кости имут сраму» – в русском языке есть закрепившееся выражение «мёртвые сраму не имут», означающее, что даже если проиграем, то останемся в памяти потомков, есть за что умереть. «Ледяной» – застывшее – зима – смерть.

Прочитав несколько стихотворений Дашевского, мы можем увидеть такую тенденцию – кто-то обращается к тому, с кем обычно не разговаривают, к

кому не обращаются. Теряется собеседник, и слова висят.

«Марсиане в застенках Генштаба...» (2004). «Марсиане» – чужие; «застенки Генштаба» – звучит как «застенки гестапо»; «содействуют следствию» – официальный язык; «коверкают русский язык» – grammar Nazi, те, кто готов убить за ошибки в языке. В этих строчках меняется настроение речи. Сначала сочувствующее, а потом обвиняющее. Все эти строчки – о языке, о том, как мы общаемся между собой.

«Вековая мечта» – устойчивой выражение (а марсиане его откуда-то знают), вековая мечта человечества покорить космос; «нет на Марсе ничто кроме смерти» – вспоминается цитата из «Карнавальской ночи»: «есть ли жизнь на Марсе, нет ли жизни на Марсе, это науке не известно». Парадокс в том, что марсиане сами с Марса, кто они тогда, смерть?

В этом стихотворении интересно то, что каждую строчку говорит не тот, кто предыдущую. Первая строка – сочувствие марсианам, вторая – как будто обвиняет их в уклонении от содействия следствию.

Получается, что стихотворения Дашевского ищут ответа на вопрос, кто это говорит. Они о несостоявшейся, непонятной коммуникации.

### Поэтика экранизаций (А.О. Ковалова)

Экранизация связывает две науки: филологию и киноведение. Появилась ещё при Николае II. Первые киносеансы прошли в России в 1896 году, а производство началось в 1907-1908. Из-за того, что это было в новинку, не ясно было, что писать, то гораздо удобнее было брать готовое, – поэтому было очень много экранизаций.

Большинство людей в то время были неграмотные, поэтому они впервые познавали произведения в экранизациях. Помимо продвижения культуры, экранизация способствовала коммерческому успеху. До революции кинематограф принадлежал не государству, а частным людям, авантюристам, которым нужны были деньги, а отнюдь не продвижение культуры, хотя некоторые и прикрывались этим.

Мы посмотрели несколько афиш того времени и заметили необычную вещь: там были изображены авторы. В то время не было системы звезд, их место занимали настоящие звезды. Писатель – это лицо фильма. Это совсем короткий период, скоро появятся Иван Мозжухин, Вера Холодная...

На следующей афише мы видим книгу. Даже, когда фильм снимался не по книге, на афише была изображена книга, так как книгам привыкли доверять. Такой подход часто становился предметом высмеивания. А.О. прочла нам фельетон из журнала 1915 г. – пародию на экранизацию «Войны и мира» (1914 г.), которую снимали наперегонки, так как было военное время и кто раньше снял, тот и получил всю прибыль. В фельетоне шёл разговор между директо-



ром и его агентом, о том, что «Анна Каренина» сейчас знаменитый фильм, поэтому надо снять фильм по «Войне и миру». Агент звонит своему другу-студенту и просит его к следующему дню написать по памяти сюжет книги.

Н.М. Зоркая предложила различать три вида экранизаций: лубок, иллюстрация и интерпретация.

Экранизация-лубок – это самый простой вариант, голая фабула. Цель: упрощение сюжета. Сценарист: аноним-любитель. Пример: «Анна Каренина», 1910 г. Длилась 10 минут. Есть возвышение произведения, а есть снижение. Например, фильм Хичкока «Психо» по роману Р.Блоха. Хичкок возвысил этот бульварный роман, который мало кто читал, наполнив фильм смыслом, идеями. В данном случае (экранизация-лубок), наоборот, снижение произведения. При просмотре этого фильма можно заметить, что тут не хватает подробностей, сюжетных линий. В лубочной экранизации нужно простое объяснение. Почему же «Анна Каренина» была так популярна в то время? Из-за женского вопроса. Кино было ориентировано на женщин как на зрителей, на кинопоказы можно было брать с собой детей (в отличие от театра). Поэтому женщины ходили в кино чаще.

Экранизация-иллюстрация. Цель: установка на воспроизведение структуры сюжета. Сценарист: профессионал. Пример: «Анна Каренина», 1914. Мы видим отличия от фильма 1910 года. Во-первых, он идет час 50 минут, что для того времени огромный хронометраж. Во-вторых, в некоторых сценах по не-

сколько минут ничего не происходит, нам хотят показать внутренний мир героини.

Экранизация-интерпретация. Цель: установка на создание нового смыслового уровня, который старается подняться над книгой. Автор картины приносит что-то своё, идёт переосмысление сюжета. Сценарист: профессионал высокого уровня. Пример: «Портрет Дориана Грея», 1915. Режиссёром этого фильма был знаменитый театральный режиссер – В.Э. Мейерхольд. Он же был сценаристом и актёром (роль лорда Генри). Это была его первая работа в кино. Его идею поставить на роль Дориана Грея женщину публике не понравилась, все стали писать дурацкие стишки и рисовать карикатуры, они просто не были готовы воспринимать такой ход. Идея передать атмосферу романа была новой.

Вскоре в кино появилась пропаганда. Начало 20-х годов ещё оставалось сферой экранизация, а дореволюционное кино было объявлено буржуазным. Во второй половине 20-х экранизаций почти не было.

Фильм «Господа Скотинины», 1927. Главный герой – портной Тришка, вольнолюбивый крепостной поэт, которого заставляют быть портным. К его невесте Глашеньке начинает приставать Скотинин. Митрофан, который подглядывает за этим, зовёт свою мать. Простакова видит, как Глашенька отпихивает Скотинина и публично устраивает Глашеньке порку, отрезает волосы, по-всякому унижает. Тришка не в силах вынести такого, убегает вместе со своей невестой за помощью. Но не к царю, как мы сначала по-



▲ Кадр из фильма «Анна Каренина», 1914 г.

▲ Афиша фильма «Господа Скотинины», 1927 г.

думали, а к Пугачеву. Они присоединяются к Пугачёву и в конце возвращаются в дом Скотининых. Газета «Правда» 28 января 1927 г. написала про этот фильм: «Фонвизин был прав, но рассказал не всё».

Совершенно парадоксальный подход применил в экранизации «Капитанской дочки» Виктор Шкловский. Тут Швабрин – положительный персонаж, а Гринёв – самодовольный барчук. Здесь сохраняется фабула, но мотивы переосмысляются. Шкловский настаивает на том, что не идёт против текста Пушкина. Он говорит, что повествование ведётся от Гринёва (ведь мы читаем его записки), поэтому ему нельзя верить, так как он всё расскажет, как ему выгодно. Шкловский даже говорит, что Пушкин под маской Гринёва искажает детали. Например, прототип Белогорской крепости – Чернорецкая, была хорошо укреплена. То есть наша задача увидеть истину, а истина заключается в том, что Швабрин – положительный герой. Шкловский поступает гораздо тоньше чем Рошаль («Господа Скотинины»), он не придумывает новых персонажей, а вскрывает, как ему кажется, что-то новое в произведении Пушкина.

### «Я бы в критики пошёл...» (Г.Л. Юзефович)

Любой филолог анализирует текст. Отличие критика от филолога: филолог занимается текстом любого времени, а критик современными текстами (не просто новыми, а ультрановыми – тексты, напечатанные в ноябре, уже не являются предметом рассмотрения в январе).

Филологу есть на кого обернуться. Например, при написании исследования по роману Достоевского «Бесы» надо прочитать не только сам роман, но и критику современников, все романы Достоевского, биографию Достоевского и то, что писали другие о Достоевском. Это позволяет увидеть проблему во всей полноте, избежать повторений и «изобретания велосипеда».

У критика такой опции нет. Какую мысль ни подумай – всё ново. Даже если до критика успели про это подумать, то не успели написать, а даже если успели написать, это всё равно не прошло проверку временем. Критик обладает гораздо большей свободой суждения, он всегда первопроходец.

В.Г. Белинский – главный русский литературный критик – занимался структуризацией, отчасти видел себя демиургом. Из хаоса собрал конструкцию русской литературы. Это принесло много пользы, но и много вреда: на Западе сейчас никто не читает современную русскую литературу, потому что «это не Толстой». К кому он обращался: собеседник читающий, читатель, который уже знаком с теми текстами, о которых он пишет и которого волнует «кто же на Руси теперь новый Гоголь» (иерархия).

Современный книжный рынок по сравнению со старым очень сильно изменился. В те времена дело было не только в жёсткой цензуре, но и в том, что



основная масса населения была неграмотная. В год книг издавалось очень мало, около 1000 наименований. Из них одна треть была про домоводство, садоводство и т.п.

С тех пор ситуация кардинально изменилась, поэтому и задачи критика претерпели существенные изменения. Невозможно собирать конструкцию, когда книг бесконечно много. Сейчас только в обычных магазинах можно найти 50000 наименований, а ведь есть ещё и интернете множество неизданного. Это необозримый горизонт.

Раньше критики в основном или занимались иерархизацией – то первый автор, а кто похуже, или выискивали нюансы – сравнивали малоизвестных писателей. Сейчас же такая критика уползает в область прикладного литературоведения.

Современная критика всё больше становится рекомендательной – способ информирования читателя, что нового вышло. Галина Юзефович как раз такой критик – она отвечает большему общественному запросу. Такая критика ориентирована не на знатока и даже не на того, кто уже прочёл и хочет сверить впечатления, а на человека, который думает, что бы ему почитать (читающего, но не очень много).

Текст рождается не тогда, когда его пишут, а в тот момент, когда его читают.

После такого интересного и познавательного введения в критику, Галина Юзефович рассказала нам про своё образование, а именно про классическую филологию. Древние языки очень сложны для изучения: в них гораздо больше лексики, тексты читаются медленнее. В латыни одно слово имеет множество значений, поэтому ты проделываешь над текстом огромную работу.

Главная задача критика – умение читать. Обычный читатель считывает только один слой в тексте. Филолог же должен увидеть текст как объёмный объект.

Чем же критик лучше? Ведь у каждого читателя есть своя система ценностей и много читающие друзья. Но с друзьями мы не всегда совпадаем в оценках и не всегда удаётся много поговорить. Поэтому

критик не лучше, а удобнее. Тем, что у критика есть непрерывность функционирования. Он регулярно будет публиковать что-то новое. Негативные рекомендации критика тоже дороги. Если ты нашёл критика, с которым ты кардинально не совпадаешь во мнении (всё, что он хвалит, тебе не нравится) – это тоже хорошо. Тебе есть от чего отталкиваться. Читатель привыкает к критику, привыкает его интерпретировать, критик выступает в роли навигационного инструмента.

Первый из этапов работы критика – чтение – самый трудоёмкий. Если у всех чтение – это досуг, то, что делается после выполнения всех остальных дел, то у критика чтение на первом месте. Галина Юзефович призналась, что в среднем за день читает 5 часов. Поэтому надо понимать, что эта работа требует сосредоточенности.

Ещё одно ограничение для тех, кто хочет стать критиком, – нужно иметь универсальное любопытство. Не обязательно полюбить книгу, но надо испытывать интерес к процессу. Надо уметь быстро ориентироваться, уметь обнаружить что-то любопытное, оперативно получать информацию о новых изданиях.

Критики, которых посоветовала нам Галина Юзефович: Анна Наринская, Анастасия Завозова, Александр Гаврилов, Константин Мильчин.

Какие есть маркеры (на что надо обращать внимание)? Читать выходные данные о книге – запоминать фамилию автора, переводчика, редактора и издательство. Например, книги, выпущенные редакцией Елены Шубиной, книги в переводе Наталии Мавлевич. Нам рекомендовали издательства Corpus, Фантом-Пресс, Азбука.

Стоит обращать внимание на премии: Большая книга, Национальный бестселлер, Просветитель, Русский Букер, из зарубежных – в Гонкуровская, Пулитцеровская и Нобелевская.

Действительно ли современная русская литература больше не заслуживает внимания? Галина Юзефович очень любит современную русскую литературу, но говорит, что она проигрывает переводной литературе. Англоязычные книги не лучше, их просто количественно намного больше. На англоязычном рынке переводная литература просто не приживается, её количество – 2-3% в год со всех языков.

Иерархия сейчас есть, но она «плавает», обладает свойством большой изменчивости. Иерархия теперь не всеобщая, мы не должны стыдиться за свою собственную иерархию.

### Об одном сложном стихотворении Осипа Мандельштама: «Мастерица виноватых взоров» (О.А. Лекманов)

С.С. Аверинцев назвал филологию службой понимания. А Мандельштам он называл виртуозом противочувствия, так как у него не бывает плоской реак-

ции, Мандельштам на всё смотрел с разных сторон. Мандельштам говорил, что слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны.

У поздних текстов Мандельштама, после 1928 г., особая судьба. В 1928 он выпустил последнюю книгу своих стихотворений. Потом его стихи почти нигде не печатались. Его жена, Надежда Яковлевна, переписывала и сохраняла их. В какой-то момент она так боялась, что уничтожила их, а перед этим запомнила. Потом она всё записывала по памяти. Поэтому можно встретить разные варианты: «Маленьких держательница плеч» или «Маленьких держательница встреч».

Стихотворение посвящено Марии Петровых, подруге Ахматовой и возлюбленной Мандельштама.

Казалось бы, что здесь нет слов, значения которых мы не знаем, как, например, у авангардистов. Но при этом стихотворение производит впечатление загадочного и сложного. Восстановить картинку очень трудно.

Первый путь, по которому мы пошли, – мотивный анализ: смотреть как мотивы, образы соединяются друг с другом, читать по кусочкам.

Первая строфа – противопоставлены мужчина и женщина (вполне традиционно). Мужчина – опасный, усмиренный женщиной. Женщина – хрупкая, властвует над мужчиной.

Женщину мы можем видеть не только в телесной ипостаси (маленькие плечи, рёбрышки, плоть), тут есть и мотив духа (взор). «Мастерица виноватых взоров» – тема кокетства, коварства, умение пользоваться своей телесностью.

Этот мотив можно усилить тем, что Мандельштам мог так обыграть идиому «заплечных дел мастер» – палач (наблюдение М.Безродного). То есть она не просто покоряет, а может оказаться для мужчины палачом.

«Влажный блеск» – слёзы, кокетство, чувственность; «маком бровки мечен путь опасный» – опасность для мужчины, бровки – её хрупкость. Янычар, турчанка – мотив Востока. Коварство, чувственность – всё это тоже мотив Востока. «Этот крошечный, летуче-красный, / Этот жалкий полумесяц губ?» – темы чувственности (губы), женской телесности,



▲ Г.Чулков, М.Петровых, А.Ахматова, О.Мандельштам, 1933 г.

палача (красный – кровь), хрупкости (крошечный, жалкий), Востока (полумесяц).

Финал стихотворения переворачивает ситуацию: я хочу избежать смерти, я уже почти за порогом, нет, не хочу, останься («Уходи, уйди, ещё побудь»).

Мотив рыб, влаги, утопленницы связан с речью. Обыгрывается идиома «молчит, как будто в рот воды набрал». Мотив молчания. «Глотая» – бессловесность речи, как будто вода заливают горло.

«Полухлебом плоти накорми» – ты кормишь мужчину своей плотью, как рыб хлебом. На Востоке тема эротических картин сильно табуирована, поэтому авторы прибегают к метафорам.

Есть такое понятие – подтекст. Это фрагменты другого текста, которые смогут объяснить фрагменты нашего текста. Для акмеистов роль подтекста очень велика. Само имя – Мария – сразу наводит на мысль на имя Девы Марии. Есть такой апокриф, в котором Мария ходит по аду и спасает заблудшие души.

Нужно смотреть каждое слово в словаре. Некоторые слова в наше время утратили значение, которые было во время написания стихотворения. Полумесяц может намекать и на эмблему Красного Креста (было Общество Красного Креста и Красного Полумесяца). Получается Мария, спасающая гибнущих – сестра милосердия, (тогда объясняется «наш обычай сестринский»). Вторую строфу можно интерпретировать не только как любовное объятие, но и как хлеб – плоть Христа, а рыба – одна из главных эмблем Христа.

Промежуточный вывод, который мы сейчас можем сделать – это то, что образ возлюбленной состоит из противоположных составляющих. Турчанка и Мария – два полюса. Выражение «ходят рыбы» придумал не Мандельштам, мы это можем найти в поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан».

«Надо смерть предупредить» – знаменитый монолог Гамлета. Есть ещё целый ряд схожих вещей: утопленница – Офелия, «обычай сестринский», «твоя речи тёмные глотая». Последние строчки звучат в духе Гамлета («Уходи, уйди, ещё побудь») – сомнение.

В 20-х годах Мандельштам написал стихотворение «Я наравне с другими...», посвящённое другой женщине, но в нём можно увидеть похожие мотивы: «хочу тебе служить», «сухие губы», «я тебя хочу», «как жертва палачу», «вернись ко мне», молчание. То, что в стихотворении «Мастерица виноватых взоров» сказано сложно, тут говорится прямо.

Это стихотворение написано пятистопным хорем; помня теорию Тарановского и Гаспарова, можно и здесь проследить тему пути (твёрдый порог, «уйди», или даже через рифмы – побудь, уснуть, путь).

Когда мы анализируем текст, приходится от чего-то и отказываться. Во второй строфе виден акростих ХРИП – скорее всего, это совпадение, так как для Мандельштама такой прием не характерен.

На следствии Мандельштам назвал имена тех, кому читал это стихотворение. Надеюсь, что Мария Петровых пойдет за ним, на каторгу.

## Язык анимации и язык литературы (М.А. Павлова)

Мы говорили о том, как связаны язык анимации и язык литературы, чем пользоваться при анализе художественного произведения и мультфильма. Кроме нарративной/повествовательной анимации, есть и экспериментальная анимация, но у нас она не очень распространена. Юрий Норштейн говорил, что самое трудное в короткометражном фильме – это рассказать историю.

Некоторые определения анимации: Сергей Эйзенштейн называл анимационное кино – сверхкино. Игорь Ковалев называл анимацию пластикой ритма. А Юрий Норштейн говорил, что анимация близка к поэзии.

Мультфильм «Возвращение (Le retour)», режиссёр Наталья Чернышова, 2013. Первый раз мы смотрели его с закрытыми глазами, что же мы заметили? Не было слов, атмосфера задана звуками (шаги, всплеск воды, машины). Звуки маркируют части фильма. В мультфильме есть определённый ритм, что позволяет нам разделить фильм на части.

После этого мы мультфильм посмотрели и стали обсуждать. Название: это может быть возвращение в детство, а может быть возвращение из города в деревню. Идеальный хронотоп. Язык анимации: графика (девочка больше); скупая анимация; построение кадра; цвет (город нарисован по-детски).

Мультфильм «Цапля и журавль», режиссёр Ю.Норштейн. В этом мультфильме сливаются поэтика Пушкина («Печаль моя светла») и поэтика Гоголя («Скучно жить на этом свете, господа»). Для М.А. это текст – чеховский (усадьбы, костюмы персонажей, разрушенные колонны). В основе мультфильма фольклорная сказка Даля. Для понимания, чего хотел режиссёр, надо смотреть, что он взял из исходника, какие элементы повторяются.

О чём мультфильм? О любви и её невозможности (самолюбие мешает); «Лучше быть вдвоём». Как сделано: графика. Норштейн изобретает целый станок,



▲ Кадр из мультфильма А.Петрова «Корова»

чтобы создавать туманное впечатление. Мы надеемся, что всё будет хорошо в конце, но в самом значимом эпизоде (видеть всё в розовом свете), мы понимаем, что этого не будет. Очень психологически точно выстроен рисунок – мы ссоримся из-за пустяка. Если мы посмотрим раскадровки, то поймем, что всё математически точно рассчитано. Но только из техники поэзия возникнуть не может.

Мультфильм «Корова», режиссёр Александр Петров. Он любил рисовать пальцами (совершенно другое ощущение). Свои фильмы он рисует на стекле пальцами. Один рисунок – один кадр фильма, поэтому к концу ничего не остаётся кроме последнего кадра и фотографий. Александр Петров хорошо рисовал, но плохо придумывал сценарии, поэтому решил брать литературную основу.

В основе мультфильма – текст Андрея Платонова. В черновиках этот рассказ сначала назывался «Добрая корова». (Настоящая фамилия Платонова была Климентов, а один из псевдонимов – Человек). В годы написания рассказа Платонов переживал личную трагедию. В 1938 году арестовывают пятнадцатилетнего сына за антисоветский заговор и осуждают на 10 лет в Норильск, на рудники, где он заболевает чахоткой. Платонов был убеждён, что сын не был замешан в заговоре, поэтому отправился к Шолохову, а тот к Сталину. Сталин как-то отзывался о Платонове: «Талантливый писатель, но сволочь». Дело стали пересматривать, донос оказался ложным. В основе доноса оказалась несчастная любовь его одноклассника (они полюбили одну девочку). Дело хоть и перепроверили, но следовательно, который этим занимался, умер от сердечного приступа, поэтому всё ещё больше затянулось. Поэтому сын Платонова пробыл в Норильске 3 года. Платонов заразился от него туберкулезом.

В таких условиях и был создан рассказ, основанный на философии Николая Фёдорова. Он верил, что человечество всесильно. Последний враг, которого нужно победить, – смерть. Рано или поздно люди перестанут умирать и даже смогут воскрешать своих любимых. Чтобы на планете не было перенаселения, надо создавать/находить другие планеты для жизни. Эта идея и вдохновила Циолковского на его открытия. Платонов тоже в это верил. Он считал, что человечество действительно способно увеличивать вещество жизни, трудясь, напрягая сердце и ум.

«Корова» Петрова помогает восстановить земляной язык Платонова (своеобразный и странный). Юрий Левин говорил, что язык Платонова избыточен (лишние слова и конструкции). Техника Петрова тоже избыточна.

Из записных книжек Платонова можно понять, что вселенная страдает безмолвно. Задача человека – выражать страдание. Повторения: железная дорога, двери и окна (мотив границы). 10-летний Вася – герой пограничья. Живёт в прошлом и будущем. Он

ребёнок, но понимает взрослые вещи. Говорит корове, что будет её сыном, хотя он человек. Но на пороге долго стоять не будешь, обязательно куда-то перешагнёшь – выход возможен. Для Платонова очень важна была тема «Как я буду жить и работать, чтобы принести пользу Родине».

### Поэзия Иннокентия Анненского: дверь в XX век (И.В. Лукьянова)

Иннокентий Анненский (1855-1909) был преподавателем древних языков, переводчиком, критиком-импрессионистом, поэтом. Воспитывался в семье брата Николая, который был сотрудником народнического журнала «Русское богатство». Иннокентий начал рано писать стихи, но последовал совету брата не публиковаться до 30 лет. Это был самый поздний дебют в русской литературе (39 лет).

Мы рассматривали разные стихотворения Анненского и стихотворения о нём, и И.В. рассказывала, какие важные черты творчества мы можем там найти.

Н.Гумилёв «Памяти Анненского»: Гумилёв уловил характерные черты: сочетание нежности и чего-то зловещего, разочарование, ощущение трагической ошибки и обиды. А.Ахматова «Учитель» (1945): в этом стихотворении Ахматова подводит итоги своей жизни. Стоит выделить, как Ахматова его называет – «предвестием, предзнаменованием». Действительно, Анненский был известен как предтеча своего времени. Прочитав один из его сборников, Ахматова сказала, что поняла, как писать стихи. Анненский оказал влияние и на Гумилёва, по словам Ахматовой,



▲ И.Анненский

Анненский дал истоки поэзии Гумилёву. Ахматова также сравнивала Анненского с семенами, в которых уже содержалось всё, что мы потом увидели у других поэтов.

Главные черты и темы поэзии Анненского: философские темы, проблемы бытия, многослойность (много смыслов), эмоциональность (почти лирический дневник). «Тоскующий я» постоянно присутствует в стихах Анненского. Для него тоска – и есть существование как неотъемлемое свойство жизни. Мы видим страдающего человека, осознающего свою смертность.

У Анненского было больное сердце, после болезни в детстве, он иногда задыхался. Ощущение близкой смерти всегда есть в его поэзии.

Сонет «Человек»: пиль = команда «принеси», тубо = обратно, бо-бо = больно, тю-тю = конец. Драма человеческого бытия в нескольких слогах.

«Двойник»: прочитав его, мы можем провести параллель с «Чёрным человеком» Есенина, «Двойником» Достоевского, «Двойником» Блока. Человек осознаёт свою потерянность, непонимание себя.

«Смычок и струны»: мотив непонимания, отношение к вещам. Анненский умел чувствовать душу вещей. Восприятие поэзии как страдания, а страдания – как источника поэзии.

«Сентябрь»: красота утраты, жизнь прекрасна потому, что обречена. Ощущение жизни в присутствии смерти (Бунин, Георгий Иванов).

«Палимая огнём недвижимого светила...»: прекрасный мир иногда оборачивается страшным и безобразным. Блок, Маяковский, Саша Чёрный, Есенин, Цветаева также освоили поэзию безобразного. 1908 год, год, когда литература мучилась тошнотой, потому что некуда было идти, незачем жить. Ощущение тоски, бессмысленность, абсурд жизни. Для Анненского измерения вечности нет, он потерял Бога и уже не может найти его.

«Дождик»: смелая звукопись и живопись. Здесь ощущаются «щедрый ливень Пастернака».

«То было на Валлен-Коски»: здесь виден характерный для Анненского психологизм, а в отношении к вещам проявляется эллинизм. Размер стихотворения – дольник на основе амфибрахия. Такой же размер мы можем найти в балладе Симонова «Сын артиллериста», настроения тоже похожи.

«Прерывистые строки»: внутренний монолог героя, не плавный, а сбивчивый. Задыхающаяся интонация – физического ощущение кома в горле. Маяковский взял у Анненского разговорную интонацию. Анненский вводит в любовную лирику прямую речь (потом мы это встретим у Маяковского, Ахматовой и др.). Предыстория к стихотворению: Анненский был влюблен в жену пасынка, но эта взаимная любовь была обречена.

«Нервы»: это разговор людей на дачном крыльце – безысходность картины человеческого существования.

«Колокольчики» (1906): первое футуристическое стихотворение, в колокольчике мы можем узнать усталого Анненского. Если не знать автора, то можно принять за Хлебникова.

«Экспромт»: Анненский также вводит составные рифмы в обычную поэзию.

«Шарики»: похоже на «Двенадцать» Блока.

«Снег»: для Анненского весна – конец, а не начало. Сохранилось пять вариантов этого стихотворения. Здесь видна грань между жизнью и смертью. Двухстопный анапест – обреченность, чёткость (Твардовский «Я убит подо Ржевом», Г.Иванов «Синеватое облако», В.Катаев).

Итог: «Иннокентий Анненский открыл в поэзии особую дверь, и много кто через неё вошёл».

## Искусственные языки (А.Ч. Пиперски)

А.Ч. Пиперски – автор книги «Конструирование языков: от эсперанто до дотракийского». Естественные языки – языки, которые развиваются без целенаправленного вмешательства людей. Искусственные языки – языки, которые имеют создателей, а создатели имеют какие-то цели. Лингвисты обычно считают искусственные языки недостаточным объектом для изучения, так как они любят считать лингвистику естественной наукой. (Тут их можно сравнить с биологами, которые не считают селекцию важной темой для рассмотрения.) Также лингвисты не любят создателей искусственных языков.

Известный лингвист, который любил искусственные языки – Джон Рональд Руэл Толкин. Он был профессором Оксфордского университета. В 1931 г. прочитал лекцию «Тайный порок» («A secret vice»), где признался, что создаёт искусственные языки.

Отрывок из его лекции: «И тут мой сосед вдруг сонно и мечтательно произнес: “Да, пожалуй, я выражу винительный падеж префиксом!” Задумайтесь только, какие великолепные слова! “Я выражу винительный падеж”. Превосходно! Не “винительный падеж выражается”, не неуклюжее “винительный падеж, как правило, бывает выражен”, не суровое “запомните, что винительный падеж выражается таким-то способом”».

Искусственные языки, таким образом, могут быть интересны людям, которым интересны творческие проявления своей воли. Бум искусственных языков и расцвет интереса к ним связан с произведениями Толкина.

Классификация искусственных языков:

1. Логические и философские (энджланги, engineered languages).
2. Вспомогательные (ауксланги, auxiliary languages).
3. Языки художественных произведений (артланги, artistic languages). Примеры: «Игра престолов» (дотракийский, валирийский), произведения Тол-

кина (эльфийская семья языков), «Звёздные войны», «Заводной апельсин», «Аватар», «Прибытие».

Мы начали рассматривать искусственные языки с самых старых, с логических и философских. Их цель – попытка описать мир максимально систематично и понятно; стремление избежать неоднозначности. Например, во многих языках есть грамматический род, который распределяется по непонятному принципу (почему стул – м.р., а доска – ж.р. или табурет и табуретка).

В 1668 г. Джон Уилкинс написал книгу «Опыт о подлинной символической и философской системе». У него была необычная судьба: декан в Оксфордском и Кембриджском университетах, сложные отношения с политикой (он был зятем Оливера Кромвеля). Уилкинс – изобретатель метрической системы. Он заметил, что неудобно пользоваться системой измерения длины, основанной на размерах человеческого тела (фут, дюйм и т.д.), что нужна привязка к более стандартизированной мере: время. Пример: математический маятник (его период колебаний зависит от длины нити). Уилкинс предложил использовать в качестве единицы измерения длину L маятника, который перемещается из одного крайнего положения в другое за 1 секунду.

С точки зрения Уилкинса, естественные языки имеют свои недостатки.

- Омонимия: «У грамотных людей латинское слово *liber* означает “кодекс”, у политиков – “пользующийся свободой”, у ораторов – “сын”, а у крестьян – “древесная кора”».

- Синонимия: «Говорят, что в арабском языке более тысячи обозначений меча, 500 обозначений льва, 200 обозначений змеи и 80 обозначений мёда».

- Нерегулярности в грамматике

- Несоответствие звучания и написания: «Если десять писцов, незнакомых с каким-либо языком, возьмутся записывать его в соответствии с произношением, никакие два из них не напишут одинаково».

Уилкинс предлагал чётко понять как устроен окружающий мир. Он взял все вещи и понятия и разделил на 40 классов.

Пример из его классификации:

Класс VIII. Камни

1. Обычные камни, не имеющие цены:

- Большие: кирпич, точильный камень, пемза...
- Маленькие: песок, галька

2. Камни средней ценности:

- Сверкающие: алебастр, мрамор, агат, ...
- Прозрачные: стекло, хрусталь
- Связанные с металлами: кадмий
- Странные и необычные: коралл, янтарь...

Таким образом, в системе Уилкинса «собака»: класс XVIII (Животные), род 5 (хищники, похожие на собак), вид 1; «краснота»: класс XXVII (Ощущаемые качества), род 2 (цвета), цвет 2.

Уилкинс стал известным благодаря Хорхе Луису Борхесу (написал книгу «Аналитический язык Джона Уилкинса» в 1952г). В эссе Борхес всячески издевается над Уилкинсом: «Ознакомившись с методом Уилкинса, придется еще рассмотреть проблему, которую невозможно или весьма трудно обойти: насколько удачна система из сорока делений, составляющая основу его языка. Взглянем на восьмую категорию – категорию камней. Уилкинс их подразделяет на обыкновенные (кремень, гравий, графит), среднедрагоценные (мрамор, амбра, коралл), драгоценные (жемчуг, опал), прозрачные (аметист, сапфир) и нерастворяющиеся (каменный уголь, мышьяк).» Борхес указывал на китайскую энциклопедию (вымышленную). «На её древних страницах написано, что животные делятся на а) принадлежащих Императору, б) набальзамированных, в) прирученных, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак, з) включенных в эту классификацию, и) бегающих как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) похожих издали на мух».

Эдвард Пауэлл Фостер – американский священник. Придумал язык ро.

Качества:

dec – ширина

decab – линия



▲ Обложка книги А.Пиперски «Конструирование языков от эсперанто до дотракийского»

decas – тонкий, как нить  
 decad – узкий  
 decaf – средней ширины  
 decak – широкий  
 decal – очень широкий  
 decar – безграничный  
 Болезни:  
 los – болезнь  
 locab – инфекционное заболевание  
 locabin – грипп  
 locabpla – чума  
 locas – неспецифические заболевания  
 locasru – ревматизм  
 locacdi – диабет

Дальше решали задачу: «Даны названия географических объектов на русском языке и все их переводы на язык ро: Аргентина, Волга, Куба, Конго, Корея, Нил, Сицилия, Янцзы; Bufesi, Bufucu, Buraya, Burevo, Buriko, Burini, Dradaco, Dradiko, Draduar. Попробуйте провести соответствия».

Затем перешли к вспомогательным языкам.

Самый известный, но далеко не первый и не единственный – эсперанто. До него был язык сольресоль. С паузой от до до си будет 8 звуков. Можно изображать звуки нотами, слогами, цветами. Вот несколько фраз на этом языке: «Редо фаресими сольдореля сольсидо фасимире = Мой черный кот быстро бежит. Ля ресольсольдо лядореля ресоль рефасире ляредосоль = Плотник продаёт нам белый ящик». Мы смогли найти слова черный = сольдореля и белый = ляредосоль.

В этом языке сложно разбираться, так как существует много похожих слов, в которых легко запутаться. Априорные языки – лексика без опоры на существующие языки (ср. обозначения качеств в ро, сольресоль). Апостериорные языки – лексика с опорой на существующие языки (ср. обозначения болезней и стран в ро, эсперанто).

Людвик Заменгоф придумал язык эсперанто. Этот язык создан не с нуля. Заменгоф взял слова из разных языков. Первая книга на эсперанто вышла в Польше (тогда в Российской империи). Простота этого языка начинается с алфавита. Согласные читаются как согласный звук плюс о, (а бо со до э фо...). В языке 16 правил грамматики.

Мы разобрали одно известное стихотворение, написанное на эсперанто, но сначала попытались догадаться, что это за стихотворение. Оказалось «Белеет парус одинокий...» Лермонтова. Зная перевод и какой-нибудь иностранный язык, можно вполне разобрать это стихотворение.

Сейчас в мире на эсперанто говорят от 200 тысяч до 2 миллионов людей, для 2 тысяч детей этот язык является родным.

После этого мы смотрели язык, который придумал Толкин и клингонский язык (из фильма «Звездный трек»), на котором умеет говорить всего несколько человек во всем мире.

## Как стать писателем? (М.А. Кучерская)

Не всем сейчас понятно, зачем читать современную литературу, если есть классическая? Что современные писатели могут сказать такого, что не сказал Пушкин, Лермонтов, Толстой? Каких мы знаем современных писателей? Е.Водолазкин, Л.Улицкая, Л.Юзефович, Д.Быков, О.Седакова, Ф.Гринберг, В.Пелевин, А.Иванов, Л.Оборин, С.Гандлевский, Т.Кириков.

Зачем же нужны современные писатели? Кто-то предположил, что современные писатели могут показать какие-то важные вопросы через призму современности, вопрос «куда мы идём» с точки зрения прогресса. Последние десятилетия, последние годы, последние месяцы, а может, и последние недели. Последнее. Про это нет никаких высказываний. Например, возьмём митинги этого года. Кто опишет это протестное движение? Газетчики – ну и зачем тогда современные писатели? Ведь есть и миллион всяких красноречивых фотографий. Что же писатель скажет такого о людях, вышедших протестовать?

Кто-то предположил, что писатели могли бы проследить, как мы пришли к тому, что сейчас. У писателей есть возможность взглянуть с дистанции, не как фотографу, а как художнику. Писатели же пишут не публицистику, а художественную литературу. Больше искусство, а не описание. Почему же искусство – полнота, а газеты – пустота? Чем писатель отличается от репортёра? Художественностью. Языком.

Любая проза – это модель, отсылка к себе. Особенность любой прозы – рассказать на примере одного человека о многих. Высшая похвала для автора: «Спасибо, что рассказали мне про меня». Писатель может увидеть сквозь одну историю историю многих. Выделить какой-то тип (Наташа Ростова, Пьер Безухов – вроде об одном человеке, а на самом деле про многих). А газеты пишут про сейчас, сегодня.

Второе отличие – язык. Писатель анализирует сквозь метафоры. У писателя есть понимание, неожиданная зоркость. Так появляются образы. А поэты слышат музыку, музыку слова.

Современный автор может рассказать о сегодняшнем мире. Ведь со времен Толстого всё изменилось: другой ритм, другие отношения, другие табу.

Зачем писатель пишет? Человек пишет из-за склада ума, своего характера – он не может молчать. Чтобы человеку существовать, можно и не писать. Этот русский максимализм убил много талантливых авторов, которые думали, что раз они могут не писать, то они не настоящие писатели и прекращали писать совсем.

У всех писателей бывает такой период, когда ничего не пишешь. Это может продолжаться несколько лет и из этого периода сложно выйти. М.А. перефразировала известную фразу: «Хочешь писать – пиши». Не надо думать, талантлив ты как Толстой или нет. Социальные сети проявили доброту к такому типу

людей, дав возможность писать каждому. Не надо останавливать себя, если хочется. Одна из функций слова – терапия, освобождение. Написать – это способ приручить или отпустить свою боль, как птицу. «Слово не воробей, вылетит – не поймаешь» – ну и прекрасно. Очень многие пишут для этого, чтобы освободиться. А у талантливых авторов воробей превращается в жар-птицу.

Мы так устроены, что нам нужно самовыражаться.

Для кого писатели пишут? Для других или для себя? На самом деле для себя. Дальше важно оправдать свой труд (преобразовать мир, сделать лучше). И не надо этого стесняться. Человек довольно много вещей делает для себя. Это приятные вещи. Приятна и свобода. Автор что захочет, то и делает в своём рассказе. Ты – творец, бог (хоть и с маленькой буквы). Наша фантазия нам служит – летишь, куда захочешь. Люди так и спасались в тюрьмах, прячась в стихах, в творчестве.

Теперь про неприятное. Когда текст написан, предстоит публичность. Писатель, который пишет в стол – несчастен. Вот тут и начинаются проблемы. Никому не понравилось. Издавать не хотят. А тебе хочется быть услышанным. Конечно, есть Проза.ру и другие сайты, где ты и бесплатно можешь издаваться. Но приятней же, когда другие издают.

Неприятность №1. Соприкосновение с издательством. Не нашёл издательства, которое бы издало. Неприятность №2. Как примут? Писатель не спит ночами, гуглит, а вдруг рецензия плохая появилась. Оптимистичный сценарий: читатели хвалят, а критика молчит. Так как критиков мало, рук не хватает всех современных писателей читать. И как и не было книги. В магазине кончаются продажи. Спустя некоторое время пишешь вторую книгу. Неприятность №3. Вторая книга прошла успешно. Критика откликнулась. Занесли книгу в список лучших года. А потом и в шесть лучших. То время, когда автор ждёт, дадут или не дадут главную премию – самое худшее. И так устроены все авторы, не верьте тем, кто говорит: «мне все равно».

Или если тебе дали премию – а стану ли я мировой звездой? А зарубежные издательства русских не любят.

Книги Майи Кучерской были переведены на китайский, македонский, итальянский, английский. Зарубежные издательства переводят понятную крепкую прозу: беллетристику, чернуху. Страшные законы рынка рушат твою свободу. Но не для премии, не для критиков, не для читателей в это ввязываешься. Потому что не можешь по-другому. Когда ты пишешь, ты ни о ком не думаешь. Тебе хорошо.

Дальше начались ответы на вопросы.

М.А. преподаёт в ВШЭ русскую литературу. Пишет статьи про Лескова. Чтобы преподавателю чему-то научиться, надо самому курс провести (узнать за чужой счёт). Преподавание – постоянное саморазвитие.



М.А. любит Америку за обилие возможностей, но вернулась в Россию, потому что любит русский язык. Рассказала, что невозможно перевести себя, если ты не Набоков и не Бродский. И даже Бродскому говорили, когда он переводил стихи на английский, стараясь подобрать рифму, что в английском не должно быть рифмы, иначе будет похоже на детскую песенку.

В какой обстановке лучше творить? Каждому по-разному, каждый человек лучше знает. М.А. удобнее писать в тишине, в изолированной внутренней келье. Но немало прекрасных книг сочиняли и в кафе.

М.А. делит литературу не на плохую и хорошую, а на любимую и нелюбимую. Но это не значит, что нелюбимое – плохое.

В детстве М.А. любила школьную прозу, чувственное и душевное: роман Железнякова «Чучело», Голявкина, Крапивина, Алексина (правда во взрослом возрасте в Алексине она стала находить фальшивость). Своим детям она читает много прекрасной литературы, в данный момент книгу «Питер обыкновенный, или Младших братьев не выбирают». «Денискины рассказы» – классика на века. Также любит издательства Самокат и Розовый жираф.

Обидно, что русская художественная литература ниже английской. Почему они могут, а мы нет? Потому что у них есть специальные школы обучения литературному мастерству. В школе, в кружках, на курсах. Эта сеть повышает уровень письма. Если ты не талантливый писатель, то этому нужно учиться. М.А. уже открыла литературные курсы, где учат писать. И начинают писать лучше. Если приходили с 1/10, то уходят с 6/10.

М.А. любит язык. Она считает, что за идеями можно и к философам сходить, а к писателям мы идем за тканью языка.

# Как провести школьный и муниципальный этапы ВсОШ по литературе?

*Публикуем фрагмент из методических рекомендаций по проведению школьного и муниципального этапа Всероссийской олимпиады школьников по литературе, которые были разработаны Центральной предметно-методической комиссией на 2017–2018 учебный год. Здесь представлены типы заданий, на которые можно ориентироваться при составлении материалов олимпиады и подготовке к ней.*

## ШКОЛЬНЫЙ ЭТАП

### 5–6 КЛАСС

Ученики 5–6 класса не выходят на дальнейшие этапы олимпиады, поэтому нет смысла давать им те же типы заданий, что и для старшекласников. Задания для пяти-шестиклассников должны быть посильны, занимательны, интересны, формировать у ребят желание заниматься литературой — и в то же время исподволь готовить их к настоящим олимпиадным испытаниям. С учётом этого ученикам 5–6 класса целесообразно предлагать письменные задания творческого характера. Выполняя каждое задание, ученики создают текст ответа, опираясь на предложенные вопросы. Время выполнения — не более двух астрономических часов.

Приведём примеры возможных заданий и прокомментируем их (методические комиссии вправе придумать задания иных типов, главное, чтобы они работали на привлечение школьников к литературе).

Степан Писахов

#### САХАРНА РЕДЬКА

Заболели у меня зубы от редьки. И то сказать — редька больно сахарна выросла в то лето. Уж мы и принялись её есть.

Ели редьку кусками,  
редьку ломтями,  
редьку с солью,  
редьку голюю,  
редьку с квасом,  
редьку с маслом,  
редьку мочёну,  
редьку сушёну,  
редьку с хлебом,  
редьку с кашей,  
редьку с блинами,

редьку тёрту,  
редьку с маком, редьку так!  
Из редьки кисель варили,  
с редькой чай пили.

Вот приехала к нам городска кума Рукавичка, она привередлива была, важничала: чаю не пила, только кофей, и первы восемнадцать чашек без сахара! А как редьку попробовала, дак и первы восемнадцать, и вторы восемнадцать, и дальше — все с редькой.

Я не оговариваю, пускай её пьёт в полную сытость, этим хозяев славит.

А я до того навалился на сахарну редьку, что от сладкого зубы заболели, и так заболели, что свету невзвидел!

По людскому совету на стену лез, вызнялся до второго этажа, в горнице по полу катался. Не помогло.

Побежал к железной дороге на станцию. Поезд отходить собирался. Я за второй вагон с конца верёвку привязал, а другой конец прицепил к зубу больному. Хотел привязаться к последнему вагону, да там кондуктор стоял.

Поезд все свистки проделал и пошёл. И я пошёл. Поезд шибче, я — бегом.

Поезд полным ходом. Я упал, за землю ухватился. И знаешь что? Два вагона оторвало!

«Ох, — думаю, — оштрафуют, да ещё засудят». В старо-то время нашему брату хошь прав, хоть неправ — плати.

Я разбежался, в вагоны толкнулся да так поддал, что вагоны догони-таки поезд, и у той самой станции, где им отцепляться надобно.

Покеда бегал, вагоны толкал, зубна боль у меня из ума выпала, зубы болеть перестали.

Домой воротился, а кума Рукавичка с женой всё ещё кофей с редькой пьют.

Держал на уме спросить: «Кольку чашку, кумушка, пьёшь да куды в тебя лезет?» А язык в другу сторону оборотился, я и выговорил:

— Я от компании не отстатчик, наливай-ко, жона, и мне.

### Задание №1

В какой из указанных ниже литературных сборников вы бы поместили прочитанное произведение Степана Писахова?

- а) «Сказки и небылицы»
- б) «Коллекция фантастических рассказов»
- в) «Притчи и другие поучительные истории»

Объясните, почему вы выбрали для произведения С.Писахова тот или иной сборник (укажите 2-3 значимых признака, по которым его можно отнести к выбранной вами группе произведений).

### Задание №2

В произведении С.Писахова довольно много слов, которые в литературном языке пишутся и произносятся иначе. «Переведите» некоторые такие слова на современный литературный язык:

ись  
вызнялся  
догонили  
покеда  
отстатчик

Перепишите финальную фразу произведения, используя слова и формы только литературного языка. Что изменится в её содержании для читателя?

### Задание №3

Изложите историю, рассказанную героем С.Писахова, с точки зрения одного из других персонажей: либо кондуктора, либо кумы Рукавички. Придумывать новые события не нужно — опирайтесь на те, что известны из приведенного текста. Объясните, какие события не попадут в рассказ кондуктора или кумы? Почему? Какое объяснение происходящему они могли бы предложить?

### Комментарии и критерии оценивания

Задание ориентировано как на проверку знаний участников олимпиады (представления о литературном жанре, об особенностях языка художественной литературы), так и на выявление творческого потенциала (необходимо сочинить собственную историю на основе предложенного сюжета).

**Задание №1:** произведения С.Писахова (в том числе и «Сахарна редька») публиковались в сборниках под названием «Сказки» (хотя во многих его произведениях есть черты и иных фольклорных жанров — и небылиц, и бывальщин). Участники олимпиады могут указать на элементы вымысла и фантасти-

ки в сюжете, на гиперболизацию как один из основных художественных приёмов, на «устность» изложения и обращённость повествования к слушателю («И знаешь что?»).

Рекомендуемое количество баллов — **10** (учитывается правильное определение жанра и убедительное обоснование жанровых черт).

**Задание №2:** среди легко узнаваемых просторечных форм затруднения может вызвать лишь слово «вызнялся» (поднялся). Более сложным заданием является переложение сказовой формулы С.Писахова на современный литературный язык (вследствие чего она неизбежно утратит языковую индивидуальность и выразительность, нейтрализуется стилистически).

Рекомендуемое количество баллов — **8** (5 за разъяснение значений слов и 3 за «перевод» финальной фразы и анализ результатов эксперимента).

**Задание №3:** основная цель задания — проверить умение понимать причинно-следственные связи между событиями сюжета и соотносить их с точкой зрения повествователя. Очевидно, что и у кондуктора, и у кумы знание о событиях, произошедших с главным героем, ограничено: кондуктор либо не видел ничего (герой не хотел, чтобы тот его заметил), либо видел, как два вагона после приближения к ним человека с веревкой сначала оторвались, а потом вернулись на свое место в движущемся составе. Кума могла видеть страдания героя от зубной боли, затем его уход из дома — и счастливое возвращение в кофейную компанию.

Рекомендуемое количество баллов — **12** (учитывается точность построения событийного ряда и умение объяснить принцип отбора событий).

Рекомендуемое итоговое количество баллов за три задания — **30**.

Поскольку проверка работ осуществляется в каждой конкретной школе, то каждому школьному жюри придётся проверять не так много работ. Это обеспечит единство подходов к проверке. Целесообразно перед проверкой договориться о том, как распределять предложенные баллы, и составить свои рабочие критерии.

## 7–8 КЛАСС

Ученики 7–8 классов участвуют в школьном и в муниципальном этапах олимпиады, но на региональный и заключительный не выходят. Задания для них должны быть сложнее, чем для пяти- и шестиклассников, но строиться на тех же принципах посильности, занимательности и ориентированности на подготовку к настоящим олимпиадным испытаниям в дальнейшем. С учётом этого ученикам 7–8 классов целесообразно предлагать письменные задания творческого характера. Время выполнения — не более трёх астрономических часов. Приведём пример возможного задания и проком-

ментируем его (методические комиссии вправе придумать задания иных типов, главное, чтобы они работали на привлечение школьников к литературе).

**Задание:** прочитайте стихотворения Давида Самойлова и Бориса Рыжего и выполните предложенные задания.

Давид Самойлов

Из детства

Я — маленький, горло в ангине.  
За окнами падает снег.  
И папа поёт мне: «Как ныне  
Собирается вещей Олег...»

Я слушаю песню и плачу,  
Рыданье в подушке души,  
И слёзы постыдные прячу,  
И дальше, и дальше прощу.  
Осенней мухой квартира  
Дремотно жужжит за стеной.  
И плачу над брэнностью мира  
Я, маленький, глупый, больной.

1956

Борис Рыжий

Два ангела

...Мне нравятся детские сказки,  
фонарики, горки, салазки,  
значки, золотишки, хлопушки,  
баранки, конфеты, игрушки,

...больные ангиной недели  
чтоб кто-то сидел на постели

и не отпускал мою руку  
— навеки — на адскую муку.

1996

1. В чем состоит сходство изображенных в стихотворениях ситуаций (участники, детали, обстоятельства)? Как передается настроение героя-ребёнка в каждом произведении?

2. Какую бы «детскую сказку» вы выбрали для героя стихотворения Бориса Рыжего, сообразуясь с тем настроением, в котором он пребывает? Объясните свой выбор.

### Критерии оценки и комментарии

Задание требует некоторых навыков аналитической работы с текстом — и отчасти носит пропедевтический характер, готовя школьников к будущим заданиям по целостному анализу текста в 9 классе. Однако основная его цель — проверка умения понимать текст и это понимание обосновывать.

Рекомендуемое количество баллов — **20** (по **10** за ответ на каждый вопрос).

При оценке ответа на **вопрос №1** учитывается степень детализации ответа: умение увидеть перекликающиеся подробности в двух поэтических текстах и обосновать их роль в поэтическом сюжете, охарактеризовать настроение лирического героя в каждом стихотворении.

**Вопрос №2** требует самостоятельного поиска нужного произведения, причём выбор может быть сделан по разным основаниям — можно подбирать сказку, соответствующую настроению героя — горестному, почти на грани отчаяния, а можно — по контрасту: это будет сказка, которая утешит, развеет грустные мысли, даст пример стойкости в трудной ситуации. Наибольший вес будет иметь в ответе чёткое обоснование выбора.

## 9–11 КЛАСС

Поскольку на заключительном этапе олимпиады ученикам 9–11 класса предлагаются и аналитические, и творческие задания, имеет смысл готовить их к этим двум типам заданий уже на школьном этапе.

### Аналитическое задание

В качестве первого задания участнику олимпиады предлагается провести **целостный анализ текста** — прозаического или поэтического.

Анализируя текст, ученик должен показать степень сформированности аналитических, филологических навыков — именно они и станут предметом оценки. В определении методов и приёмов анализа, порядка изложения своих мыслей ученик может опираться на предложенные в задании вспомогательные вопросы (что не отменяет создания цельного, связного, объединённого общим замыслом аналитического текста). Важно, чтобы анализ текста приводил ученика-читателя к главному — пониманию автора, смысла его высказывания, его позиции, способов, которыми он эту позицию выразил. Анализ текста проводится учеником для того, чтобы уточнить первичное понимание, увидеть произведение как целостное единство элементов, несущее в себе смысл — и на основе этого нового видения и понимания вступить в диалог с автором произведения.

Под «целостным анализом текста» мы понимаем не обязательный учёт и скрупулёзное описание всех его структурных уровней — от фонетической и ритмико-метрической стороны до контекста и интертекста. Мы рекомендуем сосредоточиться на тех аспектах текста, которые актуализированы в нём и в наибольшей степени «работают» на раскрытие заложенных в нём смыслов. Специально оговариваем также: анализ текста — это не повод демонстрировать знание филологической терминологии; вопросы на опознание терминов в пер-

вом задании имеют целью привлечь внимание ученика к их художественному назначению в тексте, характеристике их функциональной нагрузки. Цель же анализа предложенного произведения состоит не в создании наукообразного текста о тексте художественном. Обилие терминов в работе ещё не означает научности. Гораздо важнее сказать о своём понимании ясно и точно, а термины использовать к месту и дозированно.

Для анализа на школьном этапе олимпиады следует подбирать тексты небольшого объёма и сопровождать их вспомогательными вопросами, на основе которых участник олимпиады сможет выстроить траекторию анализа.

### Рекомендации по выбору художественных текстов для целостного анализа:

1) объём текста — в пределах 4–5 книжных страниц;

2) авторство текста не обязательно увязывать с той эпохой, которая изучается в историко-литературном курсе в соответствующем классе; могут быть выбраны произведения как классиков, так и писателей второго ряда — главное, чтобы текст не был безликим или прямолинейно тенденциозным;

3) необходимо отбирать тексты, которые позволяют продемонстрировать связь между сложностью их формальной организации и глубиной, неоднозначностью содержания;

4) желательно учитывать возрастные особенности и читательские потребности школьника.

### Пример аналитического задания

Задания для 9–11 классов составляются по общим принципам, поэтому в качестве примера приведём один вариант текста (для 10 класса) и вопросов к нему.

**Задание:** выполните целостный анализ предложенного произведения. Вы можете опираться на данные после него вопросы, а можете выбрать собственный путь анализа. Ваша работа должна представлять собой цельный, связный, завершённый текст.

Аркадий Аверченко  
(1881–1925)

### Вечером

*Посвящаю Лиде Терентьевой*

Подперев руками голову, я углубился в «Историю французской революции» и забыл всё на свете.

Сзади меня потянули за пиджак. Потом поцарапали ногтем по спине. Потом под мою руку была просунута глупая морда деревянной коровы. Я делал вид, что не замечаю этих ухищрений. Сзади прибегали к безуспешной попытке сдвинуть стул. Потом сказали:

— Дядя!

— Что тебе, Лидочка?

— Что ты делаешь?

С маленькими детьми я принимаю всегда преглупый тон.

— Я читаю, дитя моё, о тактике жирондистов.

Она долго смотрит на меня.

— Чтобы бросить яркий луч аналитического метода на неясности тогдашней конъюнктуры.

— А зачем?

— Для расширения кругозора и пополнения мозга серым веществом.

— Серым?

— Да. Это патологический термин.

— А зачем?

У нее дьявольское терпение. Свое «а зачем» она может задавать тысячу раз.

— Лидя! Говори прямо: что тебе нужно? Запирательство только усилит твою вину.

Женская непоследовательность. Она, вздыхая, отвечает:

— Мне ничего не надо. Я хочу посмотреть картины.

— Ты, Лидя, вздорная, пустая женщина. Возьми журнал и беги в паническом страхе в горы.

— И потом, я хочу сказку.

Около её голубых глаз и светлых волос «История революции» бледнеет.

— У тебя, милая, спрос превышает предложение. Это не хорошо. Расскажи лучше ты мне.

Она карабкается на колени и целует меня в шею.

— Надоел ты мне, дядька, со сказками. Расскажи да расскажи. Ну, слушай... Ты про Красную Шапочку не знаешь?

Я делаю изумлённое лицо:

— Первый раз слышу.

— Ну, слушай... Жила-была Красная Шапочка...

— Виноват... Не можешь ли ты указать точно её местожительство? Для уяснения, при развитии фавулы.

— А зачем?

— Где она жила?!

Лидя задумывается и указывает единственный город, который она знает.

— В этом... В Симферополе.

— Прекрасно! Я сгораю от любопытства слушать дальше.

— ...Взяла она масло и лепёшечку и пошла через лес к бабушке...

— Состоял ли лес в частном владении или составлял казённую собственность?

Чтобы отвязаться, она сухо бросает:

— Казённая. Шла, шла, вдруг из лесу волк!

— По-латыни — *lupus*.

— Что?

— Я спрашиваю: большой волк?

— Вот такой. И говорит ей...

Она морщит нос и рычит:

— Красная Шапочка... Куда ты идёшь?

— Лида! Это неправда! Волки не говорят. Ты обманываешь своего старого, жалкого дядьку.

Она страдальчески закусывает губу:

— Я больше не буду рассказывать сказки. Мне стыдно.

— Ну, я тебе расскажу. Жил-был мальчик...

— А где он жил? — ехидно спрашивает она.

— Он жил у Западных отрогов Урала. Как-то папа взял его и понёс в сад, где росли яблоки. Посадил под деревом, а сам влез на дерево рвать яблоки. Мальчик и спрашивает: «Папаша... яблоки имеют лапки?» — «Нет, милый». — «Ну, значит я жабу слопал!»

Рассказ идиотский, нелепый, подслушанный мною однажды у полупьяной няньки. Но на Лиду он производит потрясающее впечатление.

— Ай! Съел жабу?

— Представь себе. Очевидно, притупление вкусовых сосочков. А теперь ступай. Я буду читать.

Минут через двадцать знакомое дёргание за пиджак, лёгкое царапание ногтем — и шёпотом:

— Дядя! Я знаю сказку.

Отказать ей трудно. Глаза сияют, как звёздочки, и губки топырятся так смешно...

— Ну, ладно. Излей свою наболевшую душу.

— Сказка! Жила-была девочка. Взяла её мама в сад, где росли эти самые... груши. Влезла на дерево, а девочка под грушей сидит. Хорошо-о. Вот девочка и спрашивает: «Мама! Груши имеют лапки?» — «Нет, детка». — «Ну, значит, я курицу слопала!»

— Лидка! Да ведь это моя сказка!

Дрожа от восторга, она машет на меня руками и кричит:

— Нет, моя, моя, моя! У тебя другая.

— Лида! Знаешь ты, что это — плагиат? Стыдись!

Чтобы замять разговор, она просит:

— Покажи картинки.

— Ладно. Хочешь, я найду в журнале твоего жениха?

— Найди.

Я беру старый журнал, отыскиваю чудовище, изображающее гоголевского Вия, и язвительно преподаю его девочке:

— Вот твой жених.

В ужасе она смотрит на страшилище, а затем, скрыв горькую обиду, говорит с притворной лаской:

— Хорошо-о... Теперь дай ты мне книгу — я твоего жениха найду.

— Ты хочешь сказать: невесту?

— Ну, невесту.

Опять тишина. Влезши на диван, Лида тяжело дышит и всё перелистывает книгу, перелистывает...

— Пойди сюда, дядя, — неуверенно подзывает она. — Вот твоя невеста...

Палец её робко ложится на корявый ствол старой, растрепанной ивы.

— Э, нет, милая. Какая же это невеста? Это дерево. Ты поищи женщину пострашнее.

Опять тишина и частый шорох переворачиваемых листов. Потом тихий, тонкий плач.

— Лида, Лидочка... Что с тобой?

Едва выговаривая от обильных слёз, она бросается ничком на книгу и горестно кричит:

— Я не могу... найти... для тебя... страшную... невесту.

Пожав плечами, сажусь за революцию; углубляюсь в чтение.

Тишина... Оглядываюсь.

С непросохшими глазами, Лида держит перед собой дверной ключ и смотрит на меня в его отверстие. Её удивляет, что если ключ держать к глазу близко, то я виден весь, а если отодвинуть, то только кусок меня.

Кряхтя, она сползает с дивана, приближается ко мне и смотрит в ключ на расстоянии вершка от моей спины.

И в глазах её сияет неподдельное изумление и любопытство перед неразрешимой загадкой природы...

### Опорные вопросы:

1. Какие открытия успевает Лидочка сделать за вечер? Какие новые загадки появляются на этом пути открытий?

2. Как соотносены в рассказе обыденная реальность и сказочная фантастика? Чему отдает предпочтение каждый из героев?

3. Чем, на ваш взгляд, обусловлены композиционные «отражения» эпизодов (сказка про жабу и сказка про курицу, поиск «жениха» и «невесты» на картинках)? Что они позволяют узнать о героях и их отношениях?

4. Каково назначение посвящения в этом рассказе? Как оно характеризует авторскую позицию?

### Критерии оценивания аналитического задания

С целью снижения субъективности при оценивании работ предлагается ориентироваться на ту шкалу оценок, которая прилагается к каждому критерию. Она соответствует привычной для российского учителя **четырёхбалльной системе**: первая оценка — условная «двойка», вторая — условная «тройка», третья — условная «четвёрка», четвёртая — условная «пятёрка». Баллы, находящиеся между оценками, соответствуют условным «плюсам» и «минусам» в традиционной школьной системе.

Пример использования шкалы. При оценивании работы по первому критерию ученик в целом понимает

текст, толкует его адекватно, делает верные наблюдения, но часть смыслов упускает, не все яркие моменты подчёркивает. Работа по этому критерию в целом выглядит как «четвёрка с минусом». В системе оценок по критерию «четвёрке» соответствует 20 баллов, «тройке» — 10 баллов. Соответственно, оценка выбирается проверяющим по шкале из 16-19 баллов. Такое «сужение» зоны выбора и введение пограничных оценок-«зарубок», ориентированных на привычную модель оценивания, поможет избежать излишних расхождений в таком субъективном процессе, как оценивание письменных текстов.

Оценка за работу выставляется сначала в виде последовательности цифр — оценок по каждому критерию (ученик должен видеть, сколько баллов по каждому критерию он набрал), а затем в виде итоговой суммы баллов. Это позволит на этапе показа работ и апелляции сфокусироваться на обсуждении реальных плюсов и минусов работы.

#### Критерии:

1. Понимание произведения как «сложно построенного смысла» (Ю.М. Лотман), последовательное и адекватное раскрытие этого смысла в динамике, в «лабиринте сцеплений», через конкретные наблюдения, сделанные по тексту.

**Максимально 30 баллов. Шкала оценок: 0 — 10 — 20 — 30**

2. Композиционная стройность работы и её стилистическая однородность. Точность формулировок, уместность цитат и отсылок к тексту произведения.

**Максимально 15 баллов. Шкала оценок: 0 — 5 — 10 — 15**

3. Владение теоретико-литературным понятийным аппаратом и умение использовать термины корректно, точно и только в тех случаях, когда это необходимо, без искусственного усложнения текста работы.

**Максимально 10 баллов. Шкала оценок: 0 — 3 — 7 — 10**

4. Историко-литературная эрудиция, отсутствие фактических ошибок, уместность использовании фонового материала из области культуры и литературы.

**Максимально 10 баллов. Шкала оценок: 0 — 3 — 7 — 10**

5. Общая языковая и речевая грамотность (отсутствие речевых и грамматических ошибок). Примечание 1: сплошная проверка работы по привычным школьным критериям грамотности с полным подсчётом ошибок не предусматривается. Примечание 2: при наличии в работе речевых, грамматических, а также орфографических и пунктуационных ошибок, затрудняющих чтение

и понимание текста, обращающих на себя внимание и отвлекающих от чтения (в среднем более трёх ошибок на страницу текста), работа по этому критерию получает ноль баллов.

**Максимально 5 баллов. Шкала оценок: 0 — 1 — 3 — 5**

**Итого: максимальный балл — 70 баллов**

**Н.В.** Вопросы, предложенные школьникам, не обязательны для прямого ответа; их назначение — лишь в том, чтобы направить внимание на существенные особенности проблематики и поэтики текста. Если ученик выбрал собственный путь анализа — он имел на это право, и оценивать надо работу в целом, а не наличие в ней ответов на опорные вопросы.

#### Творческое задание

Второй тур заключительного этапа — творческий. Он должен выявить творческие способности школьника, умение создавать разные по жанру и стилю тексты, готовность решать нестандартные (с точки зрения школьного обучения) филологические задачи, выступать в роли редактора, журналиста, писателя, рецензента, популярного блогера, комментатора, учёного и в других ролях, требующих филологической подготовки, широкого литературного и культурного кругозора, языкового чутья и художественного вкуса. Задания этого тура разнообразны и варьируются год от года. Для школьного этапа 2017/2018 года предлагаем в качестве примера творческого задания следующее (один и тот же тип задания может быть использован в 9, 10 и 11 классах — главное подобрать разный материал и разные примеры для этого типа заданий):

«Идеальный роман» Макса Фрая составлен из вымышленных концовок ненаписанных книг.

Определите по финальным строчкам / абзацам жанровую принадлежность «идеального» (воображаемого) литературного произведения (выберите нужное жанровое определение из «Справочных материалов»), обоснуйте свое решение.

Назовите 2—3 реально существующих произведения, которые относятся к этой же жанровой разновидности или сходны с заданным произведением по содержательным и формальным особенностям; поясните, в чем вы видите сходство.

Подумайте, какие герои могли бы принимать участие в сюжете, коротко их охарактеризуйте (достаточно дать характеристику 2—3 героям).

Придумайте заглавие для книги, последний абзац которой вы прочитали, и напишите первое предложение, которым она будет открываться.

Старайтесь соблюдать стилистическое единство: заголовок и начальное предложение должны соответствовать тональности финала.

1) С тех пор Туська остерегалась заходить на территорию курятника. А если одна из куриц забредала во двор, Туська, жалобно мяукая, скрывалась в доме, всем своим видом показывая, что её это не касается.

2) Я сижу у окна и смотрю на моего правнука Кау-Ри. Он похож на моего брата Боба, несмотря на свои 7/8 кваризанской крови. Кау-Ри слышал мои мысли о нём и обернулся. Малыш пока не понимает, почему я не могу заглянуть в его мысли и, кажется, жалеет своего немоющего деда, как когда-то пожалела меня его прабабка. Что ж, мне-то жалеть не о чём. Я сделал свой выбор много лет назад. Через несколько лет Кау-Ри подключится к всеобщему полю информации и с удивлением узнает, что когда-то его «глухой» дедуля спас его тихую планету от других, ещё более «глухих» землян...

**Справочные материалы:** русская народная сказка, советская приключенческая повесть, авантюрный роман, рассказы для детей, литературная сказка, женский роман, исторический роман, притча, американский детектив, триллер, фэнтези, научно-фантастический роман.

#### Комментарии и критерии оценивания творческого задания

Рекомендуемый максимальный балл — **30** (по 15 за работу с каждым произведением).

1. Верное определение жанровой принадлежности текста, подробное и убедительное обоснование своего выбора — до **3 баллов**.

В книге М.Фрая приведенные тексты отнесены к следующим жанрам:

1) С тех пор Туська остерегалась заходить на территорию курятника... — «рассказы про животных» (в справочных материалах — рассказы для детей).

2) Я сижу у окна и смотрю на моего правнука Кау-Ри... — «фантастический роман» (в справочных материалах — научно-фантастический роман).

2. Выстраивание потенциального литературного контекста (верные примеры произведений сходной жанровой принадлежности), точность и убедительность пояснений и комментариев — до **3 баллов**.

3. Уместность предложенных дополнительных персонажей, их адекватная характеристика — до **4 баллов**.

4. Уместность, соответствие жанровым и сюжетным особенностям «идеального» текста придуманного заглавия — **2 балла**

**NB:** в исходном тексте М.Фрая предлагались следующие названия произведений: 1) Туськина охота; 2) Молчаливый мир. Однако при выставлении оценок следует ориентироваться не на близость придуманных учащимися названий к исходным, а на умест-

ность заглавия в контексте предложенных характеристик героев, возможного сюжета, придуманной начальной фразы, обоснованность заглавия особенностями того художественного мира, который представляется участнику олимпиады из полученного задания.

5. Стилистическая выверенность, нешаблонность, точность интонации и смысла придуманной начальной фразы произведения — до **3 баллов**.

## МУНИЦИПАЛЬНЫЙ ЭТАП

### 7–8 КЛАСС

Ученики 7–8 классов на муниципальном этапе завершают участие в олимпиаде. Задания для них должны строиться с учётом школьного этапа и базироваться на тех же принципах посильности, занимательности и ориентированности на подготовку к настоящим олимпиадным испытаниям в дальнейшем. С учётом этого ученикам 7–8 классов предлагаются два письменных задания творческого характера. Выполняя каждое задание, ученики создают текст ответа, опираясь на предложенные вопросы. Время выполнения — не более трёх астрономических часов.

Приведём пример задания для 7–8 класса. Региональные методические комиссии вправе придумать для муниципального этапа свои задания других типов, соблюдая преемственность заданий на школьном и муниципальном этапе.

#### Задание

Одна из литературных премий, до недавнего времени вручавшаяся авторам лучших повестей, носила имя Ивана Петровича Белкина — и была единственной в мире литературной премией, названной в честь вымышленного персонажа.

Если бы сейчас вновь учреждалась премия имени литературного героя, в честь кого вы бы предложили её назвать? Какие произведения (прозаические или поэтические, документальные или художественные, крупных или малых форм и т.п.) могли бы претендовать на эту премию? Каким «премиальным» критериям они должны соответствовать?

Номинируйте на эту премию одно произведение (оно должно реально существовать и быть написано нашим современником), указав, какими необходимыми чертами оно обладает (краткая характеристика — примерно 5–7 предложений).

#### Критерии оценки и комментарии

Задание носит творческий характер и одновременно ориентировано на проверку литературной эрудиции участников олимпиады (выбрать рекомендуемую книгу нужно не из школьной классики, а из современной литературы).

**Рекомендуемое количество баллов — 25: 15** за обоснование выбора героя, в честь которого учреждается премия, и характеристику «премиальных» требований к книге, **10** — за номинацию конкретной книги на премию и соответствие описанного издания заявленным требованиям к номинантам.

## 9–11 КЛАСС

Ученики 9–11 класса могут принять участие во всех этапах олимпиады, вплоть до заключительного. Поэтому задания для этих классов выстроены на всех этапах по единой сквозной логике. При этом следует учитывать, что заключительный этап олимпиады проводится в три тура, а школьный и муниципальный этапы — в один тур. Поэтому ученикам на этих этапах будут предлагаться **комплексные задания**, содержащие в себе элементы двух первых туров заключительного этапа (третий тур — устный, он входит в обязательную программу только заключительного этапа, его проведение на других этапах возможно в тренировочном режиме по решению соответствующих оргкомитетов).

Участникам заключительного этапа олимпиады предстоит выполнять два типа заданий: аналитическое — целостный анализ текста (1 тур) и творческое (2 тур). Соответственно, муниципальный этап олимпиады для учеников 9–11 класса тоже состоит из одного **аналитического** задания (с опорой на предложенные направления для анализа; время выполнения 3,5 астрономических часа, максимальный балл — 70) и одного **творческого** задания (время выполнения — 1,5 астрономических часа, максимальный балл — 30). Внутри общего времени (5 астрономических часов) ученик распределяет количество времени для работы над аналитическим и творческим заданием сам. Максимальный общий балл за работу — 100 баллов (аналитическое задание — 70 баллов, творческое задание — 30 баллов).

### Аналитическое задание

Характеристику аналитического задания, принципы выбора текстов и критерии оценивания можно посмотреть выше, в разделе «Школьный этап». Важное примечание: на школьном этапе мы предлагаем анализ с опорой на вопросы к тексту; на муниципальном этапе характер «помощи» ученику меняется — вместо опорных вопросов мы предлагаем достаточно сжато сформулированные направления для размышления; собственно целостный анализ «без подсказок» будет ждать их на региональном и заключительном этапах. Такое постепенное усложнение задания от этапа к этапу позволит нам более адекватно выстроить тренировочную работу.

Составляя задания для муниципального этапа, не следует слишком перегружать формулировки направ-

лений для анализа; не стоит также давать их чересчур много — у школьника должна остаться свобода для собственного поиска.

### Пример текста для аналитического задания

Задания для 9–11 классов составляются по общим принципам, поэтому в качестве примера приведём один вариант текста (для 10 класса) с указанием возможных направлений его анализа.

Выполните целостный анализ стихотворения Ярослава Смелякова «Памятник». Обратите внимание на следующие особенности его содержания и формы (поэтики): соотношение сна и мечты, настоящего и будущего в мире лирического «я»; выбор адресата лирического монолога; соотносённость с литературной традицией (в каких произведениях русских и зарубежных авторов вы встречали образ памятника поэту? соглашается или полемизирует с ними Я.Смеляков?). Работа должна представлять собой цельный, связный, завершённый текст.

Ярослав Смеляков

#### Памятник

Приснилось мне, что я чугунным стал.  
Мне двигаться мешает пьедестал.

В сознании, как в ящике, подряд  
чугунные метафоры лежат.

И я слежу за чередой дней  
из-под чугунных сдвинутых бровей.

Вокруг меня деревья все пусты,  
на них ещё не выросли листья.

У ног моих на корточках с утра  
самозабвенно лазит детвора,

а вечером, придя под монумент,  
толкует о бессмертии студент.

Когда взойдет над городом звезда,  
однажды ночью ты придешь сюда.

Все тот же лоб, все тот же синий взгляд,  
все тот же рот, что много лет назад.

Как поздний свет из темного окна,  
я на тебя гляжу из чугуна.

Недаром ведь торжественный металл  
мое лицо и руки повторял.

Недаром скульптор в статую вложил  
всё, что я значил и зачем я жил.

И я сойду с блестящей высоты  
на землю ту, где обитаешь ты.

Приблизюсь прямо к счастью своему,  
рукой чугуновой тихо обниму.

На выпуклые грозные глаза  
вдруг набежит чугунная слеза.

И ты услышишь в парке под Москвой  
чугунный голос, нежный голос мой.

1946

### Творческое задание

Второй тур заключительного этапа — творческий. Он должен выявить творческие способности школьника, умение создавать разные по жанру и стилю тексты, готовность решать нестандартные (с точки зрения школьного обучения) филологические задачи, выступать в роли редактора, журналиста, писателя, рецензента, популярного блогера, комментатора, учёного и в других ролях, требующих филологической подготовки, широкого литературного и культурного кругозора, языкового чутья и художественного вкуса. Задания этого тура разнообразны и варьируются год от года. Для муниципального этапа 2017/2018 учебного года предлагаем в качестве **примера** следующее творческое задание:

Герои чеховского рассказа «Учитель словесности» в один из вечеров оживленно обсуждают творчество А.С. Пушкина. Прочитайте этот фрагмент рассказа:

Теперь за чаем спор начался с того, что Никитин заговорил о гимназических экзаменах.

— Позвольте, Сергей Васильич, — перебила его Варя. — Вот вы говорите, что ученикам трудно. А кто виноват, позвольте вас спросить? Например, вы задали ученикам VIII класса сочинение на тему: «Пушкин как психолог». Во-первых, нельзя задавать таких трудных тем, а во-вторых, какой же Пушкин психолог? Ну, Щедрин или, положим, Достоевский — другое дело, а Пушкин великий поэт и больше ничего.

— Щедрин сам по себе, а Пушкин сам по себе, — угрюмо ответил Никитин.

— Я знаю, у вас в гимназии не признают Щедрина, но не в этом дело. Вы скажите мне, какой же Пушкин психолог?

— А то разве не психолог? Извольте, вам примеры.

И Никитин продекламировал несколько мест из «Онегина», потом из «Бориса Годунова».

— Никакой не вижу тут психологии, — вздохнула Варя. — Психологом называется тот, кто описывает изгибы человеческой души, а это прекрасные стихи и больше ничего.

— Я знаю, какой вам нужно психологии! — обиделся Никитин. — Вам нужно, чтобы кто-нибудь пилил мне тупой пилой палец и чтобы я орал во всё горло, — это, по-вашему, психология.

— Плоско! Однако вы всё-таки не доказали мне: почему же Пушкин психолог?

Когда Никитину приходилось оспаривать то, что казалось ему рутинной, узостью или чем-нибудь вроде этого, то обыкновенно он вскакивал с места, хватал себя обеими руками за голову и начинал со стоном бегать из угла в угол. И теперь то же самое: он вскочил, схватил себя за голову и со стоном прошёлся вокруг стола, потом сел поодаль.

За него вступились офицеры. Штабс-капитан Полянский стал уверять Варю, что Пушкин в самом деле психолог, и в доказательство привёл два стиха из Лермонтова; поручик Гернет сказал, что если бы Пушкин не был психологом, то ему не поставили бы в Москве памятника.

Какова была бы ваша позиция в развернувшейся дискуссии? С кем из её участников вы бы согласились, а кому возразили? По каким именно аспектам? Заинтересовала ли вас тема сочинения, которую Никитин дал ученикам? (кратко объясните свою позицию) Сформулируйте ту тему, на которую вам было бы по-настоящему интересно писать о Пушкине. Запишите свое «выступление» в дискуссии на этом чеховском вечере.

### Комментарии и критерии оценивания творческого задания

Задание рассчитано на самостоятельные размышления ученика по дискуссионному вопросу, не имеющему однозначного ответа. Оценивается прежде всего глубина и литературоведческая обоснованность суждений, степень их аргументированности, полнота и развёрнутость ответа. Ученик должен занять собственную непротиворечивую позицию в споре персонажей Чехова и убедительно её защищать, уметь апеллировать к тексту произведений Пушкина, точно интерпретировать используемые в споре фрагменты.

Рекомендуемый максимальный балл — **30**.

При оценке работы принимается во внимание:

- 1) Убедительность позиции и выдвинутых в её защиту аргументов — до **10** баллов;
- 2) Литературная эрудиция: опора на произведения А.С. Пушкина (или иных авторов, если они вводятся по сходству или контрасту) при обосновании выдвигаемых тезисов — до **10** баллов;
- 3) Нешаблонность, литературоведческая значимость придуманной темы сочинения о Пушкине и его творчестве — до **5** баллов;
- 4) Речевое оформление, выразительность и ясность формулировок — до **5** баллов.



## Общероссийский проект **Школа цифрового века**

Издательский дом «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

### Продолжается прием заявок на 2017/18 учебный год

#### Участники проекта получают:

- Доступ к новинкам Издательского дома «Первого сентября».
- Доступ к полному электронному архиву «Первого сентября» – журналам, брошюрам, видеозаписям вебинаров и лекций (2011–2016 г.г.)

| Материалы проекта                                                              | Минимальный   | Стандартный   | Расширенный   |
|--------------------------------------------------------------------------------|---------------|---------------|---------------|
| Более 150 вебинаров и видеолекций (свидетельство участника за каждый вебинар)  | ✓             | ✓             | ✓             |
| Предметно-методические журналы                                                 | ✓             | ✓             | ✓             |
| Методические брошюры                                                           | ✓             | ✓             | ✓             |
| Модульные курсы по психологии, педагогике, менеджменту (сертификат на 6 часов) | ✓             | ✓             | ✓             |
| Курсы повышения квалификации (удостоверение на 36 часов)                       |               | ✓             | ✓             |
| Электронные учебники                                                           |               |               | ✓             |
| Стоимость                                                                      | <b>10 000</b> | <b>12 000</b> | <b>19 000</b> |

Стоимость участия указана для всей образовательной организации на весь 2017/18 учебный год, независимо от количества в этой организации педагогов.

Подробная информация и регистрация на сайте:

**шцв.рф**

Участие в проекте общеобразовательной организации и педагогических работников удостоверяется соответствующими документами: дипломами участников, сертификатами, удостоверениями о повышении квалификации.

Наум Аронович РЕЗНИЧЕНКО,  
учитель Александрийской гимназии,  
г. Киев, Украина

# «Сказка о мёртвой царевне...»

## А.С. Пушкина в системе контекстов

*Пушкин писал об «открытиях чудных», что нам готовит «просвещения дух». Не менее «чудные открытия» ждут читателя, который отважится «поверить» «гармонию» пушкинских текстов «алгеброй» контекстуального анализа. В этом убеждают и сказки Пушкина, открывающие нам волшебный мир поэзии «в начале жизни» и, казалось бы, знакомые до мельчайших деталей...*

В основу пушкинской сказки положена запись русской народной сказки, сделанная поэтом в Михайловском в декабре 1824 г. со слов его няни Арины Родионовны: «Царевна заблудилась в лесу. Находит дом пустой – убирает его. Двенадцать братьев приезжают. “Ах, – говорят, – тут был кто-то – али мужчина, али женщина; коли мужчина, будь нам отец родной али брат названный; коли женщина, будь нам мать али сестра”... Сии братья враждуют с другими двенадцатью богатырями; уезжая, они оставляют сестре платок, сапог и шапку. “Если кровию нальются, то не жди нас”. – Приезжая назад, спят они

сном богатырским. Первый раз – 12 дней, второй – 24, третий – 31. Противники приезжают и пируют. Она подносит им сонных капель... и проч.

Мачиха (так у Пушкина – *Н.Р.*) её приходит в лес под видом нищенки – собаки ходят на цепях и не подпускают её. Она дарит царевне рубашку, которую та, надев, умирает. Братья хоронят её в гробнице, натянутой золотыми цепями к двум соснам. Царевич влюбляется в её труп, и проч.».

Ощутима нравственная разница между фольклорной и пушкинской царевной: первая, желая помочь братьям-богатырям, «подносит сонных капель» их противникам, то есть прибегает к коварству. В этом она скорее похожа на царицу-мачеху, чем на царевну-падчерицу «нраву кроткого такого». И второе важное отличие, которое касается жениха мёртвой царевны: согласно записи, он «влюбляется в её труп», из чего следует, что царевич до этого никогда не видел царевны. Это само по себе странно, но в фольклорной сказке подобные «странности» встречаются достаточно часто.

Здесь можно вспомнить ближайший «прототекст» «Сказки о мёртвой царевне и семи богатырях» – немецкую народную сказку «Снегурочка», записанную и обработанную братьями Grimm: «И долго-долго лежала в своём гробу Снегурочка, и казалось, что она спит, – была она бела, как снег, румяна, как кровь, и черноволоса, как чёрное дерево.

Но однажды случилось, что заехал королевич в тот лес и попал в дом карликов, чтобы там переночевать. Он увидел на горе гроб, в нём прекрасную Снегурочку, и прочёл, что было написано на нём золотыми буквами (имя умершей и то, что она королевская дочь – *Н.Р.*). И сказал он тогда карликам:

– Отдайте мне этот гроб, я дам вам за это всё, что вы пожелаете.





Но карлики ответили:

– Мы не отдадим его даже за всё золото на свете.  
Тогда он сказал:

– Так подарите мне его, – я не могу жить, не видя Снегурочки, я буду её глубоко уважать и почитать, как свою возлюбленную» (перевод Г.Петникова).

Этот жутковатый и странный «некрофильский» фетишизм совершенно в духе других «странностей» гриммовской сказки, и после литературной обработки сохранившей черты первобытной жестокости, свойственной почти всем «необработанным» народным сказкам. Так, в отличие от пушкинской «своенравной и ревнивой» царицы, королева в сказке братьев Гримм приказывает егерю отвести Снегурочку в лес, убить её там и «в знак доказательства» принести мачехе её лёгкие и печень, которые та потом съедает, чтобы к ней перешла особая красота ненавистной падчерицы.

Что это как не отголосок каннибалистического обряда поедания сильного врага из соседнего племени, свойственного древним народам на начальной стадии первобытной жизни!

В гриммовской сказке царят законы варварского дохристианского мира, отбрасывающего свою мрачную тень даже на главную героиню. Вспомним финал сказки, когда злая мачеха приходит на свадьбу Снегурочки и королевича: «Сначала она решила совсем не идти на свадьбу, но не было ей покоя – ей хотелось пойти и посмотреть на молодую королеву. Она вошла во дворец и узнала Снегурочку, и от страха и ужаса – как стояла, так на месте и застыла.

Но были уже поставлены для неё на горящие угли железные туфли, их принесли, держа щипцами, и поставили перед нею. И она должна была ступить ногами в докрасна раскалённые туфли и плясать в них до тех пор, пока, наконец, не упала мёртвая наземь».

В.Зубарева (автор блистательной статьи о библейских контекстах сказки Пушкина), комментируя финал гриммовской сказки, не может сдерживать эмоций: «Эта жуткая расправа, не забудем, проис-

ходит на глазах у Белоснежки и её возлюбленного во время свадебного пир. И Белоснежка не останавливает зачинщиков, тоже, очевидно, наслаждаясь видом корчащейся в муках мачехи-злодейки. В этом проступает уродство Белоснежки – персонажа полудикарского мира, в котором отсутствуют представления о христианской морали. Даже имя её (производное от «снега») указывает на природное, стихийное начало. В узком контексте этого природного мира Белоснежка – милая девочка, наивная и доверчивая. В рамках же общества, где понятия души и духа поднимают человеческое сознание над дикарским, животным, она просто уродлива». [Зубарева В. «Сказка о мёртвой царевне...»: эволюция пушкинского пророка // Вопросы литературы. – 2014. – № 4. – С. 289 – 290.]

«Понятия души и духа» проводят резкую грань между пушкинской и гриммовской сказками и в самом эпизоде воскресения «мёртвой царевны». Впрочем, слово «воскресение», за которым стоит мощнейший христианский контекст, можно отнести только к сказке Пушкина, где этот контекст развёрнут предельно широко не только на фоне других его сказок, но и в сравнении со сказками других европейских писателей, за исключением, пожалуй, сказок Х.Андерсена и О.Уайльда.

В немецкой сказке Снегурочка-Белоснежка пробуждается к жизни трижды согласно сюжетной схеме классической фольклорной сказки. И все три раза – включая и финальный – это происходит по законам *физического* мира, а в последнем случае – чисто механически и *абсолютно случайно*: «Добрые карлики сжалились над ним (королевичем – Н.Р.) и отдали ему гроб; и велел королевич своим слугам нести его на плечах. Но случилось так, что они споткнулись в кустах, и от сотрясения кусок отравленного яблока выпал из горла Снегурочки. Тут открыла она глаза, подняла крышку гроба, а потом встала из него и ожила снова». Гриммовская Снегурочка оживает от «сотрясения», а не от воскресения, и её жених, которого она раньше не знала, не имеет к этому событию никакого отношения.

В сказке Пушкина роль королевича Елисея в возвращении «мёртвой царевны» к жизни – решающая: «Перед ним во мгле печальной / Гроб качается хрустальный, / И в хрустальном гробе том / Спит царевна вечным сном. / И о гроб невесты милой / Он ударился всей силой. / Гроб разбился. Дева вдруг / Ожила. Глядит вокруг / Изумлёнными глазами; / И, качаясь над цепями, / Привздохнув, произнесла: / «Как же долго я спала!» / И встаёт она из гроба... / Ах!.. и зарыдали оба. / В руки он её берёт / И на свет из тьмы несёт <...>»

Перед нами, действительно, чудо воскресения, Божественную природу которого мы сможем почувствовать, как только соотнесём последнюю строку процитированного отрывка со словами евангелиста Иоанна Богослова: «И свет во тьме светит, и

тьма не объяла его» (Ин, 1: 5). В.Зубарева отметила, что уже в названии пушкинской сказки, где царевна определена не «спящей», как в поэме-сказке В.Жуковского, и тем более не «спящей красавицей», как у Ш.Перро, а «мёртвой», – в самом этом, казалось бы, безысходном эпитете заложено будущее воскресение героини, рождённой и живущей в христианском мире. «У Пушкина действие происходит в мире, осведомлённом о христианской этике. Это проявляется как на уровне повествователя, чьё сознание явно христианское, так и на уровне героев. Повествователь сообщает, что царевна рождается в Сочельник, то есть в канун Рождества Христова. Уже в этой детали сказывается скрытая игра пушкинских смыслов: царевна, представленная как «мёртвая» в заглавии, вписана изначально в контекст Рождества, что сулит надежду на её воскресение. Мать её умирает к «обедне» (главное христианское богослужение), что ещё раз напоминает о неязыческом характере пушкинского сказочного мира. Оказавшись в тереме у богатырей, царевна «засветила Богу свечку». Умирая, она «под образа / Головой на лавку пала», а братья «с молитвою святой» подняли её с лавки. <...> Не произносит молитв и не зажигает свечей только царица, которая всего лишь раз упоминает Бога, бросив отравленное яблочко царевне («Бог тебя благослови;/ Вот за то тебе, лови!»). [Зубарева В.С. 290]

О глубокой христианской вере семи богатырей говорят многие детали: и то, что в их «тереме» есть иконы («под святыми стол дубовый»); и стилистика их сватовства к царевне: «<...> тебя / Все мы любим, за себя / Взять тебя мы все бы ради, / Да нельзя, так, *Бога ради*, / Помири нас как-нибудь»; и даже самый их «молодецкий разбой» предстаёт как борьба с язычниками и сарацинами – в духе средневекового рыцарского эпоса: «Сорочина в поле спешить, / Иль башку с широких плеч / У татарина отсечь, / Или вытравить из леса / Пятигорского черкеса»; и, конечно, то, что «перед мёртвою царевной / Братья в горести душевной / Все поникли головой / И с молитвою святой / С лавки подняли, одели», а потом ждали ещё три дня в надежде на чудо воскресения («Ждали три дня, но она / Не



восстала ото сна»); и, наконец, прощальные слова старшего из братьев, завершающие «обряд печальный»: «Дух твой примут небеса».

Но почему именно королевич Елисей (а не, скажем, любящие царевну братской христианской любовью богатыри, не поверившие в окончательную смерть героини и не предавшие её сырой земле) воскрешает царевну из мёртвых? И почему в этой сцене Пушкин отказывается от «хрестоматийного» поцелуя и описывает какую-то новую «технологию» знакомого сказочного чуда?

Проницательная В.Зубарева особо подчёркивает, что из всех персонажей сказки «Елисей предстаёт наиболее набожным» [Зубарева В.С. 290]: «Королевич Елисей, / *Помолясь усердно Богу,* / Отправляется в дорогу / За красавицей душой, / За невестой молодой». Елисей – единственный из героев сказки, свободно общающийся с природными стихиями: Солнцем, Месяцем и Ветром. Но и этого мало. *Он единственный, кого Пушкин наделил именем собственным, и имя это особенное, знаковое.* Оно указывает на связь пушкинской сказки с библейской историей ветхозаветных пророков, которые не только несут слово Господне народу Израиля, очищая его от грехов и укрепляя дух и веру во дни тяжёлых исторических испытаний, но и совершают чудеса исцеления и воскрешения. Именно таким пророком был ближайший ученик и восприемник пророка Илии *Елисей*, ставший свидетелем «взятия» Илии «живым на небо» в огненной колеснице и потому занявший место учителя после его чудесного вознесения.

Имя пророка Елисея – говорящее: оно означает «Бог спасёт». В библейских сказаниях о Елисее, помещённых в 4-й Книге Царств Ветхого Завета, встречается следующая история.

У одной сонмитянки – жительницы города Сонама, которая всякий раз давала Елисею приют, когда

он посещал этот город, и даже отвела ему в своём доме отдельную комнату, по слову пророка, родился долгожданный сын. Но через несколько лет мальчик умер, и несчастная мать, положив тело умершего на кровать в комнате Елисея, отправилась на священную гору Кармил, где в это время пребывал пророк. Выслушав страшную новость, Елисей сначала отправил в жилище сонамитянки своего слугу Гиезия с поручением возложить на лицо мёртвого ребёнка свой жезл (посох). «Гиезий пошёл впереди их (Елисея и сонамитянки – Н.Р.), и положил жезл на лицо ребёнка. Но не было ни голоса, ни ответа. <...> И вошёл Елисей в дом, и вот, ребёнок умерший лежит на постели его. И вошёл и запер дверь за собою, и помолился Господу. И поднялся и лёг над ребёнком, и приложил свои уста к его уста, и свои глаза к его глазам, и свои ладони к его ладоням, и простёрся на нём, и согрелось тело ребёнка. И встал и прошёл по горнице взад и вперёд; потом опять поднялся и простёрся на нём. И чихнул ребёнок семь раз, и открыл ребёнок глаза свои. И позвал он Гиезия, и сказал: позови эту Сонамитянку. И тот позвал её. Она пришла к нему, и он сказал: возьми сына твоего» (4 Цар., 4: 31 – 36).

Если сравнить это описание с воскрешением «мёртвой царевны», можно заметить, что и пророк Елисей, и его сказочный тёзка применяют как бы сходную «технику»: оба они простираются над телом умершего (умершей), приникая к нему своим телом, чтобы передать свою живительную энергию навеки «уснувшей» плоти. Если в библейском рассказе это дважды подчёркнуто («и простёрся на нём»), то у Пушкина «простирание» королевича над царевной прочитывается в подтексте его весьма необычных для этого сказочного сюжета действий: «И о гроб невесты милой / Он ударился всей силой. / Гроб разбился... Дева вдруг / Ожила».

«Пушкин здесь использует глагол “удариться”, а не “ударить”, описывая силовое воздействие королевича на гроб, – пишет В.Зубарева. – “Удариться” предполагает удар всем телом. Но как же Елисей мог удариться о гроб, когда всё место обнесено решёткой? <...> Это возможно сделать только из положения сверху, прыгнув или упав на гроб. Создаётся впечатление, будто Елисей чудодейственным образом вознёсся и при падении разбил крышку, что привело к воскресению его возлюбленной. В Библии положение Елисея в момент воскрешения ребёнка описано как положение сверху. Но этого недостаточно для получения полного представления о той парадигме, которую мог использовать Пушкин в сцене воскрешения царевны Елисеём» [Зубарева. С. 282]

Почему же Пушкин «скрыл» королевича Елисея в названии и – до поры до времени – в сюжете «Сказки о мёртвой царевне...»? По мнению В.Зубаревой, «сакральная природа королевича в сказке упрятана глубоко в подтекст и проявляется только на уров-



не пространственных отношений, которые при более тщательном рассмотрении обнаруживают нечто необычное. Это относится и к положению царевны после воскрешения: ожив, она качается *над* цепями. Положение гроба *над* цепями не упоминается до сего момента: сказано, что братья привинчивают гроб цепями к столбам, и он раскачивается, как гамак («гроб качается хрустальный»). Если предположить, что гроб частично привязан цепями снизу и частично сверху, то тогда он не сможет раскачиваться.

В качании царевны *над* цепями есть что-то сверхъестественное, мистическое, похожее на левитацию (парение предмета без видимой опоры над твёрдой или жидкой поверхностью, не имеющее физического объяснения – Н.Р.), что усиливает дивность её воскрешения и наводит на мысль о чудодейственной атмосфере, царящей в пещере. И действительно, что может раскачивать гроб в подземелье, где нет ветра? <...>

О раскачивающемся гробе знает ветер, что наводит на мысль о связи ветра и качания. Но какого ветра? Ясно, что “могучий ветер”, к которому взывает царевич, не источник качания: после разговора с королевичем “ветер далёко побежал”, а не повёл его к месту захоронения. Стало быть, имеет смысл говорить о присутствии другого ветра – “тихого”, о котором и было сказано пророку Илии в пещере на горе Хорива: “... и сказал ему Господь <...> после огня веяние тихого ветра, [и там Господь]” (3 Цар., 19: 12).

<...> По-видимому, и “веяние тихого ветра” отображено в сказочной пещере в непрерывном кача-

нии гроба. Предполагаемое присутствие Духа делает пространство пещеры чудодейственным и способствует проявлению новых качеств и в Елисее, который раньше не обладал чудесными способностями, как и его библейский тёзка, пасший до встречи с Илиёй овец». [Зубарева В.С. 284-285]

Вспомним ещё раз финал гриммовской «Снегурочки» и сравним его с заключительными строками пушкинской сказки: «Злая мачеха, вскочив, / Об пол зеркальце разбив, / В двери прямо побежала / И царевну повстречала. / Тут её тоска взяла, / И царица умерла. / Лишь её похоронили, / Свадьбу тотчас учинили, / И с невестою своей / Обвенчался Елисей».

В сказке Пушкина полностью отсутствует мотив мести, силового воздаяния злу за зло. Королевич Елисей вообще ни с кем не борется, никого не убивает, он только ищет свою невесту, молится, обращается за помощью к силам природы. А сама царевна ничего и никому не рассказывает об обидчице мачехе – ни богатырям, ни оживившему её жениху, как будто той никогда и не было в её жизни. У Пушкина злоую царицу не казнят, она умирает от «тоски» – от зависти и ненависти к ближним: зло наказывает самоё себя. И свадьбу играют лишь после того, как её «похоронили» по обычаям христианского и общечеловеческого милосердия.

Снегурочка же, оказавшись у гномов, «рассказала им о том, что мачеха хотела её убить, но егеря сжалился над ней, и что бежала она целый день» и т.д. Всю эту историю гномы рассказывают королевичу, а он пересказывает её с новыми подробностями пробудившейся от сна Снегурочке, и потом оба они решают послать мачехе приглашение на свадьбу,

чтобы заманить её во дворец и там, на глазах у гостей, осуществить «страшную месть».

Мир гриммовской сказки – мир холодный, рациональный и жестокий, хотя и безукоризненно правильный в понятиях о добре и зле, о пользе, но какой-то скучный, уныло прагматичный, предсказуемый и бескрылый мир. Когда гномы обнаружили Снегурочку, нарушившую строгий бюргерский порядок в их жилище, они сразу же поставили условие несчастной девушке: «Хочешь вести у нас хозяйство? Стряпать, постели взбивать, стирать, шить и вязать, всё содержать в чистоте и порядке, – если ты на это согласна, то можешь у нас остаться, и будет у тебя всего вдосталь».

Какая чёткая, детально выверенная и продуманная фраза! Это скорее похоже на пункты трудового соглашения по найму рабочей силы, чем на сердечное приглашение разделить кров и пищу. Невозможно представить, чтобы семеро богатырей предложили что-то подобное царевне. Даже если бы она не прибрала в их тереме и не стала у них «хозяйшккой», богатыри бы любили её просто так – за красоту, за кроткий нрав, за царевнину «речь» – за доброе и умное сердечное слово. Недаром же они все в неё влюбляются и каждый готов взять её замуж безо всякого приданого. В их обращениях к царевне постоянно звучат слова дружбы и родства «не по крови, а по душе», как сказано у Гоголя в «Тарасе Бульбе»: «Кто же? Выдь и покажися, / С нами честно подружися. / Коль ты старый человек, / Дядей будешь нам навек. / Коли парень ты румяный, / Братец будешь нам названный. / Коль старушка, будь нам мать, / Так и станем величать. / Коли красная девица, / Будь нам милая сестрица».

И далее – в сцене сватовства: «Помири нас как-нибудь: / Одному женою будь, / Прочим – ласковой сестрою».

В этом широком перечне слов родства не упоминается слово «отец», что вполне объяснимо, если учесть, что все обращения к царевне исходят от старшего брата, ставшего за отца младшим братьям-богатырям. Сама структура пушкинского сказочного мира такова, что в его основании лежит образ семейного круга, скреплённого центристической силой доброты и любви, причём любви бескорыстной и иррациональной, идущей от сердца, а не от разума.

Сказка Пушкина, как и другие его произведения, таит в себе много неразгаданных смыслов. Их школьники могут открыть, работая с целой системой контекстов, в которые она входит.

Контекстуальный анализ «Сказки о мёртвой царевне и семи богатырях» возможен в рамках изучения монографической темы «А.С. Пушкин» в девятом классе и предполагает повторное обращение к этой сказке, проанализированной на уроках намного раньше, в пятом классе. 



В статье использованы иллюстрации Т.Мавриной.

Лия Ефимовна БУШКАНЕЦ,  
доктор филологических наук,  
Казанский федеральный университет



# Кабаниха

## как герой нашего времени

*Наверное, самое нелюбимое для многих школьное произведение – «Гроза». Купцы и купчихи, говорящие странным языком – как всё это от нас далеко и как скучно! На самом деле, эта пьеса попала в школьную программу по недоразумению. Но не потому, что скучна. А потому, что те, кто школьную программу составлял, как и все, её не прочитали. А прочитали бы – срочно бы исключили.*

«Грозу» Островский писал, размышляя о своём незаконном романе с известной актрисой, – и писал о любви. Катерине, купеческой дочери, примерно семнадцать (она год замужем, а выдали её лет в шестнадцать), мужа не любит и не уважает, в ней только просыпается чувственность, ей снятся эротические сны, и её желание любви ищет, на кого обрушиться – и находит Бориса. Она и сама знает, что если разрешит себе страсть, уже созревшую внутри неё, то это будет сила разрушительная:

*К а т е р и н а. А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! ... А то будто я летаю, так и летаю по воздуху. И теперь иногда снится, да редко, да и не то.*

*В а р в а р а. А что же?*

*К а т е р и н а (помолчав). Я умру скоро.*

Потому в девятнадцатом веке маменьки молоденьких девушек на эту пьесу в театр не водили. А сейчас «лучом света в темном царстве» так спрятали эротическое начало в ней, что совершенно обезопасили юных читателей от всего «неприличного».

Но сегодня я читаю «Грозу» как пьесу не только о Катерине. Кабаниха – вот гениальное прозрение Островского.

В одном школьном сочинении было написано: «Если бы молодые жили на своей квартире, отдельно от свекрови, то ничего бы не произошло». Все равно бы произошло. Кабанихи – оглянитесь! – везде.

Откуда они? Из Калинова.

Калинов – город старообрядческий, строгий, закрытый, вознесённый над Волгой. Старые волжские капитаны говорили, что города с «женским» именем стоят на Волге, как правило, на левом, низком берегу, а с «мужским» – на правом, высоком. Так что броситься с обрыва в реку можно в городе под названием Калинов (а не, предположим, Казань).

Мировоззрение города определяет странница Феклуша, представитель масс-медиа девятнадцатого века. Вслушайтесь внимательно – как и Кабанова – в то, что она говорит на своем ток-шоу...

*Говорят, такие страны есть, милая девушка, где и царей-то нет православных, а салтаны землей правят. В одной земле сидит на троне салтан Махнут турецкий, а в другой – салтан Махнут персидский; и суд творят они, милая девушка, надо всеми людьми, и что ни судят они, всё неправильно. И не могут они, милая, ни одного дела рассудить праведно, такой уж им предел положен. У нас закон праведный, а у них, милая, неправедный; что по нашему закону так выходит, а по ихнему всё напротив. И все судьи у них, в ихних странах, тоже все неправедные; так им, милая девушка, и в просьбах пишут: «Суди меня, судья неправедный!» А то есть ещё земля, где все люди с песьими головами.... За неверность.*

Узнаёте «город», в котором жизнь праведная, а вокруг уже апокалипсис наступил? И ещё Феклушу послушаем:

*Последние времена, матушка Марфа Игнатьевна, последние, по всем приметам последние... Вот хоть бы в Москве; бегают народ взад да вперёд неизвестно зачем... Ему представляется-то, что он за делом бежит; торопится, бедный: людей не узнает, ему мерещится, что его манит некто; а придёт на место-то, ан пусто, нет ничего, мечта одна. И пойдёт в тоске. А другому мерещится, что будто он догоняет кого-то знакомого. Со стороны-то свежий человек сейчас видит, что никого нет; а тому-то всё кажется от суеты, что он догоняет. Суета-то ведь она вроде тумана бывает. Вот у вас в такой прекрасный вечер редко кто и за ворота-то выйдет посидеть; а в Москве-то теперь гульбища да игрища, а по улицам-то инда грохот идет; стон стоит.*

А это уж совсем узнаваемое, все на это жалуемся:

*Уж и время-то стало в умаление приходить... Конечно, не мы, где нам заметить в суете-то! А вот умные люди замечают, что у нас и время-то короче становится. Бывало, лето и зима-то тянутся-тянутся, не дожدهшься, когда кончатся; а нынче и не увидишь, как пролетят. Дни-то и часы все те же как будто остались; а время-то, за наши грехи, всё короче и короче делается.*

И хуже этого будет, говорит Кабанова, и мы до этого доживем. Потому единственное, что можно сделать – чуть-чуть задержать приход «апокалипсиса». Мир рушится, спастись можно только «железным занавесом», от всего отгородившись, закрывшись. Потому Кабанова берет на себя миссию спасительницы – города и мира. Посмотрим, как она собирается это делать.

Кабанова считает, что человек по природе своей плох. Не она одна – Достоевский тоже так считал. Потому надо держать человека в страхе. У Достоевского человек должен бояться Бога. А у Кабановой?

Вот Кабанова жалеет себя после отъезда Тихона. И не хотела она детей в ежовых рукавицах держать, а надо:

*Молодость-то что значит! Смешно смотреть-то даже на них! Кабы не свои, насмеялась бы досыта. Ничего-то не знают, никакого порядка. Проститься-то путем не умеют. Хорошо ещё, у кого в доме старики есть, ими дом-то и держится, пока живы. А ведь тоже, глупые, на свою волю хотят, а выдут на волю-то, так и путаются на покор да смех добрым людям. Конечно, кто и пожалеет, а больше все смеются. Да не смеяться-то нельзя; гостей позовут, посадить не умеют, да ещё, гляди, позабудут кого из родных. Смех, да и только! Так-то вот*



▲ О.О. Садовская в роли Кабанихи



*старина-то и выводится. В другой дом и взойти-то не хочется. А и взойдётся-то, так плюнешь да вон скорее. Что будет, как старики перемрут, как будет свет стоять, уж и не знаю.*

Чего же они, молодежь, не умеют? Ритуал соблюдения. Но причем здесь ритуал?

По мнению Островского, движение жизни строится как постоянная борьба живого и мёртвого. Каждое явление возникает как живое, в нем содержание находит адекватную для себя форму. Потом оно умирает, и остается пустая мёртвая форма. Есть люди, которые так боятся всего живого и свободного, что пытаются удержать омертвевшее соблюдением ритуала, удержать страхом перед тем, кто его охраняет.

Я знала директрису школы, которая стояла на входе в здание и проверяла длину юбки – на ладонь выше колена. И искренне полагала, что длина юбки спасёт нравственность. Оглянитесь вокруг – в каждой школе, в каждой организации есть кто-то из начальников, кто полагает, что делает лучше для вас же – строгим соблюдением никому не нужных правил. Вы их ненавидите? А эти люди выполняют свою миссию: думают, что спасают мир во имя вашего же блага. Интересно, что чаще всего (хороший психолог Островский!) в Кабаних, жестоких фанатиков-идеологов, превращаются женщины средних лет.

Для Кабанихи нет ничего страшнее свободы. Те люди, которых она видит рядом с собой, казалось бы, подтверждают её размышления. Дикой, например. Этот человек слишком широк, по выражению Достоевского, и не знает, что делать со своей свободой. Потому нужно, чтобы над ним «кто-то был», кого бы он боялся.

*Ди кой. Постой, кума, постой! Не сердись... Куда же это я пойду?*

*Кабанова. Домой. А то куда же!*

*Ди кой. А коли я не хочу домой-то?*

*Кабанов. Отчего же это, позволь тебя спросить?*

*Ди кой. А потому что у меня там война идёт.*

▲ В. Пашенная в спектакле Малого театра

*Кабанова. Да кому ж там воевать-то? Ведь ты один только там воин-то и есть.*

*Дикой. Ну так что ж, что я воин? Ну, что ж из этого?*

*Кабанова. Что? Ничего. А и честь-то не велика, потому что воеешь-то ты всю жизнь с бабами. Вот что... Нет над тобой старших, вот ты и куражишься.*

Для таких людей, которые не знают, что им самим с собой делать, страх – единственное, что их держит. Для чиновника – страх начальства, для вора – страх наказания. Кабанихам кажется, что это всеобщий закон, а они будут – и смогут – страхом всех держать.

Соблюдай мёртвую форму! – говорит Кабанова невестке. Падай в ноги и вой, когда муж уезжает. Не умею, – отвечает Катерина. И правильно отвечает, потому что выть, то есть причитать, надо уметь. В деревнях были специальные женщины, плакальщицы, во пленицы, на свадьбах или похоронах они профессионально заводили толпу баб, и те тоже начинали вопить. Меня вот заставь – я, как и Катерина, не смогу этого сделать. Но Кабанова ей в ответ: захотела бы, выучилась! Когда Катерина зовет Бориса, мысленно прощается с ним и с жизнью, она причитает по правилам – появилось «содержание», явилась сама собой и «форма».

Но вопреки убеждённости Кабаних, мёртвая форма ни от чего не спасает – она только убивает, потому что обесмысливает. Вот Катерина вспоминает, как жила у маменьки в родном доме. Варвара резонно отвечает ей, что и у них в доме так же. А вот и нет – послушайте, что ей отвечает от природы мудрая Катерина:

*Катерина. Знаешь, как я жила в девушках? Вот я тебе сейчас расскажу. Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собою водицы и все, все цветы в доме полью. У меня цветов было много-много. Потом пойдем с маменькой в церковь, все и страницы – у нас полон дом был страниц да богомолок. А придем из церкви, сядем за какую-нибудь работу,*



*больше по бархату золотом, а страницы станут рассказывать: где они были, что видели, життя разные, либо стихи поют. Так до обеда время и пройдёт. Тут старухи уснуть лягут, а я по саду гуляю. Потом к вечерне, а вечером опять рассказы да пение. Таково хорошо было!*

*Варвара. Да ведь и у нас то же самое.*

*Катерина. Да здесь все как будто из-под неволи.*

Как много меняется в нашей жизни, когда мы делаем что-то из-под неволи, когда нас контролируют и ограничивают со всех сторон! Учителя по-разному учат, когда свободны и когда обложены инструкциями, врачи по-разному лечат, наши дети – по-разному делают уроки... Принцип всеобщий!

От мёртвой жизни слабые ломаются и отучаются жить своим умом. Как Тихон.

*Варвара. Две недели в дороге будет, заглазное дело! Сама посуди! У неё сердце все изноет, что он на своей воле гуляет.*

*Катерина. И на воле-то он словно связанный.*

*Варвара. Да, как же, связанный! Он как выедет, так запьёт. Он теперь слушает, а сам думает, как бы ему вырваться-то поскорей.*

Одна моя знакомая «Кабанова» любила повторять: «Молодёжь надо понимать. Вот я понимаю молодёжь». И сделала несчастной дочь, которую развела с мужем, и внука, погибшего от пьянства.

А сильные, бунтуя против мёртвого начала жизни, готовы даже погибнуть. Как Катерина. Кабанихи предпочитают думать, что бунт Катерин происходит от излишней свободы. Бунт – от несвободы. Катерина берёт ключ от калитки, за которой – её короткое счастье. «Кабы не свекровь», не взяла бы ключ, но сил больше нет жить в духоте.

Слишком много нынче Кабаних, ломающих жизни молодых вокруг себя. А потому читайте «Грозу» вместе с вашими детьми. Она не скучная, эта пьеса, просто она о том, о чём в школе редко говорят. 



▲ Сцена из спектакля Истринского драматического театра

▲ Сцена из спектакля Вологодского драматического театра

# Вторая муза Пушкина – Клио

Я. А. Гордин

## ГИБЕЛЬ ПУШКИНА

1831–1836



Мир  
Пушкина

ozon.ru

Я.А.Гордин.

ГИБЕЛЬ ПУШКИНА. 1831–1836.

(Мир Пушкина). – СПб, Издательство

«Пушкинского фонда», 2016, 368 с.

Те, кто знает и ценит всегда интересные, превосходно написанные и при этом, безусловно, фундаментальные исследования по политической истории России петербургского литератора и историка Якова Гордина, будут немало обрадованы, увидев вышедшую отдельной книгой самую первую его большую серьёзную работу – «Гибель Пушкина. 1831–1836». Издательство «Пушкинского фонда» поступило крайне разумно (за что ему отдельная читательская благодарность!), вновь введя в широкий читательский оборот (если тираж в 2 000 можно считать широким) эту блестящую работу. А

попробуй-ка нынче сыщи июньский номер журнала «Звезда» аж за 1974 год и в том же году изданные отдельной книжкой «Годы борьбы» (так тогда называлось это историко-политическое исследование). Рядовые библиотеки, как помнится, больше двадцати лет журналы не хранят, да и ветхие экземпляры книг тоже.

История создания и признания этого труда рассказана самим автором в предисловии, где он обозначает и цель своей работы: «Предлагаемая читателю книга написана для того, чтобы доказать – Пушкин был политиком. <...> Да, “певец империи” (цитата из формулы Г.Федотова – “Певец империи и свободы” – Е.Е.), но его империя – не петровский военно-бюрократический монстр, где “все равны перед дубиной” императора. Его империя – пространство стройного порядка, личной свободы и личного достоинства.» Отклик самых квалифицированных читателей тогда, летом 1974 года, был моментальным. Вот что в частном письме писал Гордину, кроме всего прочего (письмо приведено полностью), А.К. Гладков, биограф Мейерхольда и Пастернака и автор знаменитой пьесы «Давным-давно» (она же кинофильм «Гусарская баллада»): «Ваша самая сильная сторона (не только в этой работе) – безупречная логика и редкая способность к генерализации темы». Всей своей последующей неустанной исторической работой Яков Аркадьевич из раза в раз подтверждает высокую оценку Гладкова.

Надо сказать, гординский текст, написанный в начале 1970-х, ничуть не выцвел за прошедшие сорок с лишним лет. Напротив, он выглядит поразительно современным. Так в чем же непреходящая ценность этого исследования? Прежде всего, в последовательном и доказательном – все аргументы бесспорны! – разрушении введшегося в общественное сознание стереотипа. Что такое в массовом общественном сознании гибель Пушкина? Это неприятная, чтоб не сказать – неприличная, для всякого русского человека история с Дантесом, закончившаяся гибельным выстрелом на Чёрной речке. Гордин же разворачивает перед нами долгую драму, драму крушения высоких иллюзий и больших надежд, драму длиной в шесть непростых лет (недаром в первой, журнальной, редакции эта работа

называлась «Годы борьбы»), даже не доводя своё исследование до финального 1837 года, обрывая его на 1836, когда всё уже становится ясным. Дальше – только тупик.

Гибель Пушкина – это не только его физическая гибель, это гораздо более серьёзная, глубинная история, напрямую связанная с общим течением всей русской истории. Весьма подробно, шаг за шагом (главы в книге – годы, от 1831 до 1836), показывает Гордин пробуждение в великом поэте активного исторического сознания, его желания разобраться с тем, что происходило и с русским дворянством, и с государственным устройством России, и с закреплёнными народными массами. Мы видим, как нарастает в Пушкине желание нащупать исторические рычаги, двигающие большую историю. А потом – и самому напрямую влиять на происходящее. Собственно, это и есть – быть политиком. С пониманием и сочувствием исследователем показаны и все непростые действия и манёвры Пушкина на этом пути. Чтобы всерьёз заниматься историей Отечества, прежде всего надо было получить доступ к архивам, а это можно было сделать, только став официальным историографом под бдительным присмотром императора. И Пушкин поступает на государственную службу, стоит заметить, уже без всяких иллюзий, уже разочаровавшись в Николае I, но понимая, что этот шаг необходим, без него невозможно исследовательская работа. От «Истории села Горюхина» (1830) к «Истории Пугачёва» (1833–34) и к царствованию и реформам Петра I (неоконченная «История Петра I», 1835) лежит путь Пушкина-исследователя.

Гордин, излагая с невероятной бережностью и точностью факты, соединяя их звеньями в цепь причинно-следственных связей, мастерски показывает, как Пушкин, помимо великого поэта (этот дар в нём с годами становится только мощнее, несмотря на нарастание издевательской травли литературной критики), постепенно приобретает все черты, присущие не просто одарённому писателю-популяризатору, а настоящему серьёзному историку-исследователю. Пушкина ранит уход с большой исторической сцены родового «высокого» дворянства, дробление родовых имений. На смену родовому дворянству с начала XVIII века начинают приходиться «государевы люди», дворянство, жалованное петровской Табелью о рангах, составившее тот самовоспроизводящийся класс российского косного чиновничества, которое мучает страну и поныне. «Бескрылый демон бюрократии», порождённый Петром I, пронизывает собой все государственные поры, тормозя и сводя на нет все усилия по прогрессивному переустройству общества.

Гординское повествование не ограничивается только подробной картиной «лет борьбы» с её внешней фактографией. Мир души Пушкина, её движения – это, безусловно, в первую очередь, его поэзия. Параллельно с внешней канвой судьбы поэта Гордин ведёт и нить его поэтического творчества, тонко анализируя стихотворные тексты поэта, написанные с полной откровенностью, в которых видны все его помыслы, устремления и разочарования. А последних было весьма немало.

Пушкин изучает историю военных поселений с их бесчеловечным устройством и неизбежными бунтами, а также механизмы стихийного народного бунта на примере истории Пугачёва. Его отношения с окружением императора, с людьми, принимающими решения, сложны, ему приходится хитрить, прятать в подаваемых прошениях необходимые документы среди совершенно ненужных, указывать ложные цели, дипломатничать, порой принимать якобы покорную позу – ещё один повод не только для злобной критики, но и для изменения отношений с близкими друзьями: так он теряет Петра Вяземского и не только его. Пушкин бесконечно пишет Бенкендорфу прошения в самых уважительных выражениях, сетует на своё бедственное (что чистая правда) положение, но в конце концов получает то, что нужно, к чему страстно желает иметь доступ: те самые бесценные для его работы документы в архивах. Вот первый признак настоящего исследователя: работа исключительно с первоисточниками, с документами. Жажда познания исторической истины сжигает его.

Но и этого ему мало. Ему хочется самому активно влиять на ход истории, на действующую политику, а для этого нужен выход к обществу, нужна печать, нужна газета. Несколько лет Пушкин упорно бьётся за газету, но, увы, безрезультатно. Есть расхожее выражение «опередивший своё время». С гениями это сплошь и рядом. Вот и трюизм готов: случай Пушкина из этого числа. Как пишет Гордин, было много людей, его любивших, но не было вокруг его понимающих. Он безвылазно работал с архивами, а его называли «суетным лентяем».

Тем не менее, появился собственный журнал. Но выход «Современника» тоже не спас дело, более того, кроме неуспеха, повторившего неуспех «Истории Пугачёва», он принёс в 1836 году 9 000 рублей убытка. При пушкинских-то долгах! С горечью Гордин пишет: «В отличие от “Библиотеки для чтения”, имевшей тираж 5 000 экземпляров, “Современник” не старался развлекать публику. Он был совершенно серьёзен. Публике эта высокая серьёзность, эта историко-политическая проповедь была не нужна. <...> Перед ним (Пушкиным – Е.Е.) лежала Россия, ввергнутая в темноту и стра-

дание. И уязвлённая этим страданием душа его не знала покоя. Ему не довольно было грядущей славы в веках. Ему необходимо было помочь этой несчастной стране немедленно. Он стал политиком, историком, проповедником».

И каждая его новая ипостась несла сплошные разочарования. Нельзя не упомянуть ещё одну работу Гордина, напрямую связанную с рецензируемой. Это «Право на поединок», где самым тщательным образом развёрнута панорама смертельной и принципиальной борьбы поэта с министром народного просвещения С.С. Уваровым, автором знаменитой триады «Православие. Самодержавие. Народность». Главным в этом противостоянии было – кого воспитывать из молодых дворян: образованных рабов (из европейского просвещения Уваров пытался изъять одну из основных составляющих – аналитический, критический подход к происходящему) или же подданных с чувством собственного достоинства, будущих реформаторов. В «Гибели Пушкина» эта линия тоже очерчена весьма выпукло.

Среди разочарований Пушкина особняком стоит ещё одна, на этот раз европейская линия: «В дни своей молодости он с надеждой смотрел на Европу. Там рождались идеи и движения, которые, казалось, должны были вот-вот обновить мир. Там была древняя культура. В дни его молодости Европа была для него надеждой». Но политическая жизнь мятежной Европы, на которую он возлагал столько свободолюбивых упований с 1830-го года перестала его удовлетворять. Ни Франция с её буржуазным королём «с зонтиком под мышкой», ни Англия с её дикой эксплуатацией рабочих, ни недавно обретшие свою государственность США («с изумлением увидели демократию в её отвратительном цинизме, в её жестоких предрассудках, в её нестерпимом тиранстве» – из статьи 1836 года «Джон Теннер») уже не вдохновляли и не вселяли надежды на скорое переустройство общества.

Каков же итог «лет борьбы»? Гордин обобщает: «Он погиб не в борьбе с самодержавием и «светской чернью». Он погиб в борьбе с русской историей, ход которой он пытался изменить. Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой... Он был первым в этом ряду подвижников». Вот так заканчивается эта замечательная книга – без особого оптимизма.

И ещё два слова об авторе. Гордин пишет о Дельвиге, что «...он был умён спокойным ясным умом...». То же самое можно сказать и про самого Якова Аркадьевича. Спокойный ясный ум, превосходный слог, делающий любое его исследование по политической истории России серьёзным, предельно информативным, увлекательным путешествием в отечественную историю. Увы, обыч-

но с горькими выводами. В новой России принято сетовать на советскую цензуру, губившую многие тексты, а многие просто не пропускавшую в печать. Удивительно, как при таком положении вещей «Годы борьбы» смогли появиться в советских изданиях, да ещё иметь такой не только читательский резонанс, но и официальный успех! Ведь история, изложенная в этой книге, очевидно не только о николаевской России. История бессилия талантливого, равнодушного к судьбе Отечества человека, пекущегося о его благе и при этом упирающегося в непрошибаемую бюрократическую стену бездарей и воров, в наших палестинах, похоже, имеет непреходяще-универсальный характер.

Несомненное достоинство этого издания – обширное приложение, содержащее прижизненную литературную критику Пушкина, читая которую понимаешь, что слово «травля» отнюдь не преувеличение. Более 120 страниц вполне изощренных издевательств и злобствований, изредка перемежаемых всё-таки и чем-то положительным. До недавних пор западная журналистика первым своим достоинством полагала полную безоценочность в изложении фактов. Книга «Гибель Пушкина» предоставляет читателю возможность самому прочесть многочисленные «иронические изыски» Ф.В. Булгарина, а также заметки и статьи Н.И. Надеждина, М.А. Бестужева-Рюмина, Н.А. Полевого, В.Н. Олина, В.М. Строева, О.И. Сенковского (он же знаменитый барон Брамбеус). Даже прогрессивный, как нас учили в советской школе, В.Г. Белинский внёс свою лепту в этот хор поношений. А как вам это: «Сказав, что мелкие (! – Е.Е.) стихотворения Пушкина в настоящее время не возбуждают восторга, как бывало то прежде, мы, кажется, повторим известное всякому наблюдателю словесности русской»? И далее: «Публика выражает своею холодностью к Пушкину только то, что он уже не сообразен с её требованиями». Это «Московский Телеграф» 1832 года. Ждут новых «Руслана и Людмилу», а получают «Бориса Годунова», «Капитанскую дочку» и весь корпус 1830-х годов. То, где для нас, потомков, драгоценна каждая строка.

Необъятно российское пушкиноведение. Но несомненно, книга Якова Гордина «Гибель поэта. 1831–1836» не затеряется в нём, заняв своё достойное место. Потому что читать умную, превосходно написанную книгу о Пушкине – просто читательский праздник, который советую пережить всем любящим поэта и интересующимся российской историей.



Феликс Абрамович НОДЕЛЬ,  
кандидат педагогических наук,  
Москва

# Приоритет читателя

*О троих триумфаторах спектакля полувековой давности непременно должны были вспомнить в 2017 году в связи с девяностолетием с момента появления «Разгрома». Вспомнить его автора, в момент создания романа двадцатипятилетнего, а позже, до самого ухода из жизни в пятьдесят пять, казалось бы, всемогущего генсека ССР СССР, преемника Горького. Вспомнить и Марка Захарова, инсценировавшего и поставившего, несомненно, лучший роман Фадеева. А также и Армена Джигарханяна, неожиданно для многих сыгравшего в том спектакле главную роль Левинсона. Мне и моим ученикам посчастливилось увидеть тот спектакль...*

Тогда о многом знали только по слухам: о самоубийстве Фадеева и его предсмертном письме Хрущёву, о «закрытом» вскоре после премьеры спектакле «Доходное место» в Театре Сатиры, поставленном Захаровым так, что им заинтересовались «органы». И о том, что «Разгрому» ещё предстояло получить «добро» от высшего идеолога партии М. Суслова и лишь вслед за тем – панегирик в «Правде».

Написанные моими учениками «рецензии» были преисполнены высочайшего уважения к Фадееву и восхищения тогда тридцатипятилетним Джигарханяном. Вот наиболее характерные их сочинения 1970 года с неслучайным у каждого похвальным или инвективным рефреном: «А у Фадеева...»:

«Пятьдесят лет тому назад на дальневосточной границе нашей страны сражался один партизанский отряд, отстаивая право на жизнь молодой республики. Мы никогда бы не узнали, кто они – эти люди, как им удалось вырваться из окружения, если бы не Фадеев.

Бурное было время: трус, спрятавшись под маской благородства, непременно показывал своё истинное лицо, а напускная грубость оборачивалась неподдельным героизмом. Это было время, когда «закалялась сталь».

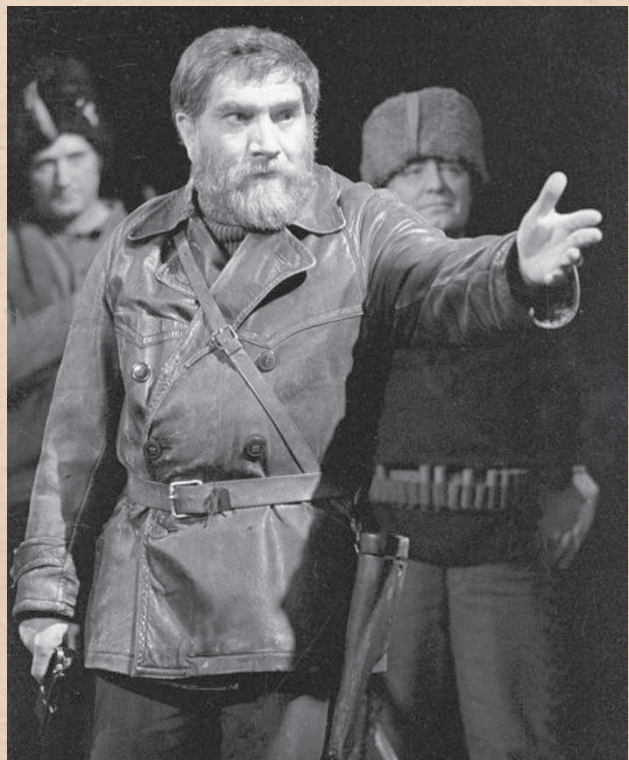
Пятьдесят лет прошло с тех пор.

Современная жизнь ставит свои проблемы, требующие немедленного решения, и невольно в суете повседневности далёкие 20-е годы интересуют нас постольку-поскольку. Но иногда какое-нибудь событие заставляет тебя вспомнить о них, сверить свою жизнь по неумолимым законам-заветам тех, кто так верил и боролся за прекрасное будущее, ставшее сегодняшним днём.

Для меня таким событием явился фадеевский «Разгром» в Театре им. Маяковского. Спектакль поражает прежде всего своей неожиданностью: разве можно было представить себе, что играть Левинсона будет Джигарханян, что представление начнётся пляской партизан и что всё это, вместе взятое, произведёт тем не менее неизгладимое впечатле-

ние. И последние слова Левинсона-Джигарханяна: «Мы сохраним отряд как боевую единицу» – заставят тебя думать, что всё в этом спектакле было обосновано, отвечало главной задаче – не дать забыть людям прошлого своей страны, поддержать в них огонь бесконечной любви к человеку, зажжённый Левинсоном в трудную, почти безвыходную минуту жизни партизанского отряда. В этом спектакле Джигарханян не играет – он живёт. Иногда у меня создавалось впечатление, что это фадеевский Левинсон сошёл к нам со страниц книги, чтобы поведать о трудностях первых лет революции, о бесконечном героизме..., о том, как строилась наша сегодняшняя жизнь».

«... Открывается занавес. И сразу же тебя обступают вековые ели, за макушками которых не видно неба. Перед твоими глазами появляется парти-



▲ Сцена из спектакля «Разгром». Армен Джигарханян в роли Левинсона, 1970 г.

занский лес, пропитанный конским потом и запахом костров. И самое интересное, что художник добился такого отличного результата не путём детального воспроизведения таёжного пейзажа... Мы увидели что-то коричневое с зелёным, со всех сторон окружающее сцену. Каждый мог нафантазировать что ему угодно.

Спектакль начинается с самого обыденного эпизода партизанской жизни. Кто-то у кого-то украл сало, а тот, второй, украл у третьего патроны и т.д.

Начинается музыка, и уже вся партизанская вольница пустилась в пляс. Пляшут очень темпераментно и, кажется, весело. Но присмотримся. Несмотря на ухарский свист и топот каблуков, танец совсем не весёлый. Да и мотив какой-то беспокойный, настороженный. И действительно. Люди измотаны до предела, живя рядом с постоянной опасностью...

Мне очень понравился артист Е.Лазарев в роли Метелицы...

«Разгром» в Театре им. Маяковского – это поэма о героизме, мужестве, одержимости великой идеей свободы, гимн борцам. Создатели спектакля не слишком заботятся о том, чтобы зритель помнил, что перед ним разворачиваются картины далёкой гражданской войны, но понимал, что перед ним истинные герои, вполне современные люди, не делающие ни шага назад, готовые отдать свою жизнь за великую правду.

Именно поэтому так часты обращения актёров к зрительному залу, пламенные, нервные. Здесь я хочу вспомнить особенно взволновавшую меня сцену – разговор Левинсона и Сташинского, который оканчивается выкриком Левинсона в публику. Актёр медленно подходит к рампе и с надрывом произносит слова о том, что «главное сейчас – вера», вера в него, командира, давно уже имеющего «точный, безошибочный план спасения».

Именно поэтому спектакль идёт в условных декорациях, изображающих чёрные обуглившиеся остовы таёжных великанов – деревьев, которые, будучи по-разному освещены, становятся то зловеще красными, то маняще золотистыми, то уныло, безнадежно серыми, то сказочно сине-зелёными.

Именно поэтому написанная Николаевым музыка отнюдь не является воспроизведением старых революционных песен – она вполне современна, взволнованна, призывна...



▲ Сцена из спектакля «Разгром». В центре – Армен Джигарханян в роли Левинсона, 1970 г.

... перед нами – Россия, могучая, непокорная и, с другой стороны, необузданная, бунтарская... она предстаёт в каких-то шутовских, дёрганых плясках «Разгрома». Становится жутко, когда вслед за словами Левинсона о его уверенности в стойкости и нестигаемости бойцов на сцену под развязную песню выскакивают пляшущие в бешеном ритме партизаны-калеки. Кстати, о ритме. Построение действия словно подчинено размеренному барабанному бою, прерываемому безудержной чечёткой. Точность переходов, мизансцен, смен картин придаёт ему внутреннюю целостность и собранность. Вспомним хотя бы прощание Вари с Мечиком. Сценическая площадка как бы перечёркивается мерно втыкаемыми в неё крест-накрест штыками. Каждый удар – заколачиваемый в сердце гвоздь, приближение развязки. Но в то же время есть что-то торжественное, парадное в этих украшенных алыми флажками винтовках.

Ритмический рисунок перекликается со световым. На протяжении всего спектакля – только два ярких световых пятна: ослепительно белая Варина кофта и кумачовая рубаша Метелицы. Варя с её покачивающейся походкой и энергичный, деятельный Метелица – воплощение жизни. И ещё одно световое пятно – появляющееся в просвете непроходимой стены деревьев лазурное небо, небо, символизирующее ту прекрасную мечту, которую пронесли партизаны сквозь невзгоды и страдания.

В целом спектакль ансамблевый. Его монолитность состоит именно в единстве стиля актёрской игры. Бесспорно великолепно исполнение только одной главной роли... В начале мне было трудно смириться с столь, как мне показалось, необычным Левинсоном. Я всегда представляла себе фадеевского героя тонким, интеллигентным человеком с библейским лицом, сутулой, словно надломленной фигурой. Левинсон Джигарханяна – такой же партизан, как Метелица, Морозка, Бакланов, он выходец из их среды, из народных масс. В его плотной, непропорциональной фигуре, несмотря на внешнюю некрасивость, угадывается гармония силы. Ни одного лишнего движения, неоправданного жеста, неуверенного взгляда. Этот человек сумел подавить в себе всё, что могло бы помешать главному – делу.

Герой Джигарханяна – единое целое с отрядом, его совесть, мозг. Невозможно представить себе командира вне отряда, так же как невозможно представить отряд без командира. Но не образованность, не более тонкая душевная организация заставляют людей беспрекословно подчиняться его воле, а огромное духовное величие и благородство. То, что только зреет в душах бойцов, уже оформилось, сложилось в непоколебимую уверенность у Левинсона... Он один до конца понимает важность возложенной на него миссии борца за новую жизнь. Актёр чётко и последовательно раскрывает перед нами духовный мир героя...

Самое важное в спектакле – то, что он сумел раскрыть суть фадеевского романа, придав ему... современность звучания».

«Я шла на “Разгром” Фадеева с надеждой получить удовольствие если не от самого спектакля, то от сравнения его с книгой...

... последний звонок. Гаснет свет... Минута, другая, третья... Почему же не начинают? Тебя охватывает нетерпеливое ожидание. В голове проносятся эпизоды и даже целые сцены из спектакля, подсказанные воображением в течение тех нескольких минут, пока занавес всё ещё опущен. Ты ясно видишь перед собой образы героев. Вот красавец Метелица и юный Бакланов, стройная...

Вдруг раздаётся резкий аккорд, прервавший твои мечты и заставивший вздрогнуть весь зал. Наконец-то перед нами сцена: покатые подмостки и корявые стены, которыми пытались, видимо, изобразить дремучий лес. Других декораций нет. Впрочем, не в них дело. Декорации должны лишь создавать обстановку, а это художникам, как мне кажется, удалось. В первые же минуты охватило тоскливое настроение, наверное, такое же, как у партизан Левинсона, попавших в окружение.

Не помню, как начался спектакль. У меня в памяти остались лишь дикая пляска серой массы людей со странными выкриками и притопываниями. Затем последовала сцена из будничной жизни партизан: мирная беседа и драки из-за куска сала и украденной кружки. Мучительно вглядываешься в лица партизан, стараешься угадать, кто из них Морозка, Метелица, Бакланов. Но никто из них не напоминает мне ни одного из героев Фадеева. А на сцене всё ещё продолжают выкрики, пляски. Когда же всё это кончится? Наконец, появился Левинсон, маленький, сутулый, в кожаной куртке и в высоких сапогах. Совсем как из книги, разве что не рыжий, но это несущественная деталь. Но сможет ли Левинсон на сцене стать Левинсоном из романа? Да, да, конечно сможет. У меня ни на минуту не возникло никакого сомнения. Да, на сцене театра ходил Левинсон Фадеева, а не кто другой. Его голос (именно голос, так как, читая книгу и составляя образ героя, обязательно слышишь его голос), его манера ходить, разговаривать и его глаза, “нездешние глаза” Левинсона. Только теперь я поняла, что у этого артиста удивительные глаза. Глаза, которые могут выразить всё. С каждой сценой образ Левинсона раскрывается всё больше, и мы всё больше убеждаемся, что он именно тот Левинсон, о котором рассказал нам автор “Разгрома”: Левинсон сильный, смелый, умеющий разговаривать с людьми и любимый ими. Левинсон, который, если это необходимо, представляет “силу, вставшую над отрядом”. И на наших глазах совершается чудо: этот маленький человечек превращается в гиганта, могущего сделать всё. И – другой Левинсон: Левинсон в его переживаниях и человеческих слабостях.

Он очень любит людей и должен сделать всё, чтобы спасти отряд...

Единственное, что мне не понравилось, так это тот эпизод, когда Левинсон начинает рассказывать о каком-то генерале и помоях. Вероятно, эта сцена была придумана для того, чтобы рассмешить публику (что и было достигнуто), но это слишком неудачно и грубо придумано. Сразу бросается в глаза то, что это слова не Фадеева...

Особо мне хочется написать о самой возмутительной сцене спектакля – разведке Метелицы. Ещё в младших классах знакомимся мы с отважным Метелицей и маленьким пастушонком, стерегущим хозяйских коней. И вряд ли среди нас есть такие, которые не мечтали оказаться на его месте: печь картошку и разговаривать с красавцем Метелицей, так неожиданно выскочившим из тьмы к костру...

Создатели спектакля, видимо, чтобы разнообразить серую массу партизан стройной девической фигуркой, решили пастушка заменить пастушкой... Пастушка действительно очаровательна, вероятно, не один художник-модельер ломал себе голову над её костюмом, и костюм был неотразим, платье-макси и крашенные перекисью волосы как раз соответствовали современной моде. А её стройная фигура! (Правда, от этого проигрывает далеко не стройный Метелица). А их разговор! Особенно тогда, когда Метелица начинает объясняться ей в любви. Ах, какая гадость! Так изуродовать Фадеева!...

... Мечик. О нём и говорить не хочется! С первого же взгляда он производит впечатление противного, плаксивого ребёнка. Но ведь в романе на первых страницах он не кажется нам таким, и даже иногда чувствуешь к нему жалость...

У меня до сих пор не прошёл тот неприятный осадок, с которым я уходила со спектакля. Было ужасно обидно за Фадеева, за его героев, кроме разве что Левинсона».

«...На сцене – герои романа “Разгром”. Почти никаких декораций. Тёмный фон, на котором ярко освещаются лучом света лица людей. Первое заострение внимания зрителя на человеке... И сразу внимание приковано к Левинсону. Чуть сутуловатый, со спокойными, вдумчивыми, даже какими-то таинственными глазами, он совсем такой, как и представляется нам. И это первое, чисто внешнее впечатление укрепляется, подтверждается всем ходом спектакля.

Развертываются на сцене события. Героев много, но почему-то неотступно следишь за Левинсоном, радуешься несомненной удаче Армена Джигарханяна, сумевшего точно и чутко раскрыть характер своего героя.

В общении Левинсона с другими членами отряда, с местными жителями мы видим ясный ум его, подчиняющий всё, даже мелкое, второстепенное, единой цели отряда. Голос его чуть глуховат, в нём чувствуется физическая слабость командира, сло-

ва звучат как-то задумчиво, но в них заложена сила, сила мысли, которую они выражают. Потому так крепка вера партизан в него, так уважают его крестьяне. Он никогда не рассказывает о себе, о своих личных заботах... О своём он думает только наедине с собой. По-моему, именно эти сцены размышлений особенно удались актёру. В них он знакомит зрителя с Левинсоном-человеком...

В луче прожектора – Левинсон, сидящий за столом. Больше на сцене нет никого и ничего. Он прочитал письмо от жены. Из размышлений Левинсона зритель узнаёт о том, как трудно живётся его семье, как мучительно болит у него бок. Сидит, согнувшись, подперев голову руками. Даже глядя на него, чувствуешь, как ему тяжело. Но в глазах всё тот же мягкий блеск, та же уверенность, какое-то чёткое, ясное спокойствие. Актёр убеждает нас, что его герой обладает поистине необыкновенной силой разума и воли, которая помогает ему преодолеть физическую слабость и быть сильным, “правильным” человеком в глазах людей. Двойственность характера? Наоборот, удивительное единство. Разве наедине с собой он совсем другой? Нет, все его мысли – доказательство готовности справиться со всеми трудностями, они говорят о могучей внутренней силе героя...

Да, образ Левинсона, созданный Джигарханяном, производит настолько сильное впечатление, он такой фадеевский, так близок нам, что на остальных героев и актёров как-то гораздо меньше обращаешь внимание... Очень трудно на сцене полностью “раскрыть” таких людей, как Метелица, Морозка, Мечик. Пожалуй, с Метелицей было проще. В нескольких сценах актёр показывает душу этого человека, его ум, военные способности и отчаянную храбрость, показывает человеческую доброту и нежность в сцене встречи с девушкой-пастушкой. И если бы мы посмотрели спектакль, не прочитав книги, нам бы стало совершенно ясно, что за человек Метелица. Другое дело – Морозка, Мечик... чтобы представить отчётливо характеры этих героев, нужно донести до зрителя их психологию, их существо так же чётко, так тонко и ярко, как это сделал Фадеев... лучше понять натуры Мечика и Морозки ... помогает опять же Левинсон Джигарханяна... психологический анализ, по сути дела, провёл Левинсон, и от этого спектакль, по-моему, даже выиграл».

Автор последней работы вскоре получила золотую медаль, во многом благодаря творчески воспроизведённой своей «рецензии» в экзаменационном сочинении на тему: «Героические характеры коммунистов в произведениях А.Фадеева и К.Тренёва» (по роману «Разгром» и пьесе «Любовь Яровая»).

Не преминули последовать её примеру и другие благодарные зрители в своих сочинениях.

Кроме пяти процитированных, были и иные преданные Фадееву читатели-зрители. Приведу наибо-

лее примечательные строки ещё двух работ. Первой – многое не принявшей: «То и дело партизаны меняют на сцене обстановку. Несколько раз в течение спектакля на сцену выносят длинные шесты с маленькими красными флажками на концах. Их втыкают прямо в пол и ходят между ними. Да! Глубок замысел режиссёра, простому зрителю и не добраться до самых его глубин...

... сама смерть Фролова. Он, бедный, почти половину спектакля пролежал не шевелясь... А прежде чем принять яд, он встал на колени, разорвал на груди рубаху, как будто говоря: «Стреляйте, гады!» – и выпил. Разве так Фадеев показал смерть этого человека? Ведь в книге Фролов принимает яд совершенно хладнокровно, прекрасно понимая, что другого выхода нет...

... мне кажется, что весь спектакль держится на Джигарханяне. Он играет просто великолепно. Во всех сценах перед зрителем настоящий Левинсон. Даже его пошевеливание несогнутыми пальцами, какой-то особый поворот головы ещё больше подчёркивают то, что хотел показать Фадеев в этом герое».

Другая «рецензия» как бы полемизирует с уже процитированным:

«Очень жаль, что пастушонка заменили девушкой... У Фадеева встреча... написана очень по-доброму, мягко. В этой сцене раскрывается весь Метелица, грубоватый и в то же время ласковый большой мальчишка. А встреча с девушкой и чуть ли не любовь с первого взгляда совсем не раскрывают характера Метелицы и делают эпизод несколько банальным...

Мечик... Если в книге он вызывает чувство гадливости, то в спектакле – жалости. Он кажется нам просто заблудившимся, окончательно запутавшимся молодым человеком. Мы знаем его по книге самовлюблённым, “чистеньким”, любующимся собою, но в театре этого мы не ощущаем. Может быть, это вина Карельских, может быть, это происходит из-за ограниченных возможностей театра, где трудно передать внутренние переживания, размышления героя...»

Какие чувства должен вызывать у зрителя и читателя Мечик – проблема дискуссионная. Её до сих пор не решили даже профессионалы. Если всё же заняться ею, то – на кружке или факультативе. Может быть предложено для размышления свидетельство близкого Фадееву человека – писательницы В.Герасимовой: «В нём жили все герои “Разгрома”: и сознательный революционер Левинсон, и простодушный Морозка, и слабый интеллигент Мечик».

Во всяком случае учитель должен знать, что в письме Хрущёву Сталин назван сатрапом, а о жизни своей Фадеев говорил другу-партизану: «...такое чувство, точно мы стояли на карауле по всей форме, с сознанием долга, а оказалось, что выстаивали перед нужником»... 



# Педагогический университет Первое сентября

Лицензия 77Л01 №0007183, рег. №036377 от 23.07.2015, выдана Департаментом образования г. Москвы

## КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

(с учетом требований ФГОС и профстандарта педагога)

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ЗАЯВОК

### ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ:

☐ ДИСТАНЦИОННАЯ

☐ ОЧНО-ЗАОЧНАЯ

### ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ:

**36**  
ЧАСОВ

**72**  
ЧАСА

**108**  
ЧАСОВ

### для учителей литературы:

- Способы построения и содержание интересного урока литературы
- Использование активных методов обучения на уроках литературы

## УДОСТОВЕРЕНИЕ –

сразу после успешного выполнения итоговой работы!

Посмотреть полный перечень курсов и подать заявку можно на сайте: <http://курсы.1сентября.рф>

### Горячие линии поддержки:

телефон: (499) 249-47-82 (с 10 до 17 по мск.)

электронный адрес: [edu@1september.ru](mailto:edu@1september.ru)

Всем педагогам образовательных организаций, вошедших в проект «Школа цифрового века» (шцв.рф) предоставляется один 36-часовой курс по выбору бесплатно.

ж у р н а л

# Литература – Первое сентября

1-е полугодие 2018 года

ПОДПИСКА

на сайте 1сентября.рф и в почтовых отделениях РФ



**МЕЖРЕГИОНАЛЬНОЕ  
АГЕНТСТВО  
ПОДПИСК**



**ИНТЕРНЕТ – ПОДПИСКА  
НА ГАЗЕТЫ И ЖУРНАЛЫ**

## КАТАЛОГ РОССИЙСКОЙ ПРЕССЫ

### 2018 первое полугодие

| Индекс                                                     | Название издания                                                              | Периодич.<br>в полугодие | 1 месяц                           |                                  | 6 месяцев                         |                                  |
|------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|
|                                                            |                                                                               |                          | Ката-<br>ложная<br>цена<br>(руб.) | Под-<br>писная<br>цена<br>(руб.) | Ката-<br>ложная<br>цена<br>(руб.) | Под-<br>писная<br>цена<br>(руб.) |
| Название<br>блока<br>в разделе<br>«Центральные<br>журналы» | <b>ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ. ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО<br/>ДОМА</b><br>(495)637-82-73      |                          |                                   |                                  |                                   |                                  |
| 79072                                                      | <b>Литература – Первое сентября. Бумажная версия</b><br><br>(-) 160 г 64 стр. | 3                        | 750.00                            |                                  | 2250.00                           |                                  |
| сайт<br>1сентября.рф                                       | <b>Литература – Первое сентября. Электронная версия</b>                       | 3                        | –                                 |                                  | –                                 | 450.00                           |

Подписку принимают во всех отделениях связи Российской Федерации, а также на сайте 1сентября.рф

При подключении школы к проекту «Школа цифрового века» (см. шцв.рф) каждый учитель получает доступ ко всем журналам Издательского дома «Первое сентября». Стоимость подключения школы на год – 19 тыс. рублей независимо от количества учителей в школе. В указанную стоимость также включены электронные учебники, курсы повышения квалификации, вебинары, предметно-методические брошюры для всех учителей школы.

При оформлении подписки на сайте оплата производится по квитанции в отделении банка или электронными платежами on-line

