

Литература

ЖУРНАЛ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ СЛОВЕСНОСТИ № 1–2 (784)

lit.1september.ru



электронная
версия журнала
в Личном кабинете
на сайте
www.1september.ru

Снегурочки
Островского
и Каверина с. 4

Барство как
образ жизни
и мысли с. 27

Что такое
субъект-
субъектный
метод? с. 52

Учитель
литературы
глазами
подростка с. 58

издательский
дом
1september.ru

Первое сентября

январь–февраль
2018

ЛИТЕРАТУРА Подписка на сайте www.1september.ru или по «Каталогу российской прессы»: 79072

В номере:

Иду на урок

- Ольга Харитонова 4 Сказка Вениамина Каверина
«Легкие шаги»
на уроках в 6 классе
- Ольга Баранова 14 Чеховский «Ионыч»
для взрослых
- Марина Смусина 16 Случай Щедрина
- Светлана Хелик 18 Из опыта проведения
первых уроков по роману
Л.Н. Толстого «Война и мир»
- Наум Резниченко 20 «Я учился траве, раскрывая тетрадь...»
Поэзия Арсения Тарковского
на уроке литературы
в 11 классе

Лит Мотив

- Юлия Петрачкова 27 Барство в русской литературе:
образ жизни и образ мысли

Читальный зал

- Феликс Нодель 42 От «Жестокого романса»
к «Бесприданнице»

Штудии

- Елена Пенская 45 Сказ о том, как Салтыков-Щедрин
«прочитал» роман Достоевского
«Идиот»
- Татьяна Касаткина 52 Организация совместной
работы в рамках
субъект-субъектного метода
- Любовь Борусяк 58 Хороший учитель литературы
в мечтах читающих подростков

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

Верстка
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.: (495) 637-8273
E-mail: lit@1september.ru;
lit1@1september.ru
Сайт: lit.1september.ru

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС:
По «Каталогу российской прессы»: 79072

Иллюстрации –
фотобанк Shutterstock
(если не указан иной источник)



В оформлении обложки
использована картина Б.Кустодиева
«Портрет Федора Шалыгина»

Уважаемые подписчики
бумажной версии
журнала «Литература»!

Все подписчики журнала
имеют возможность по-
лучать электронную вер-
сию, которая не только
является полной копией
бумажной, но и включа-
ет дополнительные элек-
тронные материалы для
практической работы.
Для получения электрон-
ной версии:

1) откройте Личный
кабинет на портале
«Первое сентября»
(www.1september.ru).
2) В разделе «Газеты и
журналы/Получение»
выберите свой журнал и
кликните на кнопку
«Я – подписчик бумаж-
ной версии».

3) Появится форма, по-
средством которой вы
сможете отправить нам
копию подписной кви-
танции.

После этого в течение
одного рабочего дня бу-
дет активирована элек-
тронная подписка на
весь период действия бу-
мажной.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
«ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Генеральный директор:

Наум Соловейчик

Главный редактор:

Артем Соловейчик

Коммерческая деятельность:

Константин Шмарковский

(финансовый директор)

Реклама, конференции, техническое

обеспечение Издательского дома:

Павел Кузнецов

Административно-хозяйственное

обеспечение:

Андрей Ушков

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 13.12.17,

фактически 13.12.17 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.: (495) 637-8273

Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

E-mail: podpiska@1september.ru

<https://www.facebook.com/digital.september/>На обломовском
диване

В самом конце прошлого года учительское и родительское сообщество было взбудоражено статьей психолога Людмилы Петрановской «Мы готовим детей к позавчерашнему миру». В ней, в частности, утверждалось, что «уже сегодня 95% того, что учат дети в школе... неактуально». Несложные подсчеты показывают, что предмет «литература» если и оказывается в оставшихся пяти процентах «актуального», то совсем уж в гомеопатических дозах...

Меня всегда смущают громкие цифры в необязательных заявлениях и смелые генерализации. Они, как правило, производятся для пущего эффекта и рассчитаны на непрофессиональную публику. Когда я слышу такое, меня подмывает спросить: как вы померили, актуальны или нет стихи Пушкина? Или «Герой нашего времени»? Или, к примеру, Чехов? И что, в том послезавтрашнем дне, который косные учителя всё моделируют как позавчерашний, люди не будут умирать? Любить? Чувствовать одиночество? Они не будут неловки? Не будут врать? Им не будет больно или смешно? Скучно? Их не будет теснить будничность? Они плакать, что ли, перестанут?

В будущем всё будет так же, как и в прошлом. Пока человек болен, страдает, чувствует и умирает, ничего глобально не меняется. И смело говорить о том, что для будущего нужно что-то другое – не Моцарт, Шекспир или да Винчи, а что-то «актуальное», что-то «послезавтрашнее». И кто сказал, что время движется непременно вперед и непременно по одной линии? И откуда убеждение, что будущее должно когда-то «наступить», что будет такой момент, что вот сейчас небудущее, а потом раз – и наступило? Оно всегда наступает, каждую секунду. Строки этой колонки, которые выше, уже в прошлом. А ниже – в будущем. И сейчас станут вашим настоящим. И тут же уйдут назад.



▲ Философский диван Обломова в г. Ульяновске

Мне кажется, что чем меньше школа заряжена на выдумывание всякой ерунды про будущее, чем расслабленнее, спокойнее, ровнее, адекватнее, ритмичнее она по отношению к человеку в настоящем, чем меньше в ней тревожности, чем больше непосредственной жизни здесь и сейчас, тем лучше для всех. Но судя по массовой реакции на статью, все как раз встревожены и хотят поспеть в будущее оснащенными и вооруженными как-то по-новому. Похоже, я один лежу на обломовском диване и собираюсь лежать дальше, не желая никуда поспевать...

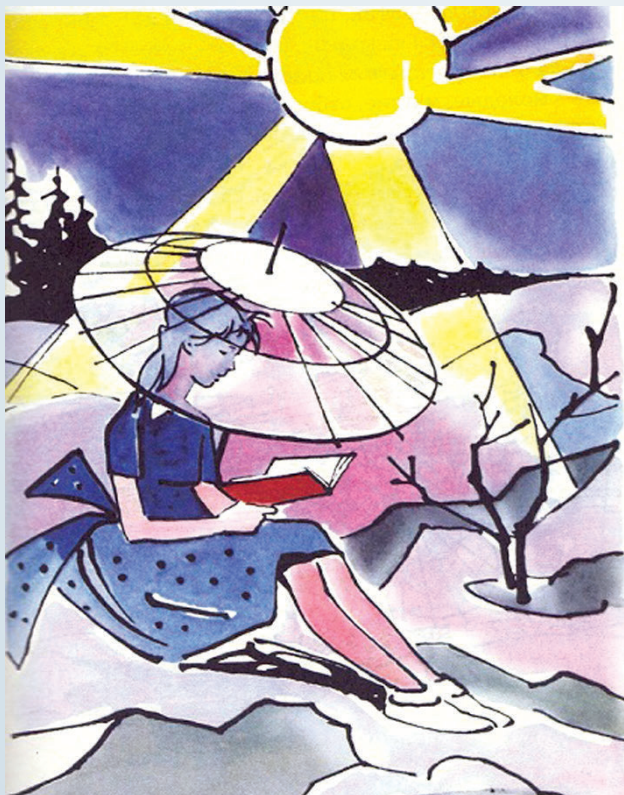
Сергей ВОЛКОВ

Ольга Николаевна ХАРИТОНОВА,
учитель МБОУ гимназии им. И.А. Бунина г. Воронежа

Сказка Вениамина Каверина «Легкие шаги» на уроках в 6 классе

Программой по литературе, автором которой является Борис Ланин, ученикам 6 класса предлагается проанализировать сказку В.А. Каверина «Легкие шаги» после изучения «Снегурочки» А.Н. Островского. Не скрою, восприятие и осмысление феерии Островского шестиклассникам дается с трудом, но каверинское произведение, рассматриваемое «постскриптум», без сомнения, помогает сблизить классику и современность.

На изучение произведения составители рабочей программы (под ред. Б.Ланина) считают необходимым отвести три занятия. Я распределяю эти учебные часы следующим образом. На первом уроке происходит знакомство учащихся (разумеется, обзорное) с личностью и творчеством автора сказки, с историей создания произведения, но большую часть времени занимает непосредственно чтение художественного текста. Второй урок посвящается всецело анализу сказки «Легкие шаги». Третий урок – представление творческих проектов, реализованных детьми.



▲ В.Алфеевский. Иллюстрация к сказке «Легкие шаги»

УРОК 1

Вениамин Каверин – автор сказочных историй. Чтение сказки «Легкие шаги»

Тип данного урока – урок открытия новых знаний, поэтому его цель – познакомиться (кратко, обзорно) с биографией В.А. Каверина и с историей создания сказочного цикла, в который входит сказка «Легкие шаги».

Эпиграф к уроку: «...без сказок скучно или даже невозможно жить...» (В.Каверин).

Урок открывает слово учителя:

– Легенды и сказки о снежной девочке не раз вдохновляли литераторов, художников, музыкантов на создание чудесных творений. В 1860-м году в Санкт-Петербурге вышел сборник повестей и сказок Г.П. Данилевского, куда была включена незамысловатая стихотворная сказка «Снегурочка». В 1873-м году Александр Николаевич Островский запечатлел образ Снегурочки в пьесе «Снегурочка. Весенняя сказка». В начале XX века почти в одно и то же время появились произведения Федора Сологуба (сказка «Снегурочка», 1908), Алексея Ремизова (миниатюра «Снегурушка» из цикла «Посолонь», 1907) и Велимира Хлебникова (пьеса «Снежимочка», 1908). Образ Снегурочки встречается в лирике поэтов XX века. Современный писатель Кир Булычев создал научно-фантастический рассказ «Снегурочка». Сегодня в центре нашего внимания произведение замечательного писателя Вениамина Александровича Каверина, с творчеством которого вы пока не знакомы.

Далее на занятии ребята читают статью о Каверине, помещенную в учебнике. Чтобы расширить круг представлений о художнике, на уроке звучит заранее подготовленное одним из учеников сообщение. При составлении текста мини-доклада можно опираться, например, на матери-



алы следующей монографии: Новиков В.И., Новикова О.И. В.Каверин: Критический очерк. – М.: Советский писатель, 1986. – 284 с. Пригодятся также сведения с сайта «Лаборатория Фантастики»: <http://fantlab.ru/autor4854>.

Разумеется, не будут лишними электронная презентация, посвященная жизни и творчеству Вениамина Каверина, и выставка книг писателя, размещенная на специальном стенде. «Экскурсоводом» по книжной выставке тоже является один из учащихся, незадолго до урока согласовавший свое выступление с педагогом.

Учитель:

– Сказка «Легкие шаги» входит в цикл, который называется «Ночной Сторож, или Семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году». Рассмотрим термин «цикл» («литературный цикл»).

Для выяснения значения термина обращаемся к научным источникам, прежде всего к «Словарю литературоведческих терминов» (Редакторы-составители – Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев), и находим определение данного понятия: «ЦИКЛ (от греч. *kyklos* – круг, колесо) – несколько художественных произведений, объединенных общим жанром, темой, главными героями, единым замыслом, иногда рассказчиком, исторической эпохой (в прозе и драматургии), единым поэтическим построением, местом действия (в лирике). Циклы часто встречаются в зарубежном фольклоре и литературе: древнегреческие мифы о богах и героях, баллады о Робине Гуде, восточные поэмы Байро-

на, его циклы лирических стихотворений... <...> Циклы встречается и в нашем фольклоре и литературе: циклы былин об Илье Муромце, Василии Буслаеве; циклы повестей М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени” (1839–1841), “окуровский” цикл (1909–1911) произведений А.М. Горького и его же цикл очерков “В Америке” (1906), “Мои интервью” (1908), многочисленные циклы стихотворений А.Блока (“Вольные мысли”, “Кармен”, “На поле Куликовом” и др.)»¹.

Для получения необходимых сведений можно воспользоваться интернет-версией данного словаря: <http://litena.ru/literaturovedenie/>.

Урок продолжает ученическое сообщение об истории создания цикла сказок Каверина. Поскольку в современных условиях «добывание» информации не представляет особого труда, мы решили не перегружать внимание учительской аудитории биографическими сведениями об авторе изучаемого произведения, но материал, касающийся творческой истории «немухинского» цикла, считаем нужным привести в рамках настоящей статьи.

«В 1924 году я послал Горькому свою первую книгу “Мастера и подмастерья”. Она писалась в течение трех лет, и вслед за появлением чуть ли не каждого из рассказов, составивших этот сборник, я получал от Горького письма...» – сообщал Каверин в воспоминаниях². Максим Горький в одном из писем дал такой совет начинающему писателю: «...мне кажется, что Вам пора бы перенести Ваше внимание из областей и стран неведомых в русский, современный, достаточно фантастический быт. Он подсказывает превосходные темы, например: о черте, который сломал себе ногу, – помните: “тут сам черт ногу сломит!”»³ По сути, М.Горький предложил Каверину попробовать себя в жанре фантастики, сказки, «обыграв» расхожие разговорные выражения, фразеологизмы. Конечно, молодой автор не мог не прислушаться к совету маститого писателя. Каверин признавался, что «много раз... пытался осуществить мысль Горького» и «написал, например, сказку о великом завистнике», где один из персонажей произведения «носит железный пояс, чтобы не лопнуть от зависти, а другой так ловко попадает соседу “не в бровь, а в глаз”, что приходится немедленно вызывать “скорую помощь”»⁴.

На протяжении сорока лет Каверин обращался к жанру сказки, так как был уверен, что «...без сказок скучно или даже невозможно жить...»⁵ «Не выдумка ради выдумки, не затейливая, но, в сущности, бесцельная игра воображения, а фантастика, раскрывающая сущность социальных отношений...»⁶ – таким творческим принципом руководствовался художник, создавая сказочные истории с учетом горьковского «подсказа».

Сказки, написанные Кавериним: «Песочные часы» (1941), «Много хороших людей и один За-

▲ В.Алфеевский. Иллюстрация к сказке «Легкие шаги»

Я иду на урок

вистник» (1960), «Летающий мальчик» (1969), «Немухинские музыканты» (1971), «Сын стекольщика» (1979), – печатались в журналах «Костер», «Пионер» и в сборниках сказок для детей. А вот «Легкие шаги» (1963) и «Сильвант» (1980) увидели свет в серьезных «толстых» журналах «Москва» и «Октябрь». Все эти произведения автор «собрал» в одно целое, озаглавив «Ночной Сторож, или Семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот не известном году»⁷.

Произведения цикла объединяет место действия – город Немухин и его окрестности, герои, например школьник Петя, девочка Таня – ученица музыкальной школы, Трубочный Мастер. Можно сказать, что сказки стали «главами» единого сказочно-фантастического повествования.

В ходе работы писателя над циклом появился новый персонаж – бывший ночной сторож Нил Сократович. Исчезнув, он оставил в «наследство» горожанам зашифрованное изображение, тайну которого разгадывает автор-повествователь совместно с дядей Костей, ставшим, кстати сказать, директором местного музея. Они разыскивают пропавшие музейные экспонаты, в которых, как выясняется, спрятаны рукописи Нила Сократовича. К поискам подключается Пал Палыч – директор Комиссионного Магазина, повзрослевший Петя Воробьев – студент, приехавший в родной Немухин на каникулы. Каждый найденный предмет приносит новую сказочную историю. Таким образом, семь историй, записанных сторожем, обрели «обрамление» с приключенческим сюжетом, который увлекает читателя не меньше, чем содержание самих историй.

А вот что писал Вениамин Каверин непосредственно о «Легких шагах»: «Кажется, в новом рассказе мне удалось подойти к замыслу Горького несколько ближе, чем прежде. В его основе – традиционная русская сказка о Снегурочке. Но действие происходит в наши дни, в Москве, герои обыкновенные советские люди. В подавляющем большинстве это – хорошие люди, иначе они, без сомнения, не беспокоились бы так сильно о том, что весной моя Снегурочка растает! Я заботился на этот раз не только о характерах отнюдь не сказочных, а вполне реальных. И не только о том, чтобы сказочный сюжет опирался на современную бытовую основу. Мне хотелось написать веселую вещь – такую, чтобы ее, улыбаясь, читали и взрослые, и дети»⁸. Из «обрамления» читатель узнает о том, как Петя-студент, подобрав на городской свалке старый телефон, «спас» тем самым рукопись с рассказом сторожа о Снегурочке. Петя сообщает автору-повествователю о дальнейшей судьбе Настеньки: ее удочерил Тулупов, директор Института Вечного Льда, и устроил на работу в руководимое им учреждение.

Каверинские сказочные истории тесно связаны с традициями народных волшебных сказок: это относится и к сюжету, и к композиции, и к системе образов. «Каверин, используя и творчески перерабатывая традиции фольклорной сказки, создает фундамент для своего сказочного мира», – утверждает литературовед Н.Ровенко⁹. По мнению исследователя, «переосмысление» традиций проявляется, например, в изменении функций сказочных героев. Так, в народных сказках, как правило, «сказочные» (то есть фантастические, волшебные) персонажи помогают «не сказочным» (обычным людям). У Каверина зачастую все происходит иначе: именно сказочным персонажам требуется помощь, и они получают ее от обыкновенных представителей рода человеческого¹⁰. Н.Ровенко принадлежит важное наблюдение: «У Каверина меняется в сравнении с фольклорной сказкой образ зла. <...> злом становятся человеческие качества, победить которые одному герою не под силу. На помощь приходит герой-коллектив: рядом с героями-детьми оказываются герои-взрослые. Только вместе им под силу оказывается преодоление того зла, которое заключено в названных выше качествах»¹¹. Также исследователь отмечает такие особенности сказок



▲ Н.Рерих. Снегурочка и Лель

Каверина, как «психологизация героев» и «особая лирическая атмосфера»¹².

Прослушав сообщение о творческой истории сказочного цикла, ребята начинают читать сказку «Легкие шаги». Дома учащиеся завершают чтение и выполняют устные задания из учебника-хрестоматии по указанию учителя.

УРОК 2

Две Снегурочки

Главная цель урока – выявить идейную направленность и нравственно-философский смысл сказки «Легкие шаги» в процессе анализа текста произведения В.А. Каверина, а также в ходе сопоставления образа главной героини сказки с героиней пьесы А.Н. Островского «Снегурочка».

В начале занятия словесник поручает группе учащихся, состоящей из трех-четырех человек, выполнить задания исследовательского характера:

1) Обратитесь к толковому словарю и выясните все значения прилагательного «легкий» в русском языке. В каком значении употребляется это прилагательное в словосочетании, составляющем заглавие сказки Каверина?

2) Прилагательное «легкий» входит в состав многих фразеологизмов. Объясните значение некоторых устойчивых сочетаний с прилагательным «легкий». Для этого воспользуйтесь Фразеологическим словарем русского языка (под редакцией А.И. Молоткова).

3) Объясните, как вы понимаете смысл названия сказки В.А. Каверина «Легкие шаги».

Индивидуальное исследовательское задание: Вениамин Каверин утверждал: «В любой сказке перед нами два вида существ – одни способные, другие неспособные совершить чудо». Проведите классификацию персонажей сказки «Легкие шаги», руководствуясь данным принципом.

Начальный этап урока – формулировка темы и целеполагание.

– Ребята, вы прочитали дома сказку В.Каверина «Легкие шаги». Как вы думаете, зачем авторы учебника порекомендовали вам познакомиться с этим произведением после изучения пьесы Островского?

Шестиклассники говорят, что и в том, и в другом произведениях главной героиней является Снегурочка и будет интересно сравнить Снегурочку XIX и XX веков.

Совместно с педагогом школьники формулируют тему урока: «Две Снегурочки».

Далее учитель спрашивает учеников:

– Какова, по вашему мнению, цель сравнения Снегурочек разного времени? Что именно важно сравнить?

Безусловно, нужно сравнить взаимоотношения окружающих со Снегурочкой. Еще важно посмотреть, чем закончилось появление Снегурочки среди людей: к чему оно привело, что стало со Снегурочкой среди людей. Иначе говоря, необходимо проследить развитие конфликта и сопоставить финалы произведений.

Работа над анализом текста произведения проходит в форме беседы.

– В какой обстановке начинается действие в сказке В.Каверина? Можно ли назвать «атмосферу» сказочной, чудесной, необычной?

События в начале произведения разворачиваются на железнодорожной станции в провинциальной глубинке. Обстановка здесь совсем не сказочная. Создавая атмосферу обыденности, писатель акцентирует внимание читателя на сниженных бытовых деталях: ларек «Пиво-воды», извозчик с кружкой пива, «две бабы», напоминающие «мешки с картошкой».

– Прочитайте описание улицы. Что подчеркивает автор в атмосфере города?

В атмосфере города автор подчеркивает статичность, отсутствие движения. Кругом господствует скука, даже снег «лениво заглядывает» в окна станции. Прохожие «плетутся» по улице «нехотя», «вразвалку». В этой связи многозначительно звучит название улицы – Нескорая. Однако изменить ситуацию не помогает даже решение горсовета переименовать улицу на Какпулясовсехногопроносященскую: «...все сразу начинали плестись, едва сворачивали в нее с Малинового переулка».

– В чем необычность появления героини на станции вблизи городка Немухина? Сопоставьте эпизоды появления двух Снегурочек – у Островского и Каверина.

В «весенней сказке» Островского Снегурочка появляется совершенно «несказочным» образом: просто выходит из лесной чащи. Она идет «в люди», хочет быть такой, как берендеи, и чудеса в этом случае неуместны. Слобожане пляшут и вовсю веселятся, провожая «честную Масленицу». В разгар народного гулянья они замечают Снегурочку – и веселье приостанавливается. Вообще же в жизни берендеев нет места скуке. Конечно, не все там благополучно (вспомним монолог-жалобу царя), случаются и драмы (взаимоотношения Купавы и Мизгиря), но серость и обыденность не успели пустить корни в народной среде. У Каверина – пустынная станция, у Островского – многолюдное, шумное действо. Школьники не могут не указать антитезу: будни – праздник, застой – движение, скука – радость.

Появление Снегурочки в каверинской сказке подчеркнуто фантастично. Героиня возникает из вихревого движения воздушных масс. А сами «снежные вихри» породило прибытие поезда, который «прилетел», «пролетел». Прибывший состав взбудоражил застойную среду. А девочка не просто появилась, она «перемахнула» через рельсы с воздушной струей.

У девочки «воздушный вид», настолько далекий от реальности, что Петя принял ее появление за «обман чувств». Несмотря на зимний холод, от которого дрова толкают друг друга в бока в надежде согреться, она в коротком ситцевом летнем платье с бантом, в легкой накидке.

Я иду на урок

– Как воспринимают появление Снегурочки берендеи в пьесе Островского?

В обоих произведениях встреча со Снегурочкой – неожиданность для окружающих.

Бобыль смотрит на нее, согласно авторской ремарке, «несколько времени с удивлением». Бобылиха поначалу считает «боярышню», о которой говорит бобыль, не более чем галлюцинацией мужа-бражника. В глазах берендеев, хоть они и не подозревают о «нечеловеческом» происхождении героини, Снегурочка – «диковина» с момента появления и до самой гибели.

– Как воспринимает появление героини Петя и как происходит знакомство?

Петя – школьник и мыслит, несмотря на наличие двойки по математике, в соответствии с веянием времени «по-научному». Он замечает, например, что у незнакомки не идет пар изо рта на холоде. А вот поведение героя при встрече ни галантным, ни просто вежливым не назовешь: «Пожалуй, надо было поздороваться, но он поздоровался в уме». Вместо приветствия сказал «хрю-хрю». Что и говорить – обыкновенный двоечник! Издевка чувствуется в его реплике по поводу того, не с луны ли она свалилась. Он «конкретно» интересуется: «Почему без пальто? В школе забыла?»; «А где ты живешь?»; «Тебе сколько лет?». Вопреки всей неординарности ситуации, появление героини воспринимается не как феномен, а как некое отклонение от нормы, в целом не нарушающее границ правдоподобия. Но, что удивительно, одного взмаха ресниц «беленькой девочки» было достаточно, чтобы Петькино сердце «куда-то с размаху ухнуло».

– Как описано в сказке Каверина «рождение» Снегурочки?

«Рождение» героини изображается в соответствии с фольклорной традицией. В русской народной сказке «Снегурка» (обработка А.Н. Афанасьева) бездетная крестьянская чета, по примеру деревенских ребятишек, которые лепят снежную бабу, надумала сделать себе дочку. Ожившую «куклу из снега» старик со старухой восприняли как Божью милость: «Это нам Господь дитя дает!» Каверинская Снегурочка, как и персонаж популярной русской сказки, вылеплена из снега. Однако писатель осложняет сказочный сюжет мифологическим мотивом, хорошо известным по древнегреческой легенде о Пигмалионе и Галатее. Таинственный «старик с бородой», созерцая далекий от совершенства плод ребячьих зимних забав, сердито бормочет: «...и без тебя на дворе довольно бабья»... – и с энтузиазмом берется за исправление «брака» в работе своих предшественников. Само собой разумеется, дырявое ведро, швабра – уродливые атрибуты обыденности – отбрасываются новоявленным «скульптором», зато немалое внимание немухинский Пигмалион уделяет прическе, глазам и особенно «ножкам». Процесс «переделки» органично пе-

рерастает в Преображение, Перевоплощение. Все более вдохновляясь, «снежных дел мастер» вступает в разговор с творением своих рук. Его слова: «А ходить ты будешь легко...» – своего рода «благословение на жизнь». И действительно, спустя мгновение снежное изваяние оживает: «В общем, я получила у него так хорошо, что открыть глаза и заговорить – это было не так уж и трудно». И Снегурочка не пошла – вспорхнула, «просто потому, что не могла не взлететь».

– Поверил ли Петя рассказу о рождении героини?

«Странная история», «необыкновенный случай» – такова реакция мальчика. Но «история», что называется, задела его за живое – вероятно, поэтому он, «задумавшись», «пролетел... улицу как пуля».

– Когда и почему изменился характер общения Петьки с девочкой?

Изменение «стиля» общения произошло после разговора с Трубочным Мастером, который предположил, что «морозоустойчивая девчонка» не кто иная, как «просто Снегурочка». Петя, при всей «научности» мышления, сформированного советской школой, нисколько не пытается усомниться в словах Мастера. На смену грубоватости, ироничной пренебрежительности пришли глубокое беспокойство за ее судьбу и неподдельная романтика чувств. Когда Петька навещал Снегурочку в Институте Вечного Льда, подростку «было страшно дотронуться до Настеньки». (Для сравнения: кое-кто из ученой братии то и дело норовил «ковырнуть ее пальцем»). В отношении героя к Снегурочке соединяются обыденное и возвышенное. Так, он, с одной стороны, «болтает» с ней, как с одноклассницей, про то, какая у них в школе «злющая завуч», а с другой – мечтает прочитать вместе «Таинственный остров». Роман Жюль Верна в данном случае является символом «воспарения» над обыденностью, преодоления будничности в человеческом сознании.

– По «протекции» Трубочного Мастера Снегурочку определили в Московский Институт Вечного Льда. Какая атмосфера царила в столичном Институте? Как «ученые мужи» относились к Снегурочке и как она чувствовала себя там?

Директор вышеозначенного Института, по фамилии Тулупов, «из бывших Дедов Морозов» и внешне очень напоминал последнего: «...плотный румяный человек с седеющей бородой и бесформенным носом между розовых щек». Именно Тулупов произнес слово «чудо», имея в виду Снегурочку, – причем произнес совершенно спокойно, без пафоса. Подход к «чуду» у него был сугубо приземленный – как к неизученному объекту исследования: «...чудеса надо изучать... это воздух науки». По приказу «Деда Мороза от науки» Снегурочка оказалась запертой в «обыкновенном холодильнике» наряду с мясом и фруктами. А пока героиня томилась в ненавистном плену, работники Института проводили время в бестолковых прениях. Понятно, что Ка-



верин изобличает псевдоученых с их лженаучными изысканиями. Нельзя не почувствовать авторский сарказм в описании версий о происхождении Снегурочки: «Это было время, когда много писали о Снежном человеке, который будто бы живет в Гималаях, и один из ученых предположил, что Настенька – дальняя родственница этого дикаря, который только и делает, что ходит, оставляя огромные следы на снегу. Другой, много лет изучавший сказку о Золотом Ключике, пытался доказать, что неизвестный старик, вылепивший девочку из снега, не кто иной, как папа Карло, который вырезал Буратино из полена».

Высмеивает писатель и бюрократию в научной среде: «Для удобства кто-то предложил называть ее И.О. (исполняющая обязанности) Снегурочки». Хорошо, что у «бывшего Деда Мороза» хватило здравого смысла не прислушаться к этому «вздору» (так квалифицировал предложение директор), и обитательнице «холодильника номер один» было дано замечательное имя – Настенька. Невольно возникают ассоциации с известной народной сказкой, в которой суровый, но в сущности добрый Морозко приютил в своем терему «неперечливую» «старикову дочь».

Но если в «резиденции» Морозки красна девица чувствовала себя весьма комфортно благодаря

гостеприимству хозяина, то применительно к Институту Льда этого сказать нельзя. В учреждении все чуждо героине, разве что температурный режим соответствовал «жизненным показаниям». А Настенька тосковала по родной стихии: даже в работе механизма холодильной установки ей чудился шум ветра. В «царстве науки» героине, по ее собственным словам, «очень скучно», не случайно автор насмешливо замечает по ходу повествования, что «наука наукой, а скука скукой». В конце концов Настенька не выдержала и сбежала. И возвращаться туда не хотела ни при каких обстоятельствах. Даже в ответ на предложение дяди Кости «переждать» в институтском холодильнике весенне-летний сезон, безапелляционно заявила: «Нет, нет! Лучше растаять!»

– А теперь охарактеризуйте саму героиню. Можно ли сказать, что Настенька наделена лучшими человеческими качествами?

Главная героиня сказки Каверина красива не только внешне, но и внутренне. Настенька «очень вежливая» (так отзывались о ней горожане), ко всем обращалась уважительно на «вы», будь то ребенок, взрослый, животное или птица. Она необыкновенно трудолюбива. Даже в институтском холодильнике ей не сиделось без дела, она наводила там порядок: мясо становилось свежее, сыр – аппетитнее, а рыба выглядела живой. «Все хорошело, едва попадало к ней в руки», – резюмирует автор. Поселившись у Пекаря и обнаружив «кавардак» в его жилище, она, «недолго думая, взялась за тряпку и швабру». И когда только успела научиться всему?! «Но научилась и Настенька, да так, что Пекарь, придя домой, просто не верил глазам». В этих словах чувствуется авторское восхищение героиней. Заметим, рутинный труд домохозяйки Настеньке буквально не в тягость, а в радость: «Натирая полы, она кружилась и пела...». При этом она не уставала трудиться над расширением кругозора и пополнением словарного запаса. Героине свойственна любознательность: она не просто «заучивала» слова, но вникала в глубинный смысл понятий. Петя говорит о Настеньке: «...даже просто дышать, и то интересно. Другие не думают, верно? Дышат и дышат. А ей интересно».

Настенька обладала по-настоящему добрым сердцем и удивительной отзывчивостью. Трогательную заботливость проявляла героиня по отношению к навещавшему ее Петьке. Влюбленный мальчуган засиживался в холодильнике до тех пор, «пока ноги у него не становились, как деревяшки». «Идите, Петенька. Вы замерзли», – ласково и понимающе говорила Настенька.

Доброту героини мы видим и тогда, когда она спасает ласточку, оставшуюся по неразумию зимовать в Москве. А вот еще один «штрих» к «портрету» Снегурочки: «Ей хотелось попросить ласточку слетать к Петьке с... письмом, но она не реши-

лась: стояли морозы». Ей, по ее собственному признанию, «жалко» даже «мертвую рыбу», хранившуюся в холодильнике.

Следует обратить внимание учеников на то, что круг интересов героини не ограничивается повседневными делами и заботами, ей свойственна мечтательность, ее влекут, если можно так выразиться, незнакомые горизонты бытия. Помните, о чем она спросила Петьку при встрече? «Скажите, пожалуйста, что это за штука?» И при этом «показала на луну». О луне она продолжает думать, находясь в замкнутом пространстве холодильника. Вопреки предупреждениям ученых о том, «что она должна бояться солнца», «ей все-таки хочется на него посмотреть». Она так мечтала увидеть лето, что однажды во сне оказалась «внутри» этого времени года. Во сне она «познакомилась» с солнцем и даже успела «подхватить» дневное светило в надежде удержать его на закате – до того ей не хотелось расставаться с ним.

– Как вы считаете, похожа ли Снегурочка из сказки Каверина на свой сказочный прототип? А на героиню пьесы Островского?

Если сравнивать характеры героинь, безусловно, обнаруживается больше различия, нежели сходства. Единственное, что роднит Настеньку со Снегурочкой Островского, – мечта о лете («С подружками по алую малину, / По черную смородину ходить...»), о любви. Подобно тому, как Снегурочка Островского заявляла: «... ни Леся я, ни Солнца не боюсь...», героиня Каверина тоже не имела в душе страха перед солнцем.

Но Снегурочка Островского страдала от недостатка теплоты души, ей долго не удавалось полюбить. Ее не тяготили никакие заботы, она не проявляла ни к кому сочувствия, поэтому и осталась для всех чужой. Снегурочка в сказке Каверина изначально обладала душевной, сердечной теплотой. «Ты вроде прохладная, а от тебя в доме тепло», – признавался Пекарь.

Сказочная Снегурочка, хоть и помогала «родителям» по хозяйству, но не стала «своей» в крестьянской среде. Она подчеркнута одинока, ей было скуч-

но в кругу деревенских подруг, как те ни пытались вовлечь ее в «хоровод» девичьих радостей.

И конечно, главное отличие: Снегурочка из сказки Каверина самая «термостойкая». Героиня пьесы Островского превратилась в ручеек, сказочная Снегурка «улетучилась», став облачком, а каверинская... «...Пробежав добрых три километра под теплым весенним солнцем, Настенька не растаяла. Она запыхалась, разгорячилась, раскраснелась – все, кажется, одно к одному! Но вот не растаяла же!» Она обрела человеческую сущность: стала «обыкновенной девочкой без особых примет», у которой теплое сердце и соленые слезы.

– Почему чудо оказалось возможным? Что думали по этому поводу сотрудники Института Вечного Льда? Какова авторская точка зрения?

Задаваясь подобным вопросом, сотрудники Института Вечного Льда, как всегда, пустились в нескончаемые прения, но проблема так и осталась нерешенной «с научной точки зрения». Кто-то, вопреки очевидным фактам, даже пытался убедить коллег в том, что «Настенька все-таки растаяла». А вот с дядей Костей нельзя не согласиться: «Нужна она была нам всем, вот и не растаяла... Каково было бы без нее, скажем, Пекарю? Или ласточке? Или мне, не говоря уж о Петьке? Кто говорил бы ему: мой ненаглядный!» Безусловно, дядя Костя выражает авторскую точку зрения.

Далее на уроке звучит сообщение ученика, выполнявшего индивидуальное задание исследовательского характера:

– Вениамин Каверин утверждал: «В любой сказке перед нами два вида существ – одни способные, другие неспособные совершить чудо»¹³. Проведите классификацию персонажей сказки «Легкие шаги», руководствуясь данным принципом.

Собственно говоря, в «Легких шагах» автором изображаются два чуда. Первое – оживание, одухотворение снежной фигуры – рождение Снегурочки. Второе – вочеловечение Снегурочки, превращение ее в обычную девочку. Многозначительно имя героини: Анастасия (уменьшительное в русском языке – Настя) в переводе с греческого означает «воскресшая», «возрожденная к жизни». Каверинская героиня в этом плане уникальна, ибо и в народных сказках, и в литературных произведениях других авторов Снегурочка носит только «мифологическое» имя, а «человеческого» не приобретает.

В «Легких шагах» к волшебству «в индивидуальном порядке» оказался причастен только один герой – тот, кто вдохнул в Снегурочку жизнь. Совершил он это намеренно или все произошло само собой, независимо от его усилий – читателю знать не дано. Кто же был этот человек? Добрый волшебник? Вряд ли. Скорее всего, просто неравнодушный прохожий, который не мог видеть рядом безОБРАЗие, несоОБРАЗность и создал ОБРАЗ КРАСОТЫ – красоты настоящей, живой, возвышенной



▲ В.Зворыкин. Снегурочка входит в дом

и возвышающей. И хотя он был «не специалист» «в этом деле», сработал на славу, поскольку вложил в творчество всю свою душу. Не случайно ведь он говорит на прощанье, любуясь Снегурочкой: «Ах ты, моя душенька!»

Второе чудо – результат, так сказать, коллективных усилий.

Сравним: были ли помощники у героини пьесы Островского? Кроме матери Весны, как ни странно, в царстве «веселых берендеев» Снегурочке было некому помочь. Из-за нее переругались слободские парни и девчата. Приютившие ее бобыль с бобылейской искали только выгоды в награду за проявленную «добродетель». В общем, и Мизгирь думал гораздо больше о собственном избавлении от наказания, нежели о благе возлюбленной. И царь Берендей, к сожалению, не был исключением в мире, где царила «сердечная острота повсюдная». На словах он проявлял беспокойство о нравственном «здоровье» своих подданных (разговор с Бермятой), но сам на поверку оказался едва ли не самым жестокосердым персонажем произведения. Именно он дал «старт» состязанию за руку и сердце Снегурочки, довольно циничному по сути своей, так как заботился правитель не столько о счастье конкретных людей, сколько об «очистке» «перед Солнцем». Возможно, одной из художественных задач драматурга и было обличение бюрократизма и лицемерия властей предрекающих.

У Каверина люди сделали все возможное ради того, чтоб спасти Настеньку. Появление Снегурочки среди людей – это своего рода «тест» на человечность, на душевную отзывчивость и теплоту. И герои каверинской сказки успешно прошли «тестирование». Беспокойство за судьбу Снегурочки объединило, сдружило людей. Настоящее чудо возможно там, где нет равнодушия, а есть доброта, поддержка, взаимопомощь. Как в этой связи не вспомнить слова пажа в «Золушке» Евгения Шварца: «Я не волшебник. Я только учусь. Но ради тех, кого люблю, я способен на любые чудеса». «Я не волшебник, я еще только учусь, но любовь помогает нам делать настоящие чудеса».

Сотрудники Института Вечного Льда – чудотворцы «по профессии», если исходить из названия учреждения. Феномен, осуществимый лишь в безжизненном пространстве Крайнего Севера (вечная мерзлота) да, пожалуй, в морозильной камере, – то ли это «чудо», которое достойно людских усилий? В институтском «леднике» способны обеспечить сохранность героини как «снегового продукта», но подарить ей «обыкновенное чудо» земной человеческой жизни не в силах даже тот, кто родом «из бывших Дедов Морозов». Ну, а что касается Министерства Вьюг и Метелей с его «волшебными» приказами – об этом речь впереди.

– Расскажите, кто и как заботился о Снегурочке, помогал ей в сказке Каверина.

Ученики с удовольствием пересказывают текст. В первую очередь, говорят о том, как заботливый Пекарь выделил для героини «такую холодную комнату, что каждый, входя, непременно говорил “бр-р”»; на обед он приносил ей что-нибудь холодное – крошку со льдом или холодец, на третьи снежки – есть на свете такое вкусное блюдо». При этом Пекарь окружил свою гостью редкой душевной теплотой. И снова звучат слова: «Ах ты, моя душенька!». «...у Пекаря за пазухой... тепло, как на Юге», – фраза эта имеет символический смысл, ибо «за пазухой» у этого человека – горячее сердце, исполненное любви к своей профессии и к людям. Именно Пекарь «отхлопотал до апреля» Снегурочку в Министерстве Вьюг и Метелей.

Еще один пример искренней сердечности и поддержки – деятельность, развернутая Петькиным дядей – Константином Лапшиным. Внешне «он был вроде Снежного человека», но по сути тоже человек с горячим сердцем, по-настоящему равнодушный к окружающим. Ему, как с легкой иронией отмечает автор, «до всего было дело» – в хорошем смысле, разумеется. «Неизвестно, как он узнавал, что кому-нибудь нужно помочь, но узнавал...» – и всегда помогал, по утверждению автора, «не на словах, а на деле». Так было и в случае со Снегурочкой: по приезде в Москву дядя Костя «не просто сунул нос в это дело, а нырнул в него с головой». Надо сказать, он потратил на это целую зиму: составил подробнейший план поисков, неутомимо расспрашивал уличных продавцов мороженого, ходил по улицам под видом точильщика... Встретил он Настеньку лишь в преддверии весны, но хлопоты на этом не закончились: пришлось обивать пороги Министерства Вьюг и Метелей, Института Вечного Льда, бороться с бюрократическими проволочками. И все-таки он добыл приказ, дающий Настеньке-Снегурочке право «бессрочно» жить среди людей под фамилией Снежкова.

Наконец о Петьке. Во время зимней разлуки мальчишка «по вечерам» ходил к железнодорожному переезду, «нарочно дожидаясь, пока стрелочник спустит шлагбаум, – все надеялся, что Настенька мелькнет перед ярким фонарем электрички». «Ближе к весне» «Петька выходил во двор, и в медленном, плавном кружении снежинок ему все чудилась Настенька, тоненькая, вежливая, в легком платье». Ничего не поделаешь, первая любовь... Когда Петька и Настенька «ходили в магазины», «на солнечной стороне Петька держал над Настенькой китайский зонтик». А когда дядя Костя подвернул ногу и от Петьки потребовалась серьезная помощь, подросток помчался в Мухин к садоводу Башлыкову, чтобы добыть веточку Снежной Красавицы. Как бережно он обращался с этой веточкой! С вокзала шел пешком, боясь повредить растение и помять приказ в многолюдном метро. А еще Петьке принадлежат замечательные сло-

ва: «Главное, чтобы душа была горячая... а прочее – кино».

– Как вы помните, в народной сказке и в феерии Островского главный конфликт – борьба стихий тепла и холода. А присутствует ли подобный конфликт в сказке Вениамина Каверина?

Конфликт в рассказе Каверина исключительно внешний. В окружающей действительности существуют два полюса: мир обычных людей и мир чиновников-бюрократов. В мире людей господствует сердечная теплота, в мире чиновников – равнодушие. Можно сказать, используя слова Берендея из пьесы Островского, что у некоторых работников Министерства Вьюг и Метелей и сотрудников Института Вечного Льда «сердца охолодели» и очерствели души. «Сотрудники безучастно смотрели на посетителей. <...> От них, что называется, веяло холодом. И хотя это был не тот холод, от которого кутаются и надевают шубы, дядя Костя, войдя в Министерство, почувствовал, что у него зуб не попадает на зуб.

– Да... Снегурочка... очень любопытно! Желаю успеха, – выслушав его, нетерпеливо сказал Старший Советник. – Но мы, к сожалению, ничем не можем помочь.

– Извините, но ведь речь идет только о продлении срока. Ну, скажем, до осени.

– Знаем мы эти продления! Сперва до осени, потом до зимы, а зимой... Нет, нет, не могу. И потом, хотите выслушать совет опытного человека? Не связывайтесь. У нее нет ни паспорта, ни свидетельства о рождении. Она числится давно растаявшей, и то, что она сидит где-то под зонтиком, вообще бессмыслица, противоречащая всем законам природы».

Правда, и в Министерстве дяде Косте встретились «те, у которых был искренний, симпатичный взгляд», и даже попались «в сущности, сердечные люди». После разговора с Тулуповым из кабинета министра «послышался смех», высокопоставленное лицо завизировало-таки пресловутый приказ. Как видим, в конце концов, и в этой среде победили теплота и человечность.

– Внезапно налетевший шквал вырвал из Петюшкиных рук заветный приказ. Как вы думаете, зачем автору понадобилось сделать так, чтобы ветер унес с большим трудом добытую бумагу? Важен ли был на самом деле этот документ и в какой мере он являлся «чудодетственным»?

Во-первых, это сюжетный ход, характерный для любой сказки: герой оказывается почти у цели, к которой стремился на протяжении всего сказочного повествования, и в момент приближающегося торжества перед героем возникает новое препятствие – более сложное и опасное, чем предыдущие. Во-вторых, писатель хочет показать, что не министерские приказы спасли Снегурочку от весеннего таяния. Понятно, что никакие «важные» бумаги и указания начальников «не помогут... сде-

лать ножку маленькой, душу – большой, а сердце – справедливым» (цитата из знаменитой пьесы Евгения Шварца о Золушке). Тепло людских сердец помогло Снегурочке обрести человеческую сущность. **Человек становится человеком только благодаря человечности окружающего мира – в этом заключается главная мысль автора.**

– Сказка Вениамина Каверина называется «Легкие шаги». Каков, по-вашему, смысл названия произведения?

На данном этапе урока к разговору подключается группа учащихся, работавших со словарями и проводивших мини-исследование.

Шестиклассники «озвучивают» данные Толкового словаря русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, касающиеся значения прилагательного *легкий*:

1. Незначительный по весу, не отягощающий. *Легкая ноша. Легкая ткань.* 2. Исполняемый, достигаемый, преодолеваемый без большого труда, усилий. *Легкая задача, работа. Легкая победа.* 3. Небольшой (по силе, крепости); малозаметный. *Легкий ветерок. Легкое прикосновение (мягкое, осторожное).* 4. Лишенный грузности. *Легкие шаги. Легкая походка (быстрая, бесшумная и плавная).* 5. Не напряженный, не затруднительный. *Легкое дыхание. Легкий сон.* 6. Не суровый, не строгий. *Легкое наказание.* 7. О болезненных, физиологических состояниях: не опасный, не серьезный. *Болезнь протекает в легкой форме.* 8. Уживчивый, покладистый. *Легкий человек. Легкий характер.* 9. Поверхностный, несерьезный, легкомысленный, неглубокий. *Легкие нравы. Легкое отношение к жизни.* 10. Без тяжелого вооружения, подвижный. *Легкая кавалерия. Легкие танки.* * Легкая промышленность – промышленность, производящая предметы потребления.

Затем ребята приводят примеры фразеологизмов, которые имеют в составе прилагательное *легкий*. *Легок на подъем* – так говорят о человеке, который с легкостью, охотно принимается за что-либо. *С легким паром* – пожелание здоровья после бани. *Легкая рука* – так отзываются о том, кто отличается удачливостью, приносит успех в любом начинании. *С легким сердцем* – без тревоги, без опасений.

После этого ученики выдвигают гипотезы по поводу того, какой смысл автор вложил в заголовок сказки.

Скажем и мы несколько слов о смысле названия произведения Вениамина Каверина. «А ходить ты будешь легко...» «Легкие шаги». Конечно, речь идет не о походке в буквальном смысле слова. Есть выражение «с легким сердцем». А есть другое: «тяжело на душе». Хорошим людям с чистой совестью и добрым сердцем живется легче, чем тем, у кого душу отягощают нечестивые мысли и поступки. Особенно тяжело тем, кто держит «камень за пазухой». Однако «легко живется» в данном случае не означает отсутствия трудностей, не подразумевает легковесно-



сти, поверхностности чувств и переживаний. Легко – значит без злобы, с открытой душой. Именно так идут по жизни Настенька, и Петька, и дядя Костя, и Пекарь, и многие другие.

В финале сказки Каверина герои, так жаждавшие встретиться, расстаются. Петька отправляется в родной Немухин, а Настенька остается в Москве. Тем не менее, мысленно герои по-прежнему неразлучны. Петька трудится над портретом. Он изображает Снегурочку, сидящую в зимнем поле и читающую книгу, и Настеньку на лугу летом, и «солнце, которого она больше не боялась, золотило волосы, разделенные полоской пробора».

На заключительном этапе занятия возможно проведение мини-дискуссии, но, если не останется времени, учитель предложит детям подумать дома над вопросом для диспута.

– Вениамин Каверин признавался: «Мне всегда хотелось писать сказки, и для этого находилось время... Но о том, как пишутся сказки, я не могу рассказать. Вопреки видимой несложности, этим искусством владеют очень немногие, и у меня нет уверенности, что я принадлежу к их числу»¹⁴. Как вы думаете, можно ли считать Вениамина Каверина искусным писателем-сказочником? Докажите свое мнение.

Для выполнения домашнего задания дети объединяются в творческие группы.

Задание группе «художников»:

Создайте иллюстрации к произведению Каверина. Изобразите, какой вы представляете главную героиню в начале сказки (в момент появления) и в конце.

Задание группе «писателей»:

Сочините свой вариант сказки о Снегурочке, оказавшейся рядом с вами. Пофантазируйте о том, как она появилась на свет, что случилось с ней потом. Каким будет финал вашей истории?

Задание группе «исследователей»:

Выпишите из сказки «Легкие шаги» фразеологизмы, объясните их значение с помощью Фразеологического словаря русского языка. Осуществите классификацию фразеологизмов (например, по тому, к каким персонажам они имеют отношение; используются для отрицательной или положительной характеристики ге-

роев). Подумайте над тем, как и для чего автор видоизменяет (переосмысливает, «обыгрывает») устойчивые выражения.

На третьем, заключительном, занятии по сказке «Легкие шаги» ученики представляют результаты своей творческой деятельности: демонстрируют и комментируют рисунки, читают сказки, знакомят одноклассников с тезисами исследований. 

Примечания

- ¹ Словарь литературоведческих терминов (Редакторы-составители – Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев). – М.: «Просвещение», 1974. – С. 456.
- ² Каверин В.А. В старом доме / Каверин В.А. Избранные произведения. В 2-х т. Т.2. – М.: «Художественная литература», 1977. – С. 539.
- ³ Там же. – С. 540.
- ⁴ Каверин В.А. Предисловие к фантастическому рассказу «Легкие шаги» / ж. «Москва». – 1963. – № 8. – С. 113.
- ⁵ Каверин В.А. О скандинавской сказке / Каверин В.А. Собр. соч. в 8 т. Т. 8. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 432.
- ⁶ Каверин В.А. В старом доме / Каверин В.А. Избранные произведения. В 2-х т. Т.2. – М.: «Художественная литература», 1977. – С. 540 – 541.
- ⁷ В собрании сочинений писателя сказочный цикл получил жанровое обозначение как повесть, под названием «Ночной сторож, или Семь историй...»: Каверин В.А. Собр. соч. в 8 т. Т. 2. – М.: Художественная литература, 1981.
- ⁸ Каверин В.А. Предисловие к фантастическому рассказу «Легкие шаги» / ж. «Москва». – 1963. – № 8. – С. 113.
- ⁹ Ровенко Н.В. Сказочный мир В. Каверина / Литература в школе. – 2008. – № 2. – С. 39.
- ¹⁰ См. об этом: Ровенко Н.В. Сказочный цикл В.Каверина «Ночной Сторож, или Семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году»: проблематика и поэтика. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Петрозаводск, 2007. С. 11.
- ¹¹ Ровенко Н.В. Сказочный мир В.Каверина / Литература в школе. – 2008. – № 2. – С. 39.
- ¹² Там же. – С. 40.
- ¹³ Каверин В.А. О скандинавской сказке / Каверин В.А. Собр. соч. в 8 т. Т. 8. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 427.
- ¹⁴ Каверин Вениамин Александрович / Литературный портал имени Тамары Габбе / <http://gabbe.ru/index.php/ru/drams-tales/coms-friends-m/25-soratniki-i-druzya/180-kaverin-veniamin-aleksandrovich>

Ольга БАРАНОВА,
учитель литературы,
Гимназия № 1, г. Полярные Зори

Чеховский «Ионыч» для взрослых

Чеховский «Ионыч»... Не устарел ли этот рассказ? Можно ли стать Ионычем в наши дни и в чем это будет выражаться? Кто виноват в том, что случилось с героем? Этот школьный рассказ на самом деле очень взрослый по содержанию. Вспомним его вместе.

Прислушайтесь к своим чувствам,
не заглушайте их холодным разумом.

А.П. Чехов

Молодой земский врач Дмитрий Старцев знакомится с интеллигентной семьей, на которую ему указывали «как на самую образованную и талантливую» в городе С. Туркины жили открытым домом, вкусно кормили гостей, развлекали их чтением романов (мать – Вера Иосифовна), остротами, шутками, каламбурами (отец – Иван Петрович). Но всерьез доктора заинтересовала их дочь, Екатерина Ивановна, девушка, мечтавшая

о славе пианистки. Правда, Чехов уже в первой главе рассказа снижает «таланты» этого семейства. Вера Иосифовна «читала о том, чего никогда не бывает в жизни», репризы Ивана Петровича повторялись из года в год, а игра Котика вызвала у доктора странные ассоциации: «Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и все сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться...». Девушка очень старалась: «она упрямо ударяла все по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля». Так о настоящей музыке не говорят.

Но Старцеву все же хорошо в этот вечер: «После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной, смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки, – было так приятно, так ново...». Екатерина Ивановна была мила, хороша собой, много читала, и доктор влюбился. Дурачась, Котик назначает свидание на кладбище, и ночью влюбленный туда приезжает.

Вот тут он настоящий, способный любить, чувствовать природу. Печальное место наводит его на философские размышления о жизни и смерти, любви и покое. «Старцев думал так, и в то же время ему хотелось закричать, что он хочет, что он ждет любви во что бы то ни стало...»

На другой день он делает предложение, но ему отказывают. Котик хочет посвятить свою жизнь музыке, она утверждает, что «человек должен стремиться к высшей, блестящей цели», а семейная жизнь связала бы ее навеки. Отказа Старцев не ожидал, подумывал уже и о приданом, и об обстановке, готов был и больницу свою оставить и переехать в город. Говоря о неглубоком чувстве, автор пишет, что страдал герой «дня три..., он



▲ В.Панов. Ионыч

не ел, не спал, но, когда до него дошел слух, что Екатерина Ивановна уехала в Москву поступать в консерваторию, он успокоился и зажил по-прежнему».

Новая встреча героев произошла через четыре года. И теперь уже Екатерина Ивановна ищет свидания со Старцевым, идеализируя его. Неглупая девушка сама себе ставит «диагноз»: «...ничего во мне не было особенного; я такая же пианистка, как мама писательница». Она готова стать хорошей женой человеку, который, как ей кажется, «лучший из людей»: «Я только о вас и думала. Какое это счастье быть земским врачом, помогать страдальцам, служить народу. Какое счастье!»

Но герой уже настолько «остыл» от своей любви, что подумал: «А хорошо, что я тогда не женился». Почему он отказывается от личного счастья, любви, семьи? Увлечен работой? Ее действительно стало больше, практика у него большая, растет и благосостояние: «уже есть имение и два дома в городе, и он облюбовывает себе еще третий, повыгоднее». Зачем это одинокому человеку? Что греет его душу? «От таких развлечений, как театр и концерты, он уклонялся, но зато в винт играл каждый вечер, часа по три, с наслаждением. Было у него еще одно развлечение, в которое он втянулся незаметно, мало-помалу, это – по вечерам вынимать из карманов бумажки, добытые практикой, и, случалось, бумажек – желтых и зеленых, от которых пахло духами, и уксусом, и ладаном, и ворванью, – было понапишано во все карманы рублей на семьдесят; и когда собиралось несколько сот, он отвозил в Общество взаимного кредита и клал там на текущий счет».

«Бумажки» становятся единственной радостью для одинокого доктора. И что означают эта его тройка с бубенчиками? Статус? Повышенная самооценка? Любовь к комфорту? В тексте рассказа не говорится о торжестве Старцева, сына дьячка, – а ведь он мог бы торжествовать. Как делал это, например, Лопехин, которого раньше в дом не пускали и который, разбогатев, стал владельцем имения и прекрасного вишневого сада. Но есть у Чехова и другой доктор – Дымов из «Попрыгуньи» – самоотверженный, скромный, преданный профессии и науке. И сам Чехов бесплатно лечил крестьян в Мелихово.

Время в рассказе «Ионыч» идет все быстрее и быстрее: «Прошло больше года таким образом в трудах и одиночестве», «Прошло четыре года», «Прошло еще несколько лет». И в этот временной отрезок что-то безвозвратно меняется в герое, в его душе и в облике. Неприятен Ионыч, когда, услышав знакомую фамилию, спрашивает: «Это вы про каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на фортепьянах?» Как больно это читать!

Письмо девушки к Старцеву было так трогательно: «Вы не едете к нам. Почему? ... Я боюсь, что Вы изменились к нам; я боюсь, и мне страшно от одной мысли об этом. Успокойте же меня, приезжайте и скажите, что все хорошо. Мне необходимо поговорить с Вами. Ваша Е. Т.» Не приехал. А между тем, как ранее отмечает автор, «любовь к Котику была его единственной радостью...». Разум заглушил чувства?

Может, не найдя личного счастья, герой с головой ушел в работу? Так бывает. Однако Чехов пишет: «...голос у него изменился, стал тонким и резким. Характер у него тоже изменился: стал тяжелым, раздражительным. Принимая больных, он обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой о пол и кричит своим неприятным голосом: "Извольте отвечать только на вопросы! Не разговаривать!"»

Может быть, сам Старцев своей жизнью вполне доволен? На вопрос Екатерины Ивановны он отвечает предельно откровенно: «Вы вот спрашиваете, как я поживаю. Как мы поживаем тут? Да никак. Старимся, полнеем, опускаемся. День да ночь – сутки прочь, жизнь проходит тускло, без впечатлений, без мыслей... Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, хрипунов, которых я терпеть не могу. Что хорошего?»

Старцев, не уважая городских обывателей, сам становится таким же обывателем, недаром он употребляет местоимение «мы» и множественное число в глаголах. Служба для него – «нажива». Трезво и жестко себя оценивает, но ничего не собирается менять в своей жизни. А помните, любитель крыжовника в одноименном рассказе долго шел к своей мечте, добился своего, потом был доволен вкусом кислых ягод и вполне счастлив? Счастлив ли Старцев?

«Он одинок. Живется ему скучно, ничто его не интересует». Почему же так устал от жизни этот нестарый еще человек? За каких-то неполных десяти лет доктор Старцев превратился в равнодушного Ионыча, растерял идеалы юности и деградировал в духовном смысле. В чем секрет «превращения»? Может ли удержать от него рецепт одного из героев «Крыжовника»: «Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро! Счастья нет и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро?»

«Ионыч» рождает множество вопросов – и они видятся читателю по-разному в зависимости от того пути, который он прошел в жизни сам. Поэтому рассказ «Ионыч» стоит перечитывать и наблюдать за своими реакциями, за симпатиями и антипатиями, за теми мыслями, которые приходят в голову при чтении. 

Марина СМУСИНА,
преподаватель литературы, Санкт-Петербург

Случай Щедрина

Тексты Салтыкова-Щедрина воспринимаются как написанные сегодня. От них настроение портится и неприятные мысли лезут в голову. Но если бы мы, начиная с детского возраста, внимательно читали этого наводящего тоску классика, жизнь наша была бы, если литература хоть как-то влияет на сознание, лучше и веселее.

В нежном школьном возрасте читают «Повесть о мужике, который двух генералов прокормил» и резвятся по поводу генералов, думающих, что «булки в том самом виде рождаются, как их утром к кофею подают», попутно отмечая находчивость мужика, умеющего «даже в пригоршне суп варить». Вмешавшийся в одно предложение рассказ о том, как этот самый мужик собственноручно свил веревку, которой его привязали, «чтоб не убежал», не столь яркое, а потому проходит мимо детского сознания, как, впрочем, и остальные «Сказки для детей изрядного возраста». Потому войдя в изрядный возраст, мало кто вспоминает про премудрого пискаря, диспуты караса со щукой и злодейства медведей на воеводстве, не говоря уж про историю вяленой воблы, счастливой тем, что у нее «ни лишних мыслей, ни лишних чувств, ни лишней совести»: все ненужное выветрили.

Сам писатель повзрослел рано, так же рано, еще в годы учебы в Царскосельском лицее, начал писать стихи и печататься. А через три года после окончания лицея, в 1847 году, был сослан в Вятку за «вредный образ мыслей», проявившийся в первых его повестях. Гении даже самые страшные обстоятельства ухитряются повернуть себе на пользу — написанные по впечатлениям жизни и службы в провинции «Гу-



бернские очерки» сделали Николая Щедрина одним из самых заметных писателей России.

Стремительная карьера (в 1856 году, после возвращения из ссылки, чиновник для особых поручений при министре внутренних дел; через два года вице-губернатор Рязани; еще через два — Твери) обогатила его как писателя и определила его литературную позицию. Такой точки обзора — изнутри и с самого верха государственной системы — не было ни у кого из наших писателей и публицистов XIX века.

В годы ссылки возник и замысел одной из главных книг Салтыкова-Щедрина: для дочек вятского вице-губернатора Болтина (одна из которых потом стала его женой) он составил «Краткую историю России». Возможно, это и было тем зерном, из которого выросла «История одного города».



▲ Дом в Вятке, в котором М.Е. Салтыков прожил во время ссылки

▲ Н.Ярошенко. Портрет М.Е. Салтыкова-Щедрина

Читать «Историю одного города» как пародию на популярные в XIX веке исторические исследования вряд ли сегодня интересно. Выискивать черты сходства Негодяева с Павлом I, Угрюм-Бурчеева с Аракчеевым и Николаем I и гадать, кого имел в виду писатель, рассказывая об умершем от объедения бригадире Фердыщенко, во время правления которого город «подвергся голоду и пожару» — занятие на любителя. Сам Щедрин неоднократно говорил о том, что интересует его не история, а фантастический, страшный и смешной одновременно, «порядок вещей», делающий человеческую жизнь «не вполне удобной».

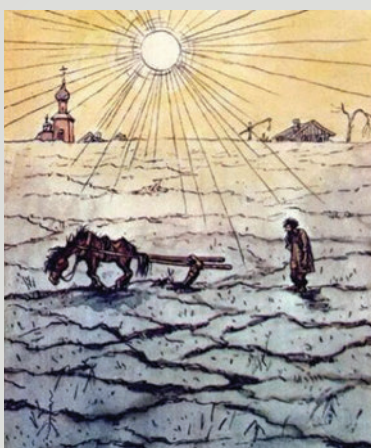
Этот порядок определяется взаимоотношениями градоначальников и «людишек» и остается неизменным на всем протяжении глуповской истории, начавшейся воплем «Запорю!». Постепенно властный репертуар расширяется, в нем появляются еще две «нетрудные музыкальные пьесы»: «Разорю!» и «Не потерплю!». Все попытки городского архивариуса, «получающего в месяц два рубля содержания, но и за всем тем славословящего», отыскать конституционализм там, где «существует лишь принцип свободного сечения», оказываются тщетными.

Конечно, и в глуповской истории «попытки конституционного свойства существовали», но ограничивались они тем, что квартальные «не всякого прохожего хватали за воротник».

Что же касается законов, то один из градоначальников сформулировал принцип отношения к ним так: «Ежели чувствуешь, что закон полагает тебе препятствие, то, сняв оный со стола, положи под себя. И тогда все сие, сделавшись невидимым, много тебя в действии облегчит».

Действия градоначальников, при всем разнообразии фантазмагорических образов, схожи: скорая езда на почтовых, энергическое взыскание недоимок, походы против обывателей, устройство и расстройство мостовых «и т.д.», как пишет уставший перечислять подобные подвиги архивариус.

И точно так же не меняется реакция трепещущих глуповцев на «неизреченную бесстыжность» начальства. Правда, в зависимости от об-



стоятельств трепещут они по-разному: когда «бессознательно», когда «с сознанием собственной пользы», порой даже возвышаясь «до трепета, исполненного доверия». Их главная добродетель — твердость в бедствиях, национальная идея — долготерпение, основанное на начальстволюбии. «Ежели нас теперича всех в кучу сложить и с четырех концов запалить — мы и тогда противного слова не молвим! (...) нам терпеть можно! Потому что мы знаем, что у нас есть начальники!»

Есть и сохранившиеся до новейших «мудреных» времен старинные вольности, состоящие в том, что «лучшие граждане», «образовав всенародное вече», потрясают воздух восклицаниями: «батюшка-то наш! красавчик-то наш! умница-то наш!».

Беспечные, добродушно-веселые глуповцы, «людишки и сироты» — с какой жалостью, яростью, иронией и болью говорит о них писатель! Возможно ли благополучие в этом вечно застигаемом врасплох то голодом, то пожарами, то войнами за просвещение города? Перечитайте главу «Эпоха увольнения от войн» — и вы поймете, в чем секрет глуповского процветания. При градоначальнике со смешной фамилией Прыщ наступила в городе «счастливая година», когда всякого добра у глуповцев явилось даже «не вдвое или втрое, но вчетверо». А объяснялось неслыханное благосостояние тем, что у градоначальника «была фаршированная голова», потому он не только не вмешивался в обывательские дела, но даже и законов не издавал, утверждая, что «в этом-то невмешательстве и заключается вся сущность администрации».

Мудрая, горькая, смешная книга, написанная «эзоповым языком», по сей день вызывающим восторг. Только сам Щедрин называл этот изобретенный им способ выражения «рабьей манерой». А незадолго до конца жизни, уже примериваясь к смерти, начал писать «Забывшие слова». Среди дошедших до нас нескольких отрывков есть такой: «Были, знаете, слова, — ну, совесть, отечество, человечество, другие там еще... А теперь потрудитесь-ка их поискать!... Надо же напомнить!...»

Жаль, не успел. 

Светлана Борисовна ХЕЛИК,
учитель МАОУ Лицея №2 г. Южно-Сахалинска

Из опыта проведения первых уроков по роману Л.Н. Толстого «Война и мир»

На первых уроках по роману Толстого мы знакомимся с семьей Ростовых. Наша цель – определить, что является «семейным генотипом» Ростовых, привлекает автора в этой семье; продолжить наблюдение за приемами создания образов любимых и нелюбимых героев (художественная деталь, антитеза, «диалектика души», «диалектика поведения»); развивать творческие способности ребят.

Работа идет в малых группах. Задания для групп №№1–4:

1. Определите, кому (кого) из членов семьи Ростовых принадлежит (характеризует) данный предмет.
2. Составьте визитную карточку героя (-ини), выбрав из глав, посвященных дню именин, цитаты, передающие главное в его (ее) облике и характере, в том числе и обосновывающие выбор предмета.
3. Подготовьте устное выступление – представление героя, в ходе которого вам необходимо по-

знакомить одноклассников с визитной карточкой, обобщить свои наблюдения, определив доминанту (главное, характеристическое) образа и приемы, которыми автор пользуется для его создания.

Предлагаемые предметы: кукла, мороженое (Наташа), зеркало (Вера), листок со стихами (Николай, Соня), малиновый воротник (Николай), чернильница (Вера, Николай), клубок (Соня). Герои ученикам не сообщаются, они определяют их сами. Некоторые одинаковые предметы записаны на нескольких табличках. Это создает интригу. Например, ребята, получившие зеркало, часто делают две визитные карточки – Веры и Бориса (берут цитатный материал из эпизода «Разговор с Пьером в доме его умирающего отца»).

Задание для группы №5 (группа сформирована учителем):

1. Запишите слова, которые определяют основы жизни семьи Ростовых.
 2. Составьте вопросы о графе, графине, устраиваемом ими празднике, включающие цитаты и предполагающие ответ-цитату, так, чтобы после проведения блиц-опроса ваши одноклассники смогли сказать, что является «семейным генотипом» Ростовых, назвать прием, который использует автор, изображая последовательно вечер в салоне Анны Павловны Шерер и именины в доме Ростовых (отношение друг к другу, детям, людям).
 3. Продумайте последовательность задаваемых вопросов. Подготовьте печатный вариант (оснащенность кабинета позволяет сделать это на уроке).
- Учитель направляет работу этой группы, задает вопросы «для разбега»: Что умеет и любит глава семейства? На каком французском языке он говорит? О ком из героев гостя Ростовых говорит: «Здесь его



▲ И.Д. Архипов. Именины у Ростовых

никто не примет»? Права ли она? Каков принцип семейного воспитания Ростовых?

Виды позитивной взаимозависимости, использованные в работе групп: общая цель, роли, общая награда (члены группы получают общую оценку за визитную карточку и ее представление, а также дополнительную оценку за участие в блиц-опросе).

Во время подготовки учащиеся работают с текстом, пользуются планом характеристики литературного героя, им предлагается заготовка для оформления визитной карточки (имя героя..., возраст...).

Учитель оценивает ответы на вопросы каждой группы и визитную карточку героя (устный ответ и письменный вариант), ребята также получают листы для оценивания устного выступления (опыт подобной работы у них есть).

Организация работы: на первом уроке ребятам дается задание, и они выполняют его в группах. В конце урока каждой группе раздаются вопросы блиц-опроса, и в течение 5 минут ребята отвечают на них письменно. Ученики, составлявшие вопросы, в это время знакомятся с визитными карточками героев (их количество соответствует количеству участников группы), готовятся дополнять.

На втором уроке ребята из пятой группы проводят блиц (они уже проверили написанные ответы), спрашивают по принципу, кто первый поднимет руку. Можно заранее подготовить и дополнительные вопросы (при оценивании этого вида работы учителем учитываются результаты как уст-



ного, так и письменного опросов). Последним звучит вопрос: «Какие слова, по-вашему, определяют основы жизни семьи Ростовых? (Здесь и виден конечный результат работы группы №5.) Далее идет представление группами героев, обобщающее слово учителя, рефлексия, обсуждение выступлений (по времени).

На дом десятиклассники получают задание прочитать главы о семье Болконских. Мальчики – подобрать экспонаты для экспозиции семейного музея Болконских о князе Николае Андреевиче, девочки – о княжне Марье; обосновать свою точку зрения. Так начинается работа над коллективным проектом. К заключительным урокам по роману ребята выполняют итоговое творческое задание: по группам разрабатывают экспозиции разных залов музея книги романа Л.Н. Толстого «Война и мир». Получается интересно. 

Наум Аронович РЕЗНИЧЕНКО,
учитель литературы Александровской гимназии, г. Киев

«Я учился траве, раскрывая тетрадь...»

Поэзия Арсения Тарковского на уроке литературы в 11 классе

Говорить о поэзии Арсения Тарковского в школьной аудитории и трудно, и по-особому интересно. Трудно потому, что поэзию эту питают широкие и многомерные историко-культурные контексты (мифологические, фольклорные, библейские, литературные, религиозно-философские, научные), вне которых она не откроется читателю во всей своей образно-смысловой глубине. Но по этой же причине поэзия Тарковского представляет интерес для тех читателей, которые склонны к интеллектуально-философскому осмыслению мира и которых способен увлечь самый поиск культурных «кодов» и «ключей», вскрывающих семантический «шифр» художественного текста.

Дай каплю мне одну, моя трава земная,
Дай клятву мне взамен – принять в наследство речь,
Гортанью разрастись и крови не беречь,
Не помнить обо мне и, мой словарь ломая,
Свой пересохший рот моим огнем обжечь.

Арсений Тарковский

Есть еще два обстоятельства, которые могут стимулировать учителя: во-первых, стихи Арсения Тарковского звучат в фильмах его гениального сына, не только приращивая художественный потенциал кадра, но и сами обогащаясь в неожиданном сопряжении с кинематографическим рядом; во-вторых, поэзию Тарковского переполняют имена великих поэтов, музыкантов, иконописцев, художников, ученых, философов, не говоря уже о ветхозаветных пророках, царях Израиля и апостолах Христовых. Вполне очевидно, что подключение музыкального и визуально-изобразительного контекста, а также разнообразных «фоновых знаний» придаст уроку зрелищность и эстетическую глубину.

Урок можно начать с фильма «Солярис» – с самого первого эпизода, где мы видим главного героя картины – астронавта-психолога Криса Кельвина – накануне его полета на научно-космическую станцию «Солярис». Герой остро переживает минуты прощания с отцом и родным домом, в который он, судя по всему, не скоро вернется из-за возникшей на станции внештатной ситуации. «Фирменные» длинные планы Андрея Тарковского и его блистательного оператора Вадима Юсова передают живые лики и голоса приро-

ды, что называется, «поверх экрана», вызывая у зрителя очень яркое, чуть ли не физическое ощущение тех почти неуловимых космических «пульсов» Земли, которыми пронизана поэзия Арсения Тарковского: «Листва, трава – все было слишком живо,/ Как будто лупу кто-то положил/ На этот мир смущенного порыва,/ На эту сеть пульсирующих жил».

Положив «лупу» кинокамеры на вполне конкретный природный локус с его сиюминутными «порывами» и «пульсами», режиссер каким-то волшебным способом создает на экране образ единого, разумно устроенного, родственного человеку большого мира – «от земли до высокой звезды», как сказано у поэта. Мир этот четко структурирован и представлен как некий многоэтажный Дом – снизу доверху: сначала трава, кустарник, зеркальная гладь пруда, прихотливо разорванная корягами и ряской; далее – чуть повыше – старый кряжистый дуб – аналог «мирового дерева», «оси мира», которая очевидно «рифмуется» со стоящим в траве героем – «человеком посредине мира»; затем на экране появляются живущие рядом с человеком собака и лошадь, с ними играют дети – мальчик и девочка. Камера переводит наш взгляд на старый дом на берегу пруда: здесь Крис родился и здесь живет его отец, построивший дом по образцу дома своего деда. Природа – Дом – Дед – Отец – Сын – семейно-родовое единство поколений, где отдельный человек ощущает себя необходимым звеном во всеобщей истории человечества и в неиссякаемом течении бессмертной Жизни, – эта «вечная идея» разлита в тишине нежаркого летнего утра, почти не

нарушаемой стрекотом кузнечиков, посвистом одинокой птицы и цоканьем копыт неожиданно появившейся в кадре лошади; ей вторят чуть слышные, мерные звуки воды, словно бы ласкающей длинные «пряди» водорослей. И вдруг – короткий «слепой» дождь, сопровождаемый слабым, далеким громом; барабаниющие по столу капли, где остались чашки с недопитым чаем, корзинка с хлебом, несколько слив, надкушенное яблоко, по которому ползает пчела в вечных поисках нектара... И человек под дождем, блаженно отдавшийся стихии, всем телом впитывающий небесную влагу и жадно вбирающий в себя запахи и звуки грозы – все звуки земли и неба, как будто он их слышит в последний раз...

Здесь самое время прочитать и обсудить стихотворение «Посредине мира», в котором развернута одна из главных поэтико-философских идей Тарковского.

Вопросы к анализу:

1. Какое место, по Тарковскому, занимает в мироздании человек? Как вы понимаете строки «За мною мириады инфузорий,/ Передо мною мириады звезд»? Как они соотносятся с известными вам по биологии, физике или астрономии эволюционными теориями и космологическими моделями мира?

2. Какие мифологические, фольклорные или литературные ассоциации вызывает образ лирического «я» – человека, который «лег во весь свой рост» между микромиром и макромиром – «мириадами инфузорий» и «мириадами звезд»?

Ближайшая ассоциация – это, конечно же, Гулливер в стране лилипутов. Тарковский эксплицирует «свифтовский дискурс» в стихотворении «Ходить меня учила мать...», опирающемся на непосредственные детские впечатления автора и построенном как рассказ о биологическом и духовном взрослении маленького человека, для которого постепенно открываются безграничные горизонты Жизни – настолько, что он ощущает себя «центром мира» и «осью Земли»: «По Лилипутии своей/ Пошел я напролом,/ На сабли луговых людей/ Ступая босиком./ Пока топтать мне довелось/ Ковыль да зелена,/ Я понял, что земная ось/ Проходит сквозь меня».

Важно услышать в этих «гордых» строках не только оду во славу человека, но и тему страдания и жертвы: «На сабли луговых людей / Ступая босиком». Эта же тема доминирует в «Посредине мира», определяя образ лирического «я», что «лег во весь свой рост» и стал «морем» и «мостом», соединившим «два берега» и «два космоса». В мифах народов мира есть «бродячий сюжет» о жертвоприношении первого человека или великана, из тела и крови которого создаются основные природные объекты (Земля, Небо, Море, Суша, Солнце, Луна, Звезды etc.), задающие первичные пространственные и временные координаты Вселенной (низ – верх, правое – левое, впереди – сзади, близкое – далекое, большое – малое, прошлое – настоящее – будущее и т.п.), например: Пурusha – в индийской мифологии, Паньгú – в китайской, Имир –



в скандинавской. Тарковский использует этот древний космогонический сюжет, чтобы придать своей поэтико-философской идее эстетическую убедительность и трагическое звучание. В поэтической «антропологии» Тарковского человек выполняет роль *культурного героя*, который приносит себя в жертву ради сотворения мира, во имя всех живущих на Земле и самой Жизни. Но такова же и миссия поэта. По глубокому убеждению Тарковского, «если не признать роли поэта как участника житнетворения, то нельзя понять сущности поэзии». Таким образом, «тарковский» «человек посредине мира» – это поэт как активный и полноправный «участник житнетворения».

3. Какие новые самоопределения человека появляются во второй строфе? Какую роль играют имена древнерусского летописца и ветхозаветного пророка, включенные в развернутый хронологический ряд: «Нестор, летописец мезозоя» – «времен грядущих <...> Иеремия» – «держа в руках часы и календарь» – «будущее» – «прошлое»? Почему поэт называет себя «нищим царем» и в какой связи названа здесь Россия?

Вторая строфа наращивает «титанические» коннотации образа человека-поэта, придавая ему статус летописца и пророка, повелевающего временем, подобно греческому Хроносу, египетскому Тоту или двуликому римскому Янусу. Магический устроитель культурного космоса, поэт, по Тарковскому, спосо-

бен преодолевать пространство и время: «Культура дает человеку понимание не только своего места в современности, но устанавливает еще тесную связь между самыми разными эпохами. У меня есть стихотворение, где я говорю, что мог бы оказаться в любой эпохе в любом месте мира, стоит мне только захотеть».

Мифологические контексты в стихах Тарковского так тесно переплетены с контекстами библейскими, которые задаются здесь именем пророка Иеремии и символическим образом «нищего царя», ассоциируемого с первыми словами Нагорной проповеди Христа: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царствие Небесное». «Нищий царь» – это ключевая образно-символическая «ипостась» лирического субъекта Тарковского, выражающая идею жертвенного пророческого служения поэта, связавшего свою судьбу с судьбой России, ее историей, культурой и языком. Эта тема получит воплощение в «программном» стихотворении «Словарь», а в стихотворении «Эсхил», замкнутая на миф о Прометее, она будет развернута как опасная «игра» поэта с творческим огнем, участвуя в которой, он обречен претерпевать те же муки, что и непокорный титан-человеколюбец: «И каждый стих, звучащий дольше дня, / Живет все той же казнью Прометеевой».

4. Какие новые темы и смыслы вносит в движение лирической мысли последняя строфа? Как понимать строки «Я больше мертвецов о смерти знаю, / Я из живого самое живое»? Стоит ли за этими стихами биографический опыт автора или это сугубо риторическая фигура – еще одна «дерзкая» гипербола, вполне уместная в мифологическом «поле» стихотворения? Какую семантику несут сравнения: «какой-то мотылек» – смеющаяся над поэтом «девочка» – «золотого шелка лоскуток»? Как этот локальный предметный ряд соотносится с высокими словами о знании жизни и смерти? Как и почему меняется интонация в финале? На какой ноте завершается тарковская «ода человеку»?

«Демииургическая» тема, тема духовно-творческого могущества человека в последней строфе достигает кульминации: «Я больше мертвецов о смерти знаю, / Я из живого самое живое».

На первый взгляд, это не более чем эффектная гипербола, вполне уместная в семантическом «поле» космогонического мифа о жертвоприношении первого человека-великана. Но за общей сентенцией у Тарковского почти всегда стоит биографический опыт, знание которого помогает читателю лучше понять сложную лирико-философскую мысль поэта и услышать его живую интонацию.

За «гордыми» строками о жизни и смерти скрыт страшный военный опыт автора – опыт одновременно мученический и животворящий – из тех, что сродни чуду. Получив тяжелое ранение в ногу, Тарковский оказался в военно-полевом госпитале, где перенес пять (!) ампутаций из-за начавшейся газовой

гангрены. И здесь с ним случилось событие поистине мистическое, о котором поэт рассказал уже в 70-е годы своему литературному секретарю А.Лаврину, пересказавшему эту историю от третьего лица: «Читать он не мог. Мешала боль в культе. Прямо над койкой висела единственная в палате лампочка. Казалось, что она светит прямо в мозг и высверливает там тоненькое, почти невидимое отверстие. Лампочка свисала очень низко. Когда было совсем невмоготу, он протягивал руку и, обжигая пальцы, поворачивал лампу в патроне против часовой стрелки. Лампа гасла».

<...> ...Однажды Тарковский в очередной раз выкручивал лампочку над головой и вдруг почувствовал, что вслед за движениями руки как бы выкручивается из тела. Мгновение спустя он поднялся над самим собой. Он воспринял это спокойно, но было странно видеть внизу собственное тело на железной койке. С любопытством разглядывал он свое лицо, хрящеватый нос, небритые проваленные щеки... Он увидел, что под одеялом не обозначена одна нога. Длинные крупные руки вытянуты вдоль тела... Койка стояла у стены. Почему-то ему страшно захотелось посмотреть, что делается в соседней палате. Легко, без усилия, он стал входить в стену, чтобы пройти сквозь нее. Он почти сделал это, когда внезапно ощутил, что находится слишком далеко от собственного тела и что еще мгновение – и уже не сможет вернуться в него. В испуге он рванулся назад, завис над койкой и скользнул в него, как в лодку (В этом месте рассказа Тарковский сделал спиралеобразный жест ладонью)».

На объективном языке медицины это называется клинической смертью. На мистериальном языке поэзии – вторым рождением, путешествием в царство мертвых, инициацией пророка. Эта «инициация» будет воссоздана Тарковским двадцать лет спустя в стихотворении «Полевой госпиталь», которое мы также рекомендуем для обсуждения на уроке.

Завершая разговор о стихотворении «Посредине мира», обратим внимание на его заключительные строки. Даже побывав на том свете и узнав тайну жизни и смерти, человек-поэт все-таки не в силах постичь последнюю тайну Бытия – простую, как краткое существование «какого-то мотылька», и непостижимую, как душевный мир ребенка – незнакомой «девочки», живущей вне и помимо знания смысла жизни и смеющейся над всеми умными рассуждениями «о тайнах счастья и гроба». Жизнь, в поэтических «терминах» Тарковского, – это «малютка», нежный, хрупкий, прекрасный ребенок. «Малютка-жизнь» (так называется одно из самых замечательных стихотворений поэта) трепещет перед смертью, как одинокая «свеча на пиру», как мотылек-однодневка – «золотого шелка лоскуток», как смеющаяся «девочка», напоминающая Наташу Ростову, радостно и стремительно влетающую в мир великой книги Толстого... Возвышенная «ода человеку» завершается

совершенно не в одическом ключе, а на щемящей детской ноте, придающей философской мысли поэта и самому «демиургическому» образу лирического «я» живое человеческое начало. Такие «противоходы» и «противочувствия» в развитии лирико-философской идеи – типологическая черта поэтики Тарковского. В этом он, конечно, гениальный ученик Пушкина.

Далее, развивая тему «человеческого в человеке», читаем стихотворение «Земное». Когда прочитана последняя строка, начинается Ария Альта «*Erbarme Dich, mein Gott...*» («Смилуйся надо мной, Господи...») из оратории-мистерии «Страсти по Матфею» И.С. Баха. На экране появляются фотографии из семейного архива Тарковских. Тихо звучит музыка. В это время ученики рассказывают о самых важных событиях жизни поэта.

Вопросы к анализу стихотворения «Земное»:

1. В чем смысл названия стихотворения? Сколько раз встречается в тексте слово «земное» и какие значения оно здесь приобретает?

2. Почему поэт отказывается от бессмертия?

3. Почему для человека «страшна неземная судьба»?

4. Каков смысл авторской метафоры «соль и желчь земная»?

5. С какой «олимпийской скрипкой» «прощается» лирический субъект?

6. Какие образы-символы являются атрибутами «небесного»?

7. Можно ли утверждать, что художественное пространство стихотворения и его нравственно-философский смысл определяются оппозицией «земное / небесное»? Как соотносятся у Тарковского эти начала? Можно ли назвать их отношения «антагонистическими»?

8. С каким чувством говорит о «небесном» отказавшийся от бессмертия человек? Какая семантика связывает образный ряд: «на роду написано» – «колыбель богов» – «небесная мамка» – «святое молоко облаков»?

9. Какую «неземную», «небесную» судьбу предполагает для себя поэт? Почему он «стал бы <...> богом ручья или сада, стерег бы хлеба и гроба», а не каким-либо другим, более «престижным» и могущественным богом?

10. На какой эмоциональной ноте завершается стихотворение? Как оно углубляет наше представление о духовном мире автора?

11. Почему А.Ахматова, прочитав «Земное», позвонила Тарковскому и сказала: «Арсений Александрович, если вы теперь попадете под трамвай, то мне нисколько, нисколько не будет вас жалко»?

Стихотворение «Земное» – подлинный шедевр философской поэзии (что сразу же оценила проницательная Ахматова в свойственной ей парадоксально-экстравагантной манере) и одновременно «визитная карточка» Тарковского, где в емкой, афористически насыщенной форме представлен «символ веры»

поэта: его острое ощущение сокровенного родства человека и природы, человека и вселенной, устремленных навстречу друг другу в поисках гармонического единства; сочувствие и острое сопереживание людским страданиям и горестям, всему живому на Земле – «соли и желчи земной». Эту же метафору Тарковский использует в закатном поэтическом цикле «Пушкинские эпитафии»: «Пой о том, как ты (душа – *Н.Р.*) *земную/ Боль, и соль, и желчь пила,/ Как входила в плоть живую/ Смертоносная игла.*

Пройдя войну и пережив телесные и нравственные страдания, Тарковский узнал цену жизни и обрел дар сострадания всему живому, определивший мелодику и пафос его стихов. Об этом он замечательно сказал в своем последнем интервью: «На войне я постиг страдание. Есть у меня такие стихи («Полевой госпиталь» – *Н.Р.*), как я лежал в полевом госпитале, мне отрезали ногу. В том госпитале повязки отрывали, а ноги отрезали, как колбасу. И когда я видел, как другие мучаются, у меня появлялся болевой рефлекс. *Моя нога для меня – орган сострадания. Когда я вижу, что у других болит, у меня начинает болеть нога.* В цикле с говорящим названием «После войны» поэт уподобил себя легкомысленному сатиру Марсию, который осмелился вызвать на соревнование самого Аполлона, за что и был жестоко наказан: по приказу светозарного Феба с него живьем содрали кожу. Тарковский развернул эту мифологию как *притчу о рождении поэта* – «органа сострадания» всему живому на Земле, как своего рода «*поэтогонический*» миф. Поэт Тарковский – не небожитель, что внимает блаженным звукам «олимпийской скрипки» в окружении муз, а *человек с содранной кожей*, отказавшийся от «бессмертья» ради любви к Земле и «земному» («Земле – земное» – так назовет поэт вторую книгу стихов), вкушающий отнюдь не божественный нектар, а «соль и желчь земную».

Становление поэзии Тарковского происходило на рубеже 20-х – 30-х гг. ушедшего века – в эпоху едва ли не самую трагическую в русской истории, но и необычайно творческую одновременно, как это почти всегда бывает во времена «тектонических» социальных сдвигов, – в мощном «силовом поле» русской классической поэзии XVIII – XIX вв. (Державин, Пушкин, Баратынский, Тютчев) при одновременном «перекрестном опылении» поэзией Серебряного века (Мандельштам, Ахматова, Ходасевич). Без преувеличения, Тарковского-поэта формировала мировая культура в ее эпохальных образцах. Он чувствовал себя своим в «гражданстве» ее могучей державы: «Живите в доме – и не рухнет дом./ Я вызову любое из столетий,/ Войду в него и дом построю в нем».

Не имевший полноценного дома при жизни и долгие годы проживший в казенных домах творчества, которые поэт с горькой иронией называл «домами терпимости», Тарковский выстроил свой поэтический «дом» как огромный мир, как природный и культурный *космос*, отведя себе роль *строителя* –

демиурга, связавшего времена и эпохи в непрерывной цепи поколений за общим семейным столом: «А стол один и прадеду и внуку:/ Грядущее свершается сейчас,/ И если я приподымаю руку,/ Все пять лучей останутся у вас./ Я каждый день минувшего, как крепью,/ Ключицами своими подпирал,/ Измерил время землемерной цепью/ И сквозь него прошел, как сквозь Урал./ Я век себе по росту подбирал».

Поэту Тарковского, подпирающему «ключицами» время, как титан Атлант небесный свод, «по росту» не только «век», но и вечность, и целая вселенная. Он «чудом вырос из-под рук» Творца, пройдя закал в огненной печи, подобно библейским отрокам из Книги пророка Даниила («К стихам»), но и сам стал творцом – универсальным магическим мастером. Поэт Тарковского – это медиатор и лексикограф культурных пространств и времен, собиратель универсального словаря-тезауруса, подобного библейской Книге Бытия. В этот «словарь» должны войти все слова и смыслы, определяющие существование Человека во Вселенной, пребывающего в кровном родстве со своим народом, с его языком, историей и культурой, со всей прекрасной и трагической Жизнью.

Вопросы к анализу стихотворения «Словарь»:

1. О каком словаре идет речь в стихотворении?
2. Какие смыслы несут древесные образы?
3. Что является залогом бессмертия поэта?
4. Почему язык народа, к которому относит себя поэт, назван «святым»?
5. Как понимать строки: «Я призван к жизни кровью всех рождений/ И всех смертей»? О какой «крови» говорит здесь автор?
6. Действительно ли он «жил во времена, когда народа безымянный гений немую плоть предметов и явлений одушевлял, даруя имена»?
7. В какой книге мы встречаемся с сюжетом «дарование имен»? Кто осуществляет это «дарование» и каков сакральный смысл данного ритуала?
8. Почему словарь народа «открыт во всю страницу, от облаков до глубины земной»?
9. К кому обращены заключительные строки о синице, кринице и листе и каков их символический смысл?
10. Есть ли образно-смысловое сходство между стихотворениями «Словарь», «Посредине мира» и «Земное»? В чем оно?

Поэт Тарковского – звено в бесконечной цепи рождений и смертей, «ветвь меньшая» от родословного древа своего народа и «от ствола» мирового дерева Творческого Духа. Поэт – кровное порождение корневых, *первородных* сущностей: Земли и Неба, Природы и Культуры, Яви и Речи, Истории и Словаря. «Первородство» – именно этим словом пронизательная Ахматова определила своеобразие поэтического дара Тарковского. А сам он сказал, что поэзия «осуществляет наилучшую связь человеческой души

с первоосновой мира»: «Если бы меня спросили перед смертью: зачем ты жил на этой земле, чего добивался, чего хотел, чего искал и чего жаждал, я бы, не помедлив ни минуты, ответил: «Я мечтал возвратить поэзию к ее истокам, вернуть книгу к родящему земному лону, откуда некогда вышло все раннее человечество».

Согласно библейской истории, «раннее человечество» – это Адам, Ева и их дети. В поэзии Тарковского имя Адама (так же, как и имя Давида – знаменитого царя Израиля и выдающегося поэта-псалмопевца) встречается в шести текстах и имеет особый культурно-символический смысл. Адам – первый поэт в истории «раннего человечества»: после того как он даровал имена всем животным в присутствии Творца, Адам стал соучастником миротворения и носителем Слово-Логоса, что «было в Начале» и «с Которого все начало быть». Поэт Тарковского – это новый Адам, призванный «разумной речи научить синицу», и «дар прямой, разумной речи вернуть и птицам, и камням», «и каждому зерну <...> подать голос». Это то же самое, что «лист единый заронить в криницу» – в живительные подземные воды, чтобы из умирающего в холодных объятиях осени – «зеленого, рдяного, ржавого» – он превратился в «золотой» лист в бессмертном Словаре Языка, одухотворяющего «немую плоть предметов и явлений» и дарующего имена бессловесным детям Природы.

О сокровенном таинстве поэзии, о мистериальном чуде «Адамовой тайны» Тарковский рассказал в стихотворении «Я учился траве, раскрывая тетрадь...».

Вопросы к анализу:

1. Что означает строка «Я учился траве, раскрывая тетрадь...»? Что открывается поэту, пристально всматривающемуся и чутко вслушивающемуся в мир природы? Почему после того, как он раскрывает тетрадь, трава начинает «как флейта звучать»?
2. Найдите в тексте музыкальные и цветовые образы: как они связаны между собой? О каком «соответствии звука и цвета» говорит Тарковский? Какие другие «соответствия» предметов, явлений и сущностей развернуты в стихотворении? Можно ли утверждать, что мысль Тарковского движется в русле эстетико-философской «теории соответствий», которую культивировали поэты-символисты?
3. Что означает метафора «горящее слово пророка»? Почему это слово «обитает» в «каждой сетке огромного ока, в каждой радуге яркострекочущих крыл» луговой стрекозы?
4. К каким контекстам отсылает образ-символ «Адамова тайна»?
5. На чей труд похож «мучительный труд» поэта? Чему уподоблены слова, валяющиеся у него «под ногами»? Какие ассоциации вызывают слова «камень», «каменщик» в соединении со словом «свет»?
6. Как понимать строку «В слове правда мне виделась правда сама»? С каким хрестоматийным би-



блейским стихом она перекликается? Почему язык поэта «правдив, как спектральный анализ»? Означает ли это, что поэт – ученый, вооруженный совершенными приборами и методиками, способный глубоко проникать в суть вещей и описывать мир с объективной научной точностью?

7. Как меняются тема и интонация стихотворения в последней строфе? В чем упрекает поэта «собеседник» и какие «аргументы» приводит поэт в свою «защиту»?

8. Как меняется образ лирического «я» в последних строках по сравнению с началом стихотворения? Определите его «главную» и «побочную» темы и обозначьте этапы в движении лирического сюжета.

Очевидно, что «ключом» к лирико-философскому смыслу этого текста является Библия. «Горящее слово пророка», «Адамова тайна», слово-«правда», слово-«камень» – в таком концентрированном библейском «поле» формируется поэтическая тема и самый образ лирического «я», постигающего «темный» язык природы и переводящего его на свой, *поэтический* язык – язык культуры. Трудное соединение двух этих языков, по сути, их *первая встреча, изначальное взаимопостижение* – главное событие стихотворения, развернутое как волшебное таинство поэзии, как древняя, *«первородная» мистерия слова*: вечный ученик в «школе» Природы,

поэт «раскрывает тетрадь», в которую он записывает «уроки травы», – и трава начинает «как флейта звучать», открывая ему свой язык, свою тайную душу, свою «музыку». Вслед за «флейтой» вступает стрекоза, запевающая свой «гимн» по «зеленым ладам» травы... Мир наполняется звуками и светом, становится ярким, разноцветным: все живое в радостном согласии окликает друг друга, открывая человеку бесчисленные «соответствия»: «звука и цвета», «росинки» и «слезы», «крыла» и «радуги», луговой «стрекозы» и небесной «кометы», – великую тайну гармонии Бытия, созданного по Слову, что «было в начале и было у Бога»: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один». «Адамова тайна» наречения словом, «горящее слово пророка» «чудом» открываются поэту как творческая энергия мира, и он начинает свою работу – «свой мучительный» и любовный труд – «кладку слов», поэтических «камней», скрепленных не привычным цементом, а *«собственным светом»* духовных смыслов. Магический мастер, постигший «горящее слово пророка», поэт становится прямым участником «жизнетворения», осуществляя, по Тарковскому, свое высшее предназначение.

Одна из лучших исследовательниц поэзии Тарковского и сама прекрасный поэт, Светлана Кекова очень точно определила его поэтическое слово как «слово-свиток», в котором, как в некоем семантическом «эмбрионе», свернута «субъективная память» культуры с ее бездонными хранилищами накопленных значений и смыслов. Слово в стихе Тарковского, как память в сознании человека, «свой длинный развивает свиток», актуализируя центральные и периферийные контексты всех историко-культурных эпох и индивидуальных художественных систем и давая этим смыслам новую жизнь. Сам поэт в письме к К.И. Чуковскому от 25.01.1960 г. воспользовался другой метафорой, которая, на наш взгляд, является «ключом» к его концептуальной метафоре «слова, скрепленные их собственным светом»: «<...> в словах, вошедших в стихи, как в коробках, лежат метафоры, как египетские фараоны в гробницах, и при соприкосновении гробниц фараоны просыпаются и начинают разговор. <...> слова начинают светиться, загораясь одно от другого, и чем этот *взаимосвет* <...> ошутимей, тем стихотворение мне больше по сердцу».

В стихотворении «Я учился траве...» «взаимосвет» слов-метафор работает с безупречностью отлаженного семантического «механизма». «Кладка слов» ассоциируется с «камнем» – не только с названием-лейтмотивом первой книги стихов Мандельштама – одного из самых любимых поэтов Тарковского, но и – в первую очередь – с камнем библейским из Книги пророка Исаии («камень испытанный, краеугольный, драгоценный, крепко утвержденный в основа-

ние на Сионе») и из проповеди Христа о «муже благоразумном, который построил дом свой на камне; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот; и он не упал, потому что основан был на камне»: «Живите в доме, и не рухнет дом...».

Слово-«камень» у Тарковского – синоним слова «*правда*», тождественного *самой правде* как основополагающему духовно-нравственному началу бытия человека – правде-истине, как ее понимали «блаженные» пророки всех времен, «изгнанные правды ради» и принимавшие за нее страдания, гонения и смерть.

Язык поэта, выстраивающего из слов-«камней» свой «дом» и свой образ мира, должен быть «правдив, как спектральный анализ». Поэт добросовестен и точен в своей работе, как ученый-астроном, исследующий законы движения небесных светил. И чем «правдивее» его «спектральный анализ», чем ближе у него «явь» и «речь», тем прочнее его «дом», связующий Землю с «бездонным» Небом, и звезды падают ему «на рукав», как одобрение свыше, как Благая Весть... От поэта-ученика, раскрывающего «школьную» тетрадь и вступающего на трудный путь постижения и одухотворения Жизни, до поэта-демиурга и пророка, «чудом» открывшего «Адамову тайну» поэзии и вставшего «во весь свой рост» между Землей и Небом, – таков магистральный «вектор» лирического сюжета и главная идея этого стихотворения Тарковского.

Его анализ можно завершить сопоставлением со стихотворением «Все, что было в душе» Н.Заболоцкого. В стихотворении Заболоцкого как будто бы тот же сюжет, что и у Тарковского, – встреча человека и природы, за которую представляют «цветок» и «кузнечик». Но если детальнее вникнуть в натурфилософскую идею Заболоцкого, станет очевидно, что перед нами текст-антагонист. Человек Заболоцкого пришел к необразумленной природе с «книгой в большом переплете» – с готовыми научными знаниями, со схемами и «чертежом» уже «на первой странице». Пришел не учиться у природы, а *учить* ее «печальную тварь» (определение невозможное в мире Тарковского!), которая в благодарность за его культуртрегерские усилия пропоет «славословье уму» человека – «великого чародея», «нового дирижера» и «мудрого исполина» («Лодейников»). В натурфилософии Заболоцкого человек интеллектуально и духовно возвышен над «вековой давящей природой» («Я не ищу гармонии в природе»). Носитель творческого разума, по сути, новый Мессия, он вносит в первобытное страдальческое бытие своей «безумной, но любящей матери» гармонизирующее начало, осуществляет преобразовательную научно-техническую деятельность, чтобы возвысить до себя «братьев своих меньших» и тем самым искупить перед ними вину за их многовековое сугубо орудийное использование.

Натурфилософии Тарковского глубоко чужда «глобалистская» по своей сути антропоцентрическая идея Заболоцкого. Говоря современным языком, Тарковский являет пример воинствующего «антиглобалиста» в поэзии. У него человек «*посредине мира*», но никак не *над* миром. Выделение человека из природы он воспринимает не как его интеллектуальное торжество, а как трагедию их разъединения («И я ниоткуда...»). И трава у него, в отличие от Заболоцкого, – не пугающий «лес», а природа – не «высокая тюрьма», не «вековая давящая» и не полигон для претворения в жизнь мировых утопий, но волшебная Книга Бытия, в которую поэт вникает как в таинственную и прекрасную речь, чтобы расслышать в ней «первородную» музыку мира и всем существом припасть к космогоническому первоисточнику поэзии.

Заканчивая урок, еще раз обратимся к фильму «Солярис». Пройдя тяжелые нравственные испытания, Крис Кельвин возвращается на землю совсем другим человеком. Покидая станцию, герой бросает прощальный взгляд на стены своей каюты и видит на окне блестящую коробочку, которую он привез из дома. Это обычный медицинский стерилизатор, в котором раньше врачи кипятили на огне инструменты. Напомним ученикам, что именно эту коробочку герой держит в руках в первых кадрах картины. Что же в ней? Оказывается, не медицинские инструменты, не «походная аптечка» астронавта и даже не семейные реликвии, а родная земля – напоминание об оставленном Доме... И вот сейчас герой видит, что из этой земли проросла трава... Двигутся кадры, тихо звучит музыка Эдуарда Артемьева, и учитель читает стихи «О, только бы привстать, опомниться, очнуться...».

...Камера «спускается с небес на землю» – и мы вновь оказываемся у дома Криса Кельвина. На дворе осень, и пруд уже подернут льдом... Герой подходит к родному порогу. Его радостно встречает пес. Дверь открывается, на крыльцо выходит отец, и – неожиданно для зрителя – Крис становится перед отцом на колени... Так они стоят в молчании несколько секунд. Камера постепенно отъезжает, удаляется, набирает высоту, выше, выше – и маленький кусочек Земли, на котором Отец построил Дом по образу и подобию Дома своего Деда, остается далеко внизу. В открытом космосе, далеко от Земли, мерно катятся волны Соляриса, напоминающие извилины человеческого мозга. И вдруг в них, как в зеркале, возникает знакомый образ Дома-Земли: на пороге стоит Отец и обнимает Блудного Сына... Далекая, чужая планета откликается на призыв Земли о контакте, как откликаются на тихий голос человека, произносящего слова покаяния, сострадания и любви...

...Звучит фа-минорная хоральная прелюдия И.С. Баха, учитель читает стихотворение «Рукопись», на экране медленно движутся фотографии Арсения Тарковского, постепенно растворяясь в безбрежных просторах Вселенной... 

Юлия Сергеевна ПЕТРАЧКОВА,
учитель литературы, гимназия «Универс»,
г. Красноярск

Барство в русской литературе: образ жизни и образ мысли

«Принадлежность к дворянству означает и обязательность определенных правил поведения, принципов чести, даже покроя одежды», – пишет Ю.М. Лотман в книге «Беседы о русской культуре». Об этих правилах поведения, а также о традициях и быте русского дворянина уже немало написано. Но, читая русскую классику, приходишь к мысли, что помимо дворянства как сословия в литературе описано нечто особенное – барство, целое явление в обществе и культуре нескольких столетий. «Дворянин» и «барин» – понятия близкие, но не равнозначные.

Главные герои русской классической литературы в основном дворяне, но не каждого дворянина можно назвать барином.

«– Кто это такой лежит? – спросил Штольц.

Захар вдруг проснулся и стороной, подозрительно взглянул на Штольца, потом на Обломова.

– Как кто? Разве вы не видите?

– Не вижу, – сказал Штольц.

– Что за диковина? Это барин, Илья Ильич.

Он усмехнулся.

– Хорошо, ступай.

– Барин! – повторил Штольц и закатился хохотом.

– Ну, джентльмен, – с досадой поправил Обломов.

– Нет, нет, ты барин! – продолжал с хохотом Штольц.

– Какая же разница? – сказал Обломов...»

И действительно – какая? Каков он – русский барин, описанный в литературе? Как он живет? Что думает о себе и людях вокруг? Каким представляется он окружающим?

Барин не только обладает властью и может приказывать, он по-особенному относится к себе, к деньгам и имуществу, к другим людям. Ему свойствен размах: он живет на широкую ногу, не задумывается о тратах, имеет множество слуг, домашний театр и оркестр, закатывает грандиозные пирушки для своих гостей, ездит цугом. У него есть псарня и конюшни. Он держится степенно, важно.

Довольно рано в русской классике начинает звучать мысль об измелчании дворянства: говорят, что барин уже не тот, что прежде. Вот то ли дело

раньше! «В старину-то жилали не по-нынешнему. В старину – коли барин, так и живи барином, а нынче что? Измельчало все, измалодушествовалось, важности дворянской не стало. Последние годы мир стоит. Скоро и свету конец...» (Мельников-Печерский, «Старые годы»). В рассказе Чехова «Свирель» мужики сетуют: «Нынешний барин все превзошел, такое знает, чего бы и знать не надо, а что толку? Поглядеть на него, так жалость берет... Худенький, мозглявенький, словно венгерец какой или француз, ни важности в нем, ни вида – одно только звание, что барин... Прежние баре наполовину генералы были, а нынешние – сплошной мездрюшка!». «Нет, сударь, в стары годы жили не так. В стары годы господа держали себя истинно по-барски», – сокрушается слуга в повести Мельникова-Печерского.

Скажем подробнее о том, что значит держать себя «истинно по-барски»¹.

Белая кость

...Я не крестьянин-лапотник –

Я божиею милостью

Российский дворянин!

Россия – не неметчина,

Нам чувства деликатные,

Нам гордость внушена!

(из монолога Оболт-Оболдуева,

«Кому на Руси жить хорошо»)

Помимо подробного описания быта, традиций, привычек, образа барина в русской литературе дополняется замечаниями о его самоощущении. Главное здесь – осознание собственной исключительности, особенности, всего того, что называют «поро-

дой»: «Известно, что почти все русские дворянские фамилии убеждены в существовании исключительных, породистых особенностей, им одним свойственных», – не без иронии пишет Тургенев («Накануне»). Здесь можно вспомнить даже отдельные детали портрета: у жены Чертопанова – «породистые руки», две прядки блестящих волосиков на шее – «признак крови и силы»; а «необыкновенные, удивительно “благородные” духи» Павла Петровича Кирсанова дополняют облик Аркадиева дяди, «изящный и породистый».

Стоит отметить, что в сюжетах о русском дворянстве нередко встречается антитеза: барин (*благородный, изящный, породистый*), не суетится, держится с достоинством, степенно) и «другие» (*неблагородные, чумазы*, обязанные знать свое место). «Другой» – не обязательно человек иного, не дворянского сословия, это может быть дворянин, который не вполне «соответствует» своему статусу, в глазах окружающих он выглядит недостаточно «породистым». «Для меня такие слова, как порода, аристократизм, благородная кровь, – не пустые звуки», – говорит Рашевич, герой рассказа Чехова «В усадьбе». «Не чумазый же, не кухаркин сын, дал нам литературу, науку, искусства, право, понятия о чести, долге... Всем этим человечество обязано исключительно белой кости». При этом Чехов саркастически замечает, что сам Рашевич за последние двадцать лет не прочел ни одной книжки, нигде не был дальше уездного города, а если садился писать хотя бы поздравительное письмо, то выходила одна брань.



▲ В.А. Табурин. Приезд Штольца к Обломову

Все помнят хрестоматийный спор Обломова и Захара о барине и «других»: «Я думал, что другие, мол, не хуже нас, да переезжают, так и нам можно...» – говорит Захар. «– Другие не хуже! – с ужасом повторил Илья Ильич. – Вот ты до чего договорился! Я теперь буду знать, что я для тебя все равно, что “другой”!»

Чем же так возмущен Обломов? Почему так тронуло его сравнение с «другими»?

«– Другой – кого ты разумеешь – есть голь окаянная, грубый, необразованный человек, живет грязно, бедно, на чердаке; он и выпит себе на войлоке где-нибудь на дворе. Что этакому сделается? Ничего. Трескает-то он картофель да селедку. Нужда мечет его из угла в угол, он и бегае день-деньской. Он, пожалуй, и переедет на новую квартиру. Вон, Лягаев, возьмет линейку под мышку да две рубашки в носовой платок и идет <...> Другой есть такой человек, который сам себе сапоги чистит, одевается сам, хоть иногда и барином смотрит, да врет, он и не знает, что такое прислуга; послать некого – сам сбегает за чем нужно; и дрова в печке сам помешает, иногда и пыль оботрет <...> “Другой” работает без усталости, бегае, суетится, – продолжал Обломов, – не поработает, так и не поест. “Другой” кланяется, “другой” просит, унижается... А я? <...> Я “другой”! Да разве я мечусь, разве работаю? Мало ем, что ли? Худошав или жалок на вид? Разве недостае мне чего-нибудь? Кажется, подате, сделать – есть кому! Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава богу! Стану ли я беспокоиться? Из чего мне? И кому я это говорю? Не ты ли с детства ходил за мной? Ты все это знаешь, видел, что я воспитан нежно, что я ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, хлеба себе не зарабатывал и вообще черным делом не занимался. Так как же это у тебя достало духу равнять меня с другими?»

Барство Обломова – самоощущение, при котором неумение натянуть чулок или почистить сапоги есть достоинство, подтверждающее принадлежность к высшему кругу. Подобно ему Некрасовский Оболт-Оболдуев гордится тем, что, живя 40 лет в деревне, так и не научился отличать ржаного колоса от ячменного:

Трудись! Кому вы вздумали
Читать такую проповедь!
Я не крестьянин-лапотник –
Я божиею милостью
Российский дворянин!

Осознание своей исключительности – чувство хрупкое, оно требует почтительного отношения со стороны окружающих: «Господа нынче строгие, обижаются все. Ты ему бумагу принес – обижаеся, шапку перед ним снял – обижаеся. Ты, говорит, не с того крыльца зашел, ты, говорит, пьяница, от тебя луком воняет, болван, говорит, сукин



сын», – жалуется чиновник в рассказе Чехова «По делам службы».

Тонкая «чувствительность» барина – общее место русской литературы, обычно она описывается с иронией. «Ведь при вас даже неловко сказать “мужик” или “баба”, да еще беременная», – укоряет Райский, герой романа «Обрыв», свою собеседницу. Павел Петрович Кирсанов («Отцы и дети»), беседуя с крестьянами, морщится и нюхает одеколон. Герой рассказа «Контора» («Записки охотника») объясняет, почему лучше служить купцу, чем барину: «И живет-то купец по простоте, по-русскому, по-нашенскому: поедешь с ним в дорогу, – он пьет чай, и ты пей чай; что он кушает, то и ты кушай... А с барином беда! Все не по нем: и то нехорошо, и тем не угодил. Подашь ему стакан с водой или кушанье: “Ах, вода воняет! ах, кушанье воняет!” Вынесешь, за дверью постоишь да принесешь опять: “Ну вот, теперь хорошо, ну вот, теперь не воняет”. А уж барыни, скажу вам, а уж барыни что!.. или вот еще барышни!..»

Что же барышни и барыни? Довольно часто они лишаются чувств (Ю.М. Лотман пишет о «модном» обмороке как важном элементе поведения щеголих) или страдают расстройством нервов. Княжна Мери («Герой нашего времени»), по словам Вернера, больна «расслаблением нервов». Героиня «Безотцовщины» жалуется, что имеет обыкновение плакать после дороги: «нервы расстраиваются». Героиня рассказа Чехова «О любви» «уже лечилась от расстройства нервов». В эпилоге к роману «Дворянское гнездо» автор сообщает, говоря о дочери Варвары Павловны Аде, что «нервы ее уже расстроены». О своих нервах тревожится изнеженная, ставшая похожей на барышню служанка Дуняша в пье-

се «Вишневый сад». В одном из эпизодов рассказа «Муму» повествуется, как барыня «только что засыпала после “нервического волнения”»: эти волнения у ней всегда случались после слишком сытного ужина». От «нервических волнений» спасает барыню лекарь Харитон, все искусство которого состояло в том, что «он носил сапоги с мягкими подошвами, умел деликатно брать за пульс, спал четырнадцать часов в сутки, остальное время все вздыхал и потчевал барыню лавровишневыми каплями». Услышав ночью лай Муму, барыня кричит «умираю!» и собирается упасть в обморок.

Русская литература знает немало примеров, когда отказ признать «особость» истинного дворянина приводит к столкновению между персонажами. Отчасти именно пренебрежение Базарова ко всему «аристократическому» становится причиной конфликта между ним и Павлом Петровичем: «Его аристократическую натуру возмущала совершенная развязность Базарова. Этот лекарский сын не только не робел, он даже отвечал отрывисто и неохотно, и в звуке его голоса было что-то грубое, почти дерзкое». («Отцы и дети»)

Понимание того, что все прочие – не чета тебе, – важная часть самоощущения барина: «Вы послушайте-ка... вот в соседней комнате господин Кантагрюхин храпит как неблагородно!» («Гамлет Щигровского уезда»). Самоощущение это формируется в детстве, из наблюдений над тем, что у дворянина кулич белее, чем у дворовых людей («Детские годы Багрова-внука»), из осознания того, как «скучно и неудобно быть мужиком» (Чехов, «Степь»), из открытия, что все на свете за тебя должны переделывать «Ванька, Васька и Захарка» («Обломов»).

Осознание собственной исключительности в сюжетах о дворянских детях естественным образом приглушается ребячьей живостью, озорством, интересом к жизни и быту других людей. Так, герой Аксакова хочет пахать, как крестьяне: ему совестно видеть работающих весь день людей. Илюшу Обломова, резвого мальчика, тянет «броситься и переделать все самому». Герой бунинских «Антоновских яблок» вспоминает, как ему порой казалось заманчивым «быть мужиком»: надеть портки и сапоги с подковками, косить, молотить, спать на гумне, умыться около бочки...

Нередко дворянин в русской литературе, относясь снисходительно (если не сказать – презрительно) к окружающим, стремится чувствовать себя благодетелем, человеком, несущим людям свет культуры и знания. Такова героиня чеховского рассказа «Княгиня», которой кажется, что все в деревне с трепетом и умилением ждут ее приезда («соскучились без своей княгини?», «глядите на свою княгиню», «небось, забыли свою княгиню»). Ее попытки «просвещать» народ выглядят нелепо, словно каприз эгоистичной избалованной женщины: «...Помните, как вы пожелали сами учить мужицких

детей? Должно быть, очень хорошо учили, потому что скоро все мальчишки разбежались, так что потом пришлось пороть их и нанимать за деньги, чтоб они ходили к вам. А помните, как вы пожелали собственноручно кормить соской грудных младенцев, матери которых работают в поле? Вы ходили по деревне и плакали, что младенцев этих нет к вашим услугам – все матери брали их с собой в поле. Потом староста приказал матерям по очереди оставлять своих младенцев вам на потеху».

Такова Дарья Ласунская, героиня романа «Рудин»: «Одно мановенье, один величественный взгляд – и все пойдет, как по ниточке. Вот что думает эта барыня, которая и меценаткой себя воображает, и умницей, и бог знает чем, а на деле она больше ничего, как светская старушонка». Еще один пример – барыня из рассказа Тургенева «Смерть»: она, по словам автора, устроила больницу, «то есть велела прибить над дверью голубую доску с надписью белыми буквами: “Красногорская больница”, и сама вручила Капитону красивый альбом для записывания имен больных».

Постепенно, по мере того как русское дворянство сходит с исторической сцены, чувство исключительности, «барство» становится не преимуществом, а признаком слабости. В «Отцах и детях» Николай Кирсанов говорит о людях нового поколения: «За ними есть что-то, чего мы не имеем, какое-то преимущество над нами... Не в этом ли состоит это преимущество, что в них меньше следов барства, чем в нас?»

Убежденность в том, что барин – существо особенное, свойственна и мужику. Отсюда – оправдание самодурства по отношению к крестьянам (в рассказе «Льгов» из цикла «Записки охотника» слуга был и поваром, и садовником, и «ахтером на кеятре», и рыболовом, барыня меняла ему имя, не платила жалованья, не разрешила жениться, но он все же «много доволен» госпожой) и даже недоумение в том случае, если должной твердости барин не проявляет. «Это добрый барин, коли все ругается!» – делится наблюдениями лакей в романе «Обломов». Излишне мягкий барин, не наказывающий крестьян, кажется «ненастоящим». «Нормальные отношения помещиков того времени к окружающей крепостной среде определялись словом “гневаться”... Господа “гневались”, прислуга имела свойство “прогневлять”». («Пошехонская старина»)

«– А ведь покойный сам вас притеснял? – спросил я одного мужика, в котором я признал харловского крестьянина.

– Барин был, известно, – отвечал мужик». («Степной король Лир»)

Однако в русской литературе немало примеров того, как мужик, вполне принимая мысль о том, что барин – «белая кость», все же отказывает ему в уме и относится к помещику снисходительно, воспринимая некоторые его поступки как блажь:

что, мол, с тебя возьмешь – барин! В повести Аксакова «Детские годы Багрова-внука» мужик рассказывает о «жалосливом» барине, который «печаловался» о смерти любимой свиньи: крестьян у него много, «а чушек-то всего было две, и те из-за моря». Слушая этот рассказ, юный герой делает неожиданное открытие: крестьяне относятся к господам не с благоговением, как он привык думать, а с насмешкой.

Можно вспомнить и диалог Базарова с мужиком, где последний несет бессмыслицу вроде «А мы можем... тоже, потому, значит... какой положон у нас, примерно, предел», а после ухода Базарова разговаривает без той «патриархально-добродушной певучести», которой, как он догадывается, ждет барин от мужика. «Барин» хочет видеть в мужике нелепое, ограниченное и пугливое существо, ждет от него фраз о том, что мир на трех рыбах стоит, а мужик, чтобы не огорчать «барина», вступает в эту игру: «Язык почесать захотелось. Известно, барин; разве он что понимает?»

БЕЗДЕЛЬЕ

О Мардарии Аполлоныче, герое рассказа «Два помещика» («Записки охотника») Тургенев пишет: «Сам же никогда ничем не занимается и даже “Сонник” перестал читать». Безделье дворянина – распространенный мотив русской литературы.

«И Надежда Осиповна в ожидании Сергея Львовича стала жить помещицей. Это оказалось нетрудно. Как в городе, девка приносила ей в постель чай, спала она далеко за полдень, потом обсуждала с Палашкою обед, потом гуляла, в надежде встретить невзначай кого-нибудь из соседей, а там обедала, а там критиковала обед, а потом отдыхала». (Ю. Тынянов, «Пушкин»)

«Отец, заложив руки назад, ходит по комнате взад и вперед, в совершенном удовольствии, или присядет в кресло и, посидев немного, начнет опять ходить, внимательно прислушиваясь к звуку собственных шагов. Потом понюхает табак, высморкается и опять понюхает». («Обломов»)

«Черт знает, никто ничего не делает. Мамаша целый день только гуляет, как герцогиня какая-нибудь, бабушка тоже ничего не делает, вы – тоже. И жених, Андрей Андреич, тоже ничего не делает». (А. Чехов, «Невеста»)

«Каждый день мы гуляли и только гуляли <...> Дома в деревне мне бывало стыдно от мужиков, когда я в будни ездил с компанией на пикник или удил рыбу, так и здесь мне было стыдно от лакеев, кучеров, встречаемых рабочих; мне все казалось, что они глядели на меня и думали: “Почему ты ничего не делаешь?” И этот стыд я испытывал от утра до вечера, каждый день». (А. Чехов, «Ариадна»)

«Он [помещик Ханов] жил в своей большой усадьбе, один, нигде не служил, и про него говорили, что дома он ничего не делал, а только ходил из угла в

угол и посвистывал или играл в шахматы со своим старым лакеем». (Чехов, «На подводе»)

Праздность барина, как следует из диалога Обломова и его слуги, – не порок его, а важное отличительное свойство. Безделье Обломова освобождает его от суеты, дает время для мечтаний. Поэтизацию праздного существования, свободного от рутины обязательных ежедневных дел, можно увидеть и в рассказе Чехова «Дом с мезонином»: «Для меня, человека беззаботного, ищущего оправдания для своей постоянной праздности, эти летние праздничные утра в наших усадьбах всегда были необыкновенно привлекательны. Когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром, молодежь только что вернулась из церкви и пьет чай в саду, и когда все так мило одеты и веселы, и когда знаешь, что все эти здоровые, сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою. И теперь я думал то же самое и ходил по саду, готовый ходить так без дела и без цели весь день, все лето».

Возможность жить в праздности – счастливая привилегия именно барина, недоступная «другим».

«– Надо быть справедливым, – сказал я. – Физический труд несут миллионы людей.

– И пускай несут! Другого они ничего не умеют делать! Физическим трудом может заниматься всякий, даже набитый дурак и преступник, этот труд есть отличительное свойство раба и варвара, между тем как огонь дан в удел лишь немногим!» (Чехов, «Моя жизнь»)

Стоит отметить, что русские классики, как правило, ничегонеделание барина осуждают, описывают его иронически.

Он в том покое поселился,
Где деревенский старожил
Лет сорок с ключницей бранился,
В окно смотрел и мух давил.

Деревенский старожил – дядя Онегина, это он сорок лет смотрел в окно и давил мух, это в его шкафах «наливок целый строй», это у него «нигде не пятнышка чернил» и единственная книга – «календарь осьмого года».

Безделье нередко сопровождается описанием бессмысленных действий, повторяющихся изо дня в день многие годы: «в окно смотрел и мух давил», «ходил из угла в угол и посвистывал». «Батюшко-то его... день-деньской только и знает, что ходит из угла в угол, заложив руки назад, нюхает табак и сморкается» («Обломов»). Кто-то посвящает время чудачествам (в «Записках охотника» рассказчик застаёт помещика Чертопханова за попыткой научить буквам собаку), кто-то живет от завтрака до обеда, от обеда до ужина («Забота о пище была пер-



вая и главная жизненная забота в Обломовке», – пишет Гончаров). Мотив еды часто сопутствует описанию праздного существования дворян. «В халате пил и ел», поручив жене заботы о хозяйстве, отец Татьяны Лариной (Пушкин иронично сообщает, что «простой и добрый барин» Дмитрий Ларин умер «в час перед обедом»). В деревне вообще, как утверждает Пушкин в «Евгении Онегине», удобно определять время «обедом, чаем и ужином»: «Желудок – верный наш брегет».

В совершенно гротескной форме описаны «занятия» барина в «Господах Головлевых». Глава семейства, как пишет Салтыков-Щедрин, «вел жизнь праздную и бездельную, чаще всего запирался у себя в кабинете, подражал пению скворцов, петухов и т. д. и занимался сочинением так называемых “вольных стихов”». Безделье барина в деревне подобно трясине, оно опасно, чревато сумасшествием и омертвлением души. Отказываясь принять предложение Иудушки жить в Головлеве, Аннинька отвечает:

«– Что у вас делать! Утром встать – чай пить идти, за чаем думать: вот завтракать подадут! за завтраком – вот обедать накрывать будут! за обедом – скоро ли опять чай? А потом ужинать и спать... умрешь у вас!

– И все, мой друг, так делают. Сперва чай пьют, потом, кто привык завтракать – завтракают, а вот я не привык завтракать – и не завтракаю; потом обедают, потом вечерний чай пьют, а наконец, и спать ложатся. Что же! кажется, в этом ни смешного, ни предосудительного нет!»

Кое-где громкие заявления о неумении и нежелании что-либо делать скрывают сомнения в пра-

вильности подобного способа существования: «Кто же я? Что такое? Подите спросите у Захара, и он скажет вам: “барин”! Да, я барин и делать ничего не умею!» («Обломов») «И я не хочу работать, и не буду... Ничего не нужно, пусть земля провалится в тартарары!» – восклицает герой рассказа Чехова «Дом с мезонином». Возможно, следствием этих сомнений становится появление героев-дворян, вдруг решивших заниматься физическим трудом вопреки мнению общества (Лаврецкий в «Дворянском гнезде», герой повести «Моя жизнь» Чехова, Левин в «Анне Карениной»). Такие герои, как правило, оказываются не поняты близкими, над ними посмеиваются крестьяне: им кажется, что желание работать – очередная блажь барина, а труд – «не го-сподское дело».

Слывет чудачком и другой не признающий безделья герой русской литературы – старый князь Болконский в романе «Война и мир». Праздность он считает одним из самых отвратительных пороков, а потому весь день занят: пишет мемуары, точит табакерки на станке, работает в саду и, как мы помним, занимается воспитанием дочери.

О безделье как существенной прерогативе барина мы уже сказали. Но ведь нужно как-то преодолевать скуку! Визиты, театр, балы – развлечения для дворянина, живущего в городе. Чем же занимается целый день барин в деревне?

«Меня поражало уже то, что я не мог в нем открыть страсти ни к еде, ни к вину, ни к охоте, ни к курским соловьям, ни к голубям, страдающим падучей болезнью, ни к русской литературе, ни к иноходцам, ни к венгеркам, ни к карточной и билиардной игре, ни к танцевальным вечерам, ни к поездкам в губернские и столичные города, ни к бу-мажным фабрикам и свеклосахарным заводам, ни к раскрашенным беседкам, ни к чаю, ни к доведенным до разврата пристыжным, ни даже к толстым кучерам, подпоясанным под самыми мышками, к тем великолепным кучерам, у которых, Бог знает почему, от каждого движения шеи глаза косятся и лезут вон... “Что ж это за помещик наконец!” – думал я». («Мой сосед Радилов»)

Здесь Тургенев иронично перечисляет целый ряд занятий, которые свойственны настоящему барину. Посмотрим, как описаны некоторые из них в литературе.

ГОСТИ, КОМПАНИОНКИ, ПРИЖИВАЛКИ, НАХЛЕБНИКИ

Один из способов развеять скуку в деревне – прием гостей.

«Чем же она занимается целый день? – спросите вы... Читает? – Нет, не читает; да и, правду сказать, книги не для нее печатаются... Если нет у ней гостя, сидит себе моя Татьяна Борисовна под окном и чулок вяжет – зимой; летом в сад ходит, цветы сажает и поливает, с котятками играет по целым ча-



сам, голубей кормит... Хозяйством она мало занимается. Но если заедет к ней гость, молодой какой-нибудь сосед, которого она жалует, – Татьяна Борисовна вся оживится; усадит его, напоит чаем, слушает его рассказы». (Тургенев, «Татьяна Борисовна и ее племянник»)

С гостями можно не только беседовать. Один из распространенных способов времяпрепровождения, описанных в русской литературе, – карточные игры. Играли в вист и бостон, в «дурачки», в преферанс, подолгу, иногда до поздней ночи. Умение играть в карты – важное достоинство хорошего гостя и даже члена семьи. Узнав, что Варвара Павловна («Дворянское гнездо») не только мастерски исполняет этюды на фортепиано и ведет беседу, но и умеет играть в преферанс, Марья Дмитриевна думает о Лаврецком: «Какой же, однако, дурак должен быть Федор Иванович: не умел такую женщину понять!» «В карты хорошо играет», – говорят о Курнатовском, женихе Елены Стаховой в романе «Накануне».

Обилие гостей, которые порой подолгу живут в доме, а также шумные пиры в их честь – признак широты души и хлебосольства барина.

Французу не предвидится
Во сне, какие праздники,
Не день, не два – по месяцу
Мы задавали тут.

▲ Д.Боровский. Лаврецкий и Лиза

Свои индейки жирные,
Свои наливки сочные,
Свои актеры, музыка,
Прислуги – целый полк!
(«Кому на Руси жить хорошо»)

Троекуров в романе «Дубровский» (Пушкин называет его «старинный русский барин») именно так – шумно, с размахом – принимает гостей: «Дом его всегда был полон гостями, готовыми тешить его барскую праздность, разделяя шумные, а иногда и буйные его увеселения. Никто не дерзал отказываться от его приглашения или в известные дни не являться с должным почтением в село Покровское». Приемы эти, как мы помним, сопровождаются всегда жестокими проказами, жертвами которых становится кто-то из гостей троєкуровского дома.

Дед Федора Лаврецкого, Петр, обрисован в романе «Дворянское гнездо» как «простой степной барин, довольно взбалмошный, крикун и копотун, грубый, но не злой, хлебосол и псовый охотник. Ему было за 30 лет, когда он наследовал от отца две тысячи душ в отличном порядке, но он скоро их распустил, частью продал свое имение, дворню избаловал. Как тараканы, сползались со всех сторон знакомые и незнакомые мелкие людишки в его обширные, теплые и неопрятные хоромы; все это наедалось чем попало, но досыта, напивалось допьяна и тащило вон, что могло, прославляя и величая ласкового хозяина; и хозяин, когда был не в духе, тоже величал своих гостей дармоедами и прохвостами, а без них скучал».

В деревне знатный и богатый барин (или барыня) окружал себя компаньонками, приживалками, нахлебниками. «Только женился, тут напозвет к тебе каких-то баб в дом. Загляни в любое семейство: родственницы не родственницы и не экономки; если не живут, так ходят каждый день кофе пить, обедать», – жалуется Обломов. Компаньонки – незакрепощенные женщины, которых нанимали для развлечений: с ними играли в карты, они сопровождали молодых барышень во время прогулок. Примерно те же роли исполняли в барском доме приживалки, часто – обедневшие дворянки. В повести Мельникова-Печерского «Старые годы» читаем, что приживалок в барских домах «штук по тридцати водилось. Уж именно дом был, как полная чаша». В рассказе Тургенева «Муму» упомянута компаньонка барыни, «которая держалась у ней в доме единственно на случай бессонницы и, как ночной извозчик, спала днем». Именно с ней барыня обсуждает так захватившую ее идею Капитоновой свадьбы.

«Русскую немку» Зою Мюллер мать Елены Стаховой («Накануне») взяла в качестве компаньонки для дочери, но постоянно держала ее при себе. «Елена на это не жаловалась: она решительно не знала, о чем ей говорить с Зоей, когда ей случалось остаться с ней наедине».

Одна из героинь пьесы Тургенева «Месяц в деревне» – компаньонка Лизавета Богдановна, 37 лет. О том, каково ее житье у барыни, узнаем из реплики Шпигельского: «Вам, я воображаю, надоело вечно жить в гувернантках, ну да и с старухой возиться, вистовать ей в преферанс и поддакивать – тоже, должно быть, не весело».

Константин Диомидыч Пандалевский («Рудин») живет у богатой помещицы Дарьи Ласунской в качестве «приемыша» или нахлебника. «Он был весьма ласков, услужлив, чувствителен и втайне сластолюбив, обладал приятным голосом, играл на фортепиано...». Пандалевский с удовольствием исполняет свою роль и, кажется, не тяготится ею: «Дарье Михайловне угодно послушать новый этюд Тальберга: так надо приготовиться и подучить».

Шуты – явление века минувшего, в литературе XIX века мы почти не встретим шутов и карликов в помещичьих домах. Однако довольно часто барин ради развлечения принимал у себя в доме людей «со странностями», «забавников», способных потешить хозяина и гостей.

Так, Недопоскин («Записки охотника») состоит у барина в должности «потешного прислужника»: «Послужил он на своем веку тяжелой прихоти, заспанной и злобной скуке праздного барства... природа не потрудились наделить его хоть малой толикой тех способностей и дарований, без которых ремесло забавника почти невозможно. Он, например, не умел ни плясать до упаду в медвежьей шубе навыворот, ни балагурить и любезничать в непосредственном соседстве расхоронившихся арапников; выставленный нагишом на двадцатиградусный мороз, он иногда простужался, желудок его не варил ни вина, смешанного с чернилами и прочей дрянью, ни крошенных мухоморов и сыроежек с уксусом».

В «Пошехонской старине» описан бедный помещик Корнейч: «Дома он почти не живет; с утра бродит по соседям; в одном месте пообедал, в другом поужинает, а к ночи, ежели ноги таскают, возвращается домой. В особенности часто бывает он у Струнникова, при котором состоит в качестве домашнего шута». Выпив рюмку-другую, Корнейч начинает «разыгрывать комедии»: «“Комедии” – любимое развлечение Струнникова, ради которого, собственно говоря, он и прикармливает Корнейча. Собеседники удаляются в кабинет; Федор Васильич усаживается в покойное кресло; Корнейч становится против него в позу. Обязанность его заключается в том, чтоб отвечать на вопросы, предлагаемые гостеприимным хозяином. Собеседования эти повторяются изо дня в день в одних и тех же формах, с одним и тем же содержанием, но незаметно, чтобы частое их повторение прискучило участникам.

– Сказывай, каков ты ешь человек? – вопрошает Струнников.

– Человек божий, обшит кожей, покрыт рогожей. Издали ни то, ни се, а что ближе, то гаже.

– Правду сказал. Отчего у тебя такой нос, что смотреть тошно?

– Мой нос для двух рос, – одному достался. А равным образом и от пьянства.

– И это правда. Зачем ты бороду отрастил?

– Борода глазам замена: кто бы плюнул в глаза – плюнет в бороду».

Далее описывается, как Корнейч представляет разнообразные эпизоды из житейской практики соседних помещиков: «как Анна Павловна Затрепезная повару обед заказывает; как Пес (Петр) Васильич крестьянские огороды по ночам грабит; как овсецовская барыня мужа по щекам бьет и т.д. Все это Корнейч проделывает так живо и образно, что Струнников захлебывается от наслаждения.

Наконец репертуар истощился. Федор Васильич начинает потирать живот и посматривает на часы. Половина второго, а обедать подают в три.

– Хотя бы ты новенькое что-нибудь придумал, а то все одно да одно, – обращается он к Корнейчу, – еще полтора часа до обеда остается – пропадешь со скуки. Пляши».

Старший сын Головлевых, получая в годы учебы весьма ограниченные средства от матери, «остановился на легкой роли приживальщика и *riche-assiette*’а [нахлебника] и, благодаря своей податливости на всякую штуку, скоро сделался фаворитом богатеньких студентов».

Развлекать хозяев и гостей вынужден Федор Михеич, герой рассказа «Мой сосед Радилов» («Записки охотника»):

«– Ну-ка, Федя, покажи свое искусство гостю. Что ты забился в угол-то?

Федор Михеич тотчас поднялся со стула, достал с окна дрянненькую скрипку, взял смычок – не за конец, как следует, а за середину, прислонил скрипку к груди, закрыл глаза и пустился в пляс, напевая песенку и пиликая по струнам. Ему на вид было лет семьдесят; длинный нанковый сюртук печально болтался на сухих и костлявых его членах. Он плясал; то с удалством потряхивал, то, словно замирая, поводил маленькой лысой головкой, вытягивал жилистую шею, топтал ногами на месте, иногда, с заметным трудом, сгибал колени. Его беззубый рот издавал дряхлый голос. Радилов, должно быть, догадался по выражению моего лица, что мне «искусство» Феде не доставляло большого удовольствия.

– Ну, хорошо, старина, полно, – проговорил он, – можешь пойти наградить себя.

Федор Михеич тотчас положил скрипку на окно, поклонился сперва мне, как гостю, потом старушке, потом Радилову и вышел вон.

– Тоже был помещик, – продолжал мой новый приятель, – и богатый, да разорился – и вот проживает теперь у меня... А в свое время считался первым по губернии хватом; двух жен от мужей увез, песельников держал, сам певал и плясал мастерски...».

Не всегда «шут» должен был непременно плясать, разыгрывать комедии или есть крошенные мухоморы. Многие помнят вздорного старика Африкана Пигасова («Рудин»), привыкшего браниться и спорить. В доме барыни Дарьи Ласунской он тоже исполняет роль шута: «Дарья Михайловна охотно принимала Пигасова: он потешал ее своими выходками». Вообще среди гостей Дарьи Ласунской – люди разных «сортов» – потешник Пигасов, услужливый Пандалевский. Даже Лежнев признается, что и его она хотела сделать чем-то вроде любопытного экспоната для развлечения гостей: «Он сидит – а она меня ему показывает: глядите, мол, батюшка, какие у нас водятся чудачки. Я не заводская лошадь – к выводке не привык. Я взял да и уехал». Ласунская собирается потчевать гостей своего дома и Рудиным, блестящим оратором: «Она гордилась своей находкой и уже заранее думала о том, как она выведет Рудина в свет». Однако, «приласкав» интересного гостя, барыня может и «отказать ему от дому»: так, Ласунская, узнав, что в Рудина влюблена ее дочь, объявляет, что должна будет «разнакомиться» с ним. «Рудин вышел. Он теперь знал по опыту, как светские люди даже не бросают, а просто роняют человека, ставшего им ненужным: как перчатку после бала, как бумажку с конфетки, как невыигравший билет лотереи-томбола».

На правах приживальщиков существуют в барском доме не только разорившиеся дворяне, жившие когда-то по соседству, но даже и родственники барина. В рассказе «Степной король Лир» («Записки охотника») описан приютившийся в доме «в качестве не то шута, не то нахлебника... некто Бычков, с молодых ногтей прозванный Сувениром и так уже оставшийся Сувениром для всех, даже для слуг, которые, правда, величали его Сувениром Тимофеевичем. Настоящего своего имени он, кажется, и сам не знал. Это был человек мизерный, всеми презираемый: приживальщик, одним словом. С одной стороны рта у него недоставало всех зубов, отчего его маленькое морщинистое лицо казалось искривленным. Он вечно суетился, егзил: в девичью заберется или в контору, на слободку к попам, а не то к старосте в избу; отовсюду его гонят, а он только пожимается, да шурит свои косые глазки, да смеется дрянно, жидко, точно бутылку полощет. Мне всегда казалось, что, будь у Сувенира деньги, самый бы скверный человек из него вышел, безнравственный, злой, даже жестокий. Бедность поневоле его «сократила». Пить позволялось ему только в праздники. Одевали его прилично, по приказанию матушки, так как он по вечерам составлял ее партию в пикет или бостон. Сувенир то и дело твердил: «Я вот, позвольте, я чичас, чичас». – «Да что чичас?» – с досадой спросит его матушка. Он мгновенно откинет руки назад, струсит и лепечет: «Как прикажете-с!» Под дверями послушать, посплетничать, а главное «шпынять», дразнить – другой у него

заботы не было – и “шпынял” он так, как будто имел на то право, как будто мстил за что-то».

ДОМАШНИЙ ТЕАТР

Богатые помещики позволяли себе держать домашний театр. Актерами в нем были, как правило, крепостные крестьяне. О том, как проходило представление в домашнем театре, рассказывает Мельников-Печерский в повести «Старые годы».

«Тут занавеска на подмостках поднимется, сбоку выйдет Дуняшка, ткача Егора дочь, красавица была первая по Забору. Волосы наверх подобраны, напудрены, цветами изукрашены, на щеках мушки наклеплены, сама в помпадуре на фижмах, в руке посох пастушечий с алыми и голубыми лентами. Станет князя виршами поздравлять, а писал те вирши Семен Титыч. И когда Дуня отчитает, Параша подойдет, псаря Данилы дочь.

Эта пастушком наряжена: в пудре, в штанах и в камзоле. И станут Параша с Дунькой виршами про любовь да про овечек разговаривать, сядут рядом и обнимутся... Недели по четыре девок, бывало, тем виршам с голосу Семен Титыч учил – были неграмотны. Долго, бывало, маются, сердечные, да как раз пяток их для понятия выдерут, выучат твердо.

Андрюшку-поваренка сверху на веревках спустят. Мальчишка был бойкий и проворный, – грамоте самоучкой обучился. Бога Феба он представлял, в алом кафтане, в голубых штанах с золотыми блестками. В руке доска прорезная, золотой бумагой оклеена, прозывается лирой, вкруг головы у Андрюшки золочены проволоки натыканы, вроде сияния. С Андрюшкой девять девок на веревках, бывало, спустят: напудрены все, в белых робронах, у каждой в руках нужная вещь, у одной скрипка, у другой святочная харя, у третьей зрительна трубка. Под музыку стихи пропоют, князю венок подадут, а плели тот венок в оранжерее из лаврового дерева».

Но домашний театр в литературе XIX века уже почти не описан, ведь, как мы знаем, дворянство утрачивает к тому времени былое величие и размах. То же касается и барского гарема: упоминание о нем можно найти в «Пошехонской старине»: «Савельцев был сластолюбив и содержал у себя целый гарем, во главе которого состояла дебелая, кровь с молоком, лет под тридцать, экономка Улита, мужняя жена, которую старик оттягал у собственного мужика». Далее Салтыков-Щедрин поясняет, что описываемые явления относились к началу XIX столетия. То, что прежде считалось признаком роскоши, постепенно начинает восприниматься как дикость («барство дикое»), пережиток прошлого.

ПСАРНЯ «ДЛЯ ВАЖНОСТИ»

«Черный борзой, любимец Арсения Семеныча, взлезает на стол и начинает пожирать с блюда остатки зайца под соусом», – пишет Бунин в рассказе «Антоновские яблоки». Держать псарню, заниматься

псовой охотой – увлечение для настоящего барина. Получив небольшую сумму в наследство, помещик Чертопханов («Записки охотника») мечтает о том, «каких он разбудет собак: настоящих костромских и непременно красно-пегих». Свору гончих держит отец героя повести Толстого «Детство». Описана сцена охоты, в которой участвуют и дети (стоит ли напоминать о знаменитой сцене охоты из «Войны и мира»!). Помещик Оболт-Оболдуев из некрасовской поэмы жалуется, что с исчезновением традиции охоты сама Русь-матушка утратила «свой рыцарский, воинственный, величественный вид». Одворянине Струнникове из «Пошехонской старины» Салтыков-Щедрин пишет: «...псовая охота его даже составляла гордость целой губернии, хотя собачий лай и визг, немолчно раздававшиеся на псарном дворе, положительно отравляли существование соседей». Содержание псарни – дело не из дешевых. Князь в повести «Старые годы», узнав, что у него 650 собак и сорок псарей, возмущенно восклицает: «Эти проклятые псы столько хлеба съедают, что им на худой конец полтора ста бедных людей круглый год будут сыты».

Демонстрация своей своры или рассказ о ее достоинствах – один из распространенных мотивов русской литературы XIX века: хозяин показывает гостю собак, непременно желая, чтобы тот разделил его восторг, похвалил животных (вспомним Троекурова, Ноздрева, героев «Записок охотника»). «Гости почитали обязанностью восхищаться псар-



▲ В.Ермолов. На псарне

нею Кирила Петровича» («Дубровский»). Владельцы собак с удовольствием рассказывают о потрясающих способностях и редком уме своих питомцев: «Дашь ей хлеб из левой руки да скажешь: жид ел, ведь не возьмет, а дашь из правой да скажешь: барышня кушала, – тотчас возьмет и съест». («Петр Петрович Каратаев», «Записки охотника»)



Хорошая собака ценилась владельцем крайне высоко, ее могли выменять за несколько крепостных семей (в «Войне и мире» описан помещик Илагин, который за собаку отдал три семьи дворовых). В рассказе «Однодворец Овсяников» Тургеневым приведен такой диалог: «Вот граф его и начал упрямить: «Продай мне, дескать, твою собаку: возьми что хочешь». – «Нет, граф, говорит, я не купец: тряпицы ненужной не продам, а из чести хоть жену готов уступить, только не Миловидку... Скорее себя самого в полон отдам». И Алексей Григорьевич его похвалил: «Люблю», – говорит. Дедушка-то ваш ее назад в карете повез; а как умерла Миловидка, с музыкой в саду ее похоронил – псицу похоронил и камень с надписью над псицей поставил».

В рассказе «Малиновая вода» крестьянин, некогда служивший у графа дворецким, с важностью рассуждает о том, для чего барину нужны собаки: «По простому моему разуму: собак больше для важности, так сказать, держать следует... И чтобы все уж и было в порядке: и лошади чтоб были в порядке, и псари как следует, в порядке, и все. Покойный граф – царство ему небесное! – охотником отродясь, признаться, не бывал, а собак держал и раза два в год выезжать изволил. Соберутся псари на дворе в красных кафтанах с галунами и в трубу протрубят; их сиятельство выйти изволят, и коня их сиятельству подведут; их сиятельство сядут, а главный ловчий им ножки в стремя вденет, шапку с головы снимет и поводья в шапку подаст. Их сиятельство арапельником этак изволят щелкнуть, а псари загогочут, да и двинутся со двора долой. Стремянный-то за графом поедет, а сам на шелковой сворке двух любимых барских собачек держит и этак наблюдает, знаете... И сидит-то он, стремянный-то, высоко, высоко, на казацком седле, краснощекий та-

кой, глазищами так и водит... Ну, и гости, разумеется, при этом случае бывают. И забава, и почет соблюден...»

МУЗЫКА

Большинство дворян обучались в детстве музыке, поэтому игра на музыкальных инструментах или исполнение романсов и оперных арий описываются в русской литературе довольно часто. «Он любил музыку, пел, аккомпанируя себе на фортепьяно, романсы приятеля своего А..., цыганские песни и некоторые мотивы из опер; но ученой музыки не любил», – говорит Лев Толстой об отце в повести «Детство». Супруги Кирсановы «играли в четыре руки на фортепиано, пели дуэты». Немало есть сцен, где хозяева и гости собираются у музыкального инструмента, чаще всего – у фортепиано. Подобные эпизоды могут стать ключевыми в сюжете произведения: в них музыка будит лучшие чувства героя, оказывается созвучна его переживаниям (мелодия Лемма в «Дворянском гнезде», «Casta Diva» в «Обломове»), а могут иметь иронический характер. Так, в романе «Евгений Онегин» читаем:

Зовут соседа к самовару,
А Дуня разливает чай;
Ей шепчут: «Дуня, примечай!»
Потом приносят и гитару:
И запищит она (бог мой!):
Приди в чертог ко мне златой!..

В ряде произведений отмечается, что музыка уходит в прошлое, подобно другим обычаям дворянской жизни (Базаров посмеивается над отцом Аркадия, играющим на виолончели), кое-где музицируют «по привычке», машинально следуя старому укладу, а говорящей деталью становится «кислое» («Записки охотника») или «гудящее и звенящее от старости» («Суходол») фортепиано, пыльные клавикорды, на которых стоит тарелка с объедками («Пушкин» Тынянова), упрятанные на чердаке гусельки:

«– А помните, как батюшка приятно на гуслях играл! – начинала новую серию воспоминаний тетенька Марья Порфирьевна, – “Звук, унылый фортепьяна”, или: “Се ты, души моей присуха”... до слез, бывало, проймет! Ведь и вы, братец, прежде играли?»

– Да, играл.

– И куда ваши гусельки девались – словно я их давно не вижу?

– На чердак, должно быть, снесли». («Пошехонская старина»)

В повести «Пошехонская старина» герои устраивают «домашний концерт», чтобы развлечь приехавшего в гости дедушку:

«Время между чаем и ужином самое томительное. Матушка целый день провела на ногах и, видимо,

устала. Поэтому, чтоб занять старика, она устраивает нечто вроде домашнего концерта. Марья Андреевна садится за старое фортепьяно и разыгрывает варьяции Черни. Гришу заставляют петь: «Я пойду-пойду косить...» Дедушка слушает благосклонно и выражает удовольствие.

– Изрядно, – хвалит он Гришу, – только зачем тушишься и губы оттопыриваешь?.. Репертуар домашних развлечений быстро исчерпывается. Матушка все нетерпеливее и нетерпеливее посматривает на часы, но они показывают только семь».

Кое-где находим упоминания о домашних оркестрах. «В доме существовала большая зала в два света, которою Струнников очень гордился. По зимам он задавал в ней пиры, на которых гремел домашний оркестр и пели доморощенные певчие». («Пошехонская старина») «...судя по тому, что недаром же прислал князь Иван Иванович свою музыку, ожидалось немалое количество гостей к вечеру». (Л.Толстой, «Детство»)

Держать оркестр считалось признаком достатка. О немце Лемме в «Дворянском гнезде» сказано: «Его выписал большой барин, который сам терпеть не мог музыки, но держал оркестр из чванства».

ПРОГУЛКИ

Среди прочих развлечений можно отметить часто упоминаемую *partie de plaisir* – увеселительную прогулку, подобие пикника.

«Ни о какой охоте никто и понятия не имел, даже ружья, кажется, в целом доме не было. Раза два-три в год матушка позволяла себе нечто вроде *partie de plaisir* и отправлялась всей семьей в лес по грибы или в соседнюю деревню, где был большой пруд, и происходила ловля карасей».

Караси были диковинные и по вкусу, и по величине, но ловля эта имела характер чисто хозяйственный и с природой не имела ничего общего. А кроме того, мы даже в смысле лакомства чересчур мало пользовались плодами ее, потому что почти все наловленное немедленно солилось, вялилось и сушилось впрок, и потом неизвестно куда исчезало». («Пошехонская старина»)

В «Доме с мезонином» Чехова упоминаются также игры в крокет и *lawn-tennis* (теннис на лужайке).

ХОЗЯЙСТВО

«Лишенная прочной образовательной подготовки, почти непричастная умственному и литературному движению больших центров, помещичья среда погрязала в предрассудках и в полном неведении природы вещей, – пишет Салтыков-Щедрин в «Пошехонской старине». – Даже к сельскому хозяйству, которое, казалось бы, должно было затрогивать существеннейшие ее интересы, она относилась совершенно рутинно, не выказывая ни малейших попыток в смысле улучшения системы или приемов».

Однажды заведенные порядки служили законом, а представление о бесконечной растяжимости мужицкого труда лежало в основании всех расчетов. Считалось выгодным распахать как можно больше земли под хлеб, хотя, благодаря отсутствию удобрения, урожаи были скудные... К этой общей системе, в качестве подспорья, прибавлялись молебны о ниспослании ведра или дождя; но так как пути провидения для смертных закрыты, то самые жаркие молебны не всегда помогали».

Большинство помещиков русской литературы – хозяева неважные. «Своим именем он управлял дурно для себя и дурно для крестьян», – пишет Герцен о своем отце в «Былом и думах». Критически отзываясь о хозяйстве Николая Кирсанова Базаров: «Скот плохой, и лошади разбитые. Строения тоже подгуляли, и работники смотрят отъявленными ленивцами; а управляющий либо дурак, либо плут...». Расстроенное хозяйство, долги, заложенное имение наряду с воспоминаниями о былом величии – один из распространенных мотивов в русской литературе XIX века. Довольно часто помещик не хочет вникать в тонкости хозяйствования и стремится передоверить управление имением постороннему человеку. «Я не знаю, что такое барщина, что такое сельский труд, что значит бедный мужик, что богатый; не знаю, что значит четверть ржи или овса, что она стоит, в каком месяце и что сеют и жнут, как и когда продают; не знаю, богат ли я или беден, буду ли я через год сыт или буду нищий – я ничего не знаю!» – сетует Обломов. Иудушка («Господа Головлевы») «не знал даже, что делается у него в хозяйстве, хотя с утра до вечера только и делал, что считал да учитывал».

Попытки что-либо изменить в хозяйстве, усовершенствовать его заканчиваются, как правило, очень скоро: «Мардарий Аполлоныч занимается своим именем довольно поверхностно; купил, чтобы не отстать от века, лет десять тому назад, у Бутенопа в Москве молотильную машину, запер ее в сарай, да и успокоился. Разве в хороший летний день велит заложить беговые дрожки и съездит в поле на хлеба посмотреть да васильков нарвать» («Два помещика»). Некоторые обстоятельства жизни разорившегося дворянина, чья деревня продана «сукциона», описаны в рассказе «Петр Петрович Каратаев» («Записки охотника»); о поручике Хлопачкове («Лебедянь») известно, что «именем он свое давным-давно промотал и живет единственно на счет приятелей». В рассказе «Малиновая вода» герой, глядя на развалины, бывшие некогда роскошной усадьбой, вспоминает своего хозяина: «Здесь некогда жил граф Петр Ильич, известный хлебо-сол, богатый вельможа старого века. Бывало, вся губерния съезжалась у него, плясала и веселилась на славу, при оглушительном громе доморощенной музыки, трескотне бураков и римских свечей; и, вероятно, не одна старушка, проезжая теперь мимо

запустелых боярских палат, вздохнет и вспомнит минувшие времена и минувшую молодость. Долго пирувал граф, долго расхаживал, приветливо улыбаясь, в толпе подобострастных гостей; но имения его, к несчастью, не хватило на целую жизнь. Разорившись кругом, отправился он в Петербург искать себе места и умер в номере гостиницы, не дождавшись никакого решения». В рассказе Чехова «Ариадна» упоминается Котлович, «прогоревший барин», у которого «в имении были ананасы, замечательные персики, громоотводы, фонтан посреди двора и в то же время ни копейки денег. Он ничего не делал, ничего не умел, был какой-то кволий, точно сделанный из пареной репы, лечил мужиков гомеопатией и занимался спиритизмом». Главный же герой этого рассказа, растрачивая за границы все «доходишки» своего отца, однажды посылает ему отчаянную телеграмму с просьбой заложить имение.

Состояние дел разорившегося дворянина во многом определяло его отношение с окружающими: «...с соседями они мало водились оттого, что мелкие им не под стать приходились, а с богатыми гордость запрещала знаться» («Уездный лекарь», Тургенев). Таков и гордец Чертопханов, обиженный судьбой, не имеющий гроша за душой, но вспоминающий всякий раз о своем столбовом дворянстве.

ЧУДАКИ

Как уже было отмечено, ведение хозяйства нередко поручали управляющему, при этом барин мог и не знать, как обстоят дела в его имении. Но наряду с равнодушными к собственным делам помещиками в русской литературе описаны и, напротив, чрезвычайно деятельные герои, хозяйственные начинания которых нередко окрашены сумасбродством. Яркий пример такого героя находим в «Записках охотника»: «Ни в одной прихоти себе не отказывал. Между прочими выдумками соорудил он однажды, по собственным соображениям, такую огромную семейственную карету, что, несмотря на дружные усилия согнанных со всего села крестьянских лошадей вместе с их владельцами, она на первом же кособоре завалилась и рассыпалась. Еремей Лукич (Пантелеева отца звали Еремеем Лукичом) приказал: памятник поставить на кособоре, а впрочем, нисколько не смутился. Вздумал он также построить церковь, разумеется, сам, без помощи архитектора. Сжег целый лес на кирпичи, заложил фундамент огромный, хоть бы под губернский собор, вывел стены, начал сводить купол: купол упал. Он опять – купол опять обрушился; он третий раз – купол рухнул в третий раз. Призадумался мой Еремей Лукич: дело, думает, не ладно... колдовство проклятое замешалось... да вдруг и прикажи перепороть всех старых баб на деревне. Баб перепороли – а купол все-таки не свели. Избы крестьянам по новому плану перестраивать начал, и все из хозяйственно-



го расчета; по три двора вместе ставил треугольником, а на середине воздвигал шест с раскрашенной скворечницей и флагом. Каждый день, бывало, новую затею придумывал: то из лопуха суп варил, то лошадям хвосты стриг на картузы дворовым людям, то лен собирался крапивой заменить, свиней кормить грибами... Вычитал он однажды в «Московских ведомостях» статейку харьковского помещика Хряка-Хруперского о пользе нравственности в крестьянском быту и на другой же день отдал приказ всем крестьянам немедленно выучить статью харьковского помещика наизусть. Крестьяне выучили статью; барин спросил их: понимают ли они, что там написано? Приказчик отвечал, что как, мол, не понять! Около того же времени повелел он всех подданных своих, для порядка и хозяйственного расчета, перенумеровать и каждому на воротнике нашить его номер. При встрече с барином всяк, бывало, так уж и кричит: такой-то номер идет! а барин отвечает ласково: ступай с Богом!»

КРЕПКИЕ ХОЗЯЕВА

Не все помещики в русской литературе – люди безалаберные и ленивые, не способные вести хозяйство. Рачительной хозяйкой можно назвать Арину Петровну Головлеву: «Шутка сказать – четыре тысячи душ! этакой-то машиной управлять в мои лета! за всяким ведь погляди! всякого уследи! да походи, да побегай!» – говорит она о себе.

«Матушка во всех отраслях хозяйства ввела меру, вес и счет, – повествует герой «Пошехонской стари-

ны». – Она самолично простаивала целые дни при молотье и веянии и заставляла при себе мерять вывезанное зерно и при себе же мерою ссыпать в амбары. Кроме того, завела книгу, в которую записывала приход и расход, и раза два в год проверяла наличность».

Федор Лаврецкий, по словам Тургенева, «сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя... насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян».

Вникнуть во все тонкости хозяйства стремится и Левин («Анна Каренина»): он сам придумывает и строит сушилку для гречи, идет к скотине, отправляется косить вместе с крестьянами, ведь деревня для него – «место жизни, то есть радости, страданий, труда».

БАРСКИЙ ДОМ И САД

Дворянский дом описывается довольно подробно в произведениях многих русских классиков. Он представляет собой каменное либо деревянное строение с почерневшими фамильными портретами на стенах, фортепиано, старинной мебелью. «Наш дом был один из старых деревенских домов, в которых, уважая и любя одно другое, прожило несколько родственных поколений. Ото всего пахло хорошими честными семейными воспоминаниями, которые вдруг, как только я вошла в этот дом, сделались как будто и моими воспоминаниями. Убранство и порядок дома велись Татьяною Семеновной по-старинному. Нельзя сказать, чтобы все было изящно и красиво; но от прислуги до мебели и кушаньев всего было много, все было опрятно, прочно, аккуратно и внушало уважение. В гостиной симмет-

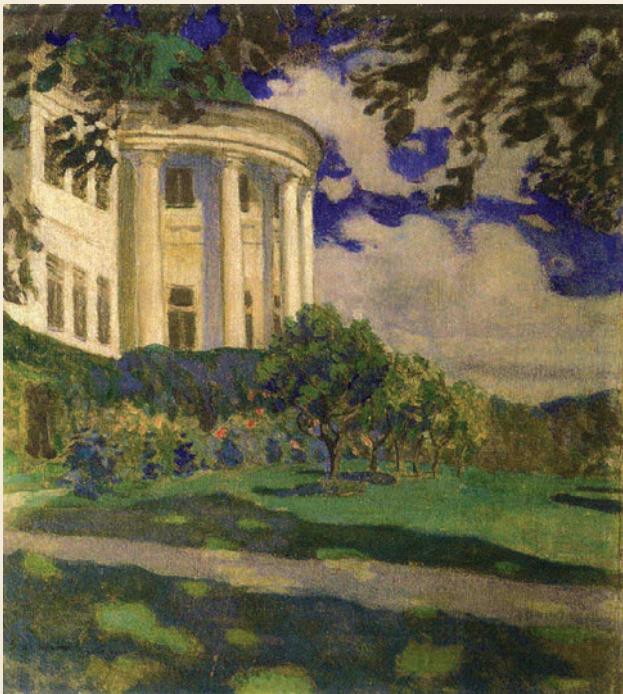
рично стояла мебель, висели портреты, и на полу расстилались домашние ковры и полосухи. В диванной находились старый рояль, шифоньерки двух различных фасонов, диваны и столики с латунью и инкрустациями. В моем кабинете, убранном старанием Татьяны Семеновны, стояла самая лучшая мебель различных веков и фасонов и между прочим старое трюмо, на которое я сначала никак не могла смотреть без застенчивости, но которое впоследствии, как старый друг, сделалось мне дорогое». (Л.Толстой, «Семейное счастье»)

Большой дом подчеркивает величие фигуры барина. Дом Ласунской в романе Тургенева «Рудин», «огромный, каменный, сооруженный по рисункам Растрелли», «величественно возвышался на вершине холма». Дом матери Елены Стаховой («Накануне») в Москве описан как «большой деревянный дом... с колоннами, белыми лирами и венками над каждым окном, с мезонином, службами, палисадником, огромным зеленым двором...». Бабушке «принадлежали торговые ряды на ярмарке и старинный дом с колоннами и садом, но она каждое утро молилась, чтобы бог спас ее от разорения, и при этом плакала», – пишет в рассказе «Невеста» Чехов. «Дом у Песоцкого был громадный, с колоннами, со львами, на которых облупилась штукатурка, и с фрачным лакеем у подъезда». (Чехов, «Черный монах»)

Иначе выглядят дома бедных дворян – тех самых, которым никак не удастся жить «по-барски». «Кучер мой остановился в недоумении у полусгнившего и засоренного колодца [...] Жилище господина Чертопханова являло вид весьма печальный: бревна почернели и высунулись вперед «брюхом», труба обвалилась, углы подопрели и покачнулись, небольшие тускло-сизые окошечки невыразимо кисло поглядывали из-под косматой, нахлобученной крыши: у иных старух-потаскушек бывают такие глаза», – описывает Тургенев дом Чертопханова. В «Записках охотника» немало таких убогих домиков, ничем не напоминающих барские дома. В рассказе «Мой сосед Радилов» герой видит «старенький, серый домик с тесовой крышей и кривым крылечком». «Господский дом в «Уголке» почти совсем развалился, а средств поправить его не было, – пишет Салтыков-Щедрин в «Пошехонской старине». – Крыша протекала; стены в комнатах были испещрены следами водяных потоков; половицы колебались; из окон и даже из стен проникал ветер».

«ПРАХИ ГНИЛОСТЬ... НАКРЕНИЛОСЬ... А СТОИТ...»

Распространенный мотив русской классической литературы – описание ветхого дома, хранящего следы былого дворянского величия. В доме – «старом», «старинном», «ветхом» – на всем следы запустения и умирания. «Живет Мардарий Аполлоныч совершенно на старый лад. И дом у него ста-



▲ В.Борисов-Мусатов. Усадьба

ринной постройки: в передней, как следует, пахнет квасом, сальными свечами и кожей; тут же направо буфет с трубками и утиральниками; в столовой фамильные портреты, мухи, большой горшок ерани и кислые фортопьяны; в гостиной три дивана, три стола, два зеркала и сиплые часы, с почерневшей эмалью и бронзовыми, резными стрелками; в кабинете стол с бумагами, ширмы синеватого цвета с наклеенными картинками, вырезанными из разных сочинений прошедшего столетия, шкапы с вонючими книгами, пауками и черной пылью, пухлое кресло, итальянское окно да наглухо заколоченная дверь в сад... Словом, все как водится», – повествуется в рассказе Тургенева «Два помещика». В рассказе «Дом с мезонином» Чехова описан «старый барский дом», «громоздкая зала с колоннами», «мрачная, красивая аллея», в которой царит запустение, старинные крепкие ворота со львами. «Тут всегда, даже в тихую погоду, что-то гудело в старых амосовских печах, а во время грозы весь дом дрожал и, казалось, трескался на части, и было немножко страшно, особенно ночью, когда все десять больших окон вдруг освещались молнией».

Старый, заросший сад – место, где так часто в русской литературе назначаются встречи, свершаются объяснения, – тоже напоминает о тех временах, когда помещик жил с истинно барским размахом. «Сад огромный, версты на полторы... – пишет Мельников-Печерский в повести «Старые годы». – Прямые аллеи, обсаженные вековыми липами, не пропускающими света божьего, походили на какие-то подземные переходы...

Кой-где уцелели каменные постаменты, на них в старые годы стояли статуи. Известный богач прошедшего века, князь Алексей Юрьич (в тексте сообщается, что он умер за 15 лет до Пугачевского восстания. – Ю.П.) скупил много статуй за границей и поставил их в своем Заборье. Куда после девались они, бог знает».

Лаврецкий в романе «Дворянское гнездо» видит в старом доме вялых мух с белой пылью на спине, продавленные диванчики, полинялые подушки, истертый коверчик. Сад «зарос бурьяном, лопухами, крыжовником и малиной». Кажется, жизнь здесь остановилась, все погрузилось в дремоту (сон, подобный смерти, – как в «Обломове»!): «Следы человеческой жизни гложут очень скоро: усадьба Глафиры Петровны не успела одичать, но уже казалась погруженной в ту тихую дрему, которой дремлет все на земле, где только нет людской, беспокойной заразы». Слуга, подав Лаврецкому кушанье, становится позади него, «распространяя какой-то крепкий, древний запах, подобный запаху кипарисового дерева». Запах кипарисового дерева – деталь неслучайная, если вспомнить, что кипарис в мифологии – «кладбищенское дерево», символ смерти. «Вот когда я попал на самое дно реки», – дума-

ет Лаврецкий, созерцая «уходящую, утекающую жизнь» вокруг себя.

В повести «Суходол» Бунин изображает старую гостиную с покосившимися полами, сгнивший балкон, с которого, за отсутствием ступенек, надо было прыгивать. В этом запустении – своя поэзия («Было очарование и в суходольской разоренной усадьбе», – пишет Бунин). Но не всегда старый помещичий дом описывается поэтично, с теплом и любовью. Нередко он предстает как место мрачное, неуютное, пугающее.

«Дом был до того ветх, что ежеминутно грозил развалиться. Соседи называли его старым аббатством и удивлялись, как она не боится в нем жить. Полы ходуном ходили; из окон и из щелей стен дуло; зимой никакими способами ухититься было нельзя», – рисует Салтыков-Щедрин дом помещицы Чепраковой в «Пошехонской старине».

«Дома почти у всех были одного типа: одноэтажные, продолговатые, на манер длинных комодов; ни стены, ни крыши не красились, окна имели старинную форму, при которой нижние рамы поднимались вверх и подпирались подставками. В шести-семи комнатах такого четырехугольника, с колеблющимися полами и нештукатуренными стенами, ютилась дворянская семья, иногда очень многочисленная, с целым штатом дворовых людей, преимущественно девок, и с наезжавшими, от времени до времени, гостями. О парках и садах не было и в помине; впереди дома раскидывался крохотный палисадник, обсаженный стриженными акациями и на-



▲ А.Ф. Густавсон. Евгений Онегин

полненный, по части цветов, барскою спесью, царскими кудрями и буро-желтыми бураками. Сбоку, поближе к скотным дворам, выкапывался небольшой пруд, который служил скотским водопоем и поража́л своей неопрятностью и вонью».

Войдя в старый дом, Райский, герой романа Гончарова «Обрыв», видит мрачные, закоптевшие гостиные, закутанные в чехлы статуи, «как два привидения», почерневшую мебель, громадную кровать в спальне, похожую на пышный гроб, покрытый глазетом. «Райский с трудом представлял себе, как спали на этих катафалках: казалось ему, не уснуть живому человеку тут...»

А так описано место, где ведет последние годы своего «полусонного существования» Арина Петровна Головлева: «Погорелка была печальная усадьба. Она стояла, как говорится, на тычке, без сада, без тени, без всяких признаков какого бы то ни было комфорта. Даже палисадника впереди не было. Дом был одноэтажный, словно придавленный, и весь почерневший от времени и непогод; сзади расположены были немногочисленные службы, тоже приходившие в ветхость; а кругом стлались поля, поля без конца; даже лесу на горизонте не было видно». (Салтыков-Щедрин, «Господа Головлевы»)

В русской литературе мы находим самые разные примеры обстановки в барском доме: можно вспомнить изящный кабинет Павла Петровича: оружие на персидском ковре, ореховая мебель, бронзовые статуэтки на великолепном письменном столе, камин; можно – простоту убранства комнаты дяди Онегина («Все было просто: пол дубовый, / Два шкафа, стол, диван пуховый...»). Совершенно отталкивающими выглядят мрачные интерьеры дома в «Пошехонской старине» Салтыкова-Щедрина: теснота, низкий потолок, тараканы и клопы, дурной запах: «Об опрятности не было и помина. Детские комнаты, как я уже сейчас упомянул, были переполнены насекомыми и нередко оставались по нескольку дней неметенными, потому что ничей глаз туда не заглядывал; одежда на детях была плохая и чаще всего перешивалась из разного старья или переходила от старших к младшим; белье переменялось редко. Прибавьте к этому прислугу, одетую в какую-то вонючую, заплатанную рвань, распространявшую запах, и вы получите ту невзрачную обстановку, среди которой копошились с утра до вечера дворянские дети <...> Сальные свечи (тоже покупной товар) берегли как зеницу ока, и когда в доме не было гостей, то по зимам долго сумерничали и рано ложились спать».

Довольно унылое зрелище представляет и комната Чертопханова: покоробленный стол на тринадцати ножках неравной длины, продавленные соломенные стулья, облупившиеся стены, разбитое и тусклое зеркальце, толстые и черные нити паутины спускаются с потолка. О притязаниях на «барство» напоминает огромная рама под красное дерево.

Барский дом во многих текстах русской литературы выступает в качестве охранителя старого дворянского уклада, незыблемости традиций и привычного быта. В романе «Анна Каренина» есть сцена, где Левин, видя знакомые подробности домашней обстановки, начинает сомневаться в возможности устроить ту новую жизнь, о которой он мечтал: «Все эти следы его жизни как будто охватили его и говорили ему: “Нет, ты не уйдешь от нас и не будешь другим...”». Дом представляется живым существом в текстах Толстого, Гончарова, Тургенева, Чехова, Бунина, стены его «смотрят», «недоумевают», «вздыхают», даже темнота «привыкает» к новому жильцу («Дворянское гнездо»). «...Ветви лип обнимали его, – пишет о доме Бунин, – был он невелик и приземист, но казалось, что ему и веку не будет, – так основательно глядел он из-под своей необыкновенно высокой и толстой соломенной крыши, почерневшей и затвердевшей от времени. Мне его передний фасад представлялся всегда живым: точно старое лицо глядит из-под огромной шапки впадинами глаз...» («Антоновские яблоки»). Изображенные на фамильных портретах отцы, деды, тетушки не просто «глядят» на героев, но «сверлят глазами», «осуждают» или «одобряют» поступки своих детей, следя за сохранением прежнего уклада жизни: «Сыростью и затхлою гнилью пахнуло, когда отворили двери чертогов князей Заборовских. На каждом шагу из-под ног густая пыль поднималась, а ворвавшийся в растворенные двери поток свежего воздуха колыхал отставшие от стен и лохмотьями висевшие дорогие, редкостные когда-то шпалеры. Не грустью, не печалью веяло со стен запустелого жилища былой роскоши и чудовищного своеправия: будто с насмешкой и сожалением смотрели эти напудренные пастухи и пастушки, что виднелись на обветшалых дырявых гобеленах, а в портретной галерее потемневшие лики людей старых годов спесиво и презрительно глядели из потускневших резных рам... “Зачем вы зашли сюда, незваные гости? – будто спрашивали они. – Чего не видали... Вон ступайте, жалкие люди, мы вас не знаем, да и вам никогда не изведать нашей раздольной, веселой жизни, нашего буйного разгула, барских затей и ничем неудержимых порывов!..”». (Мельников-Печерский, «Старые годы»)

Почернеют фамильные портреты – так, что нельзя уже будет понять, кто изображен на них, превратятся в руины старые помещичьи дома, умрут слуги, помнившие времена настоящего расцвета дворянской жизни. Вместе с ними уйдет в прошлое и барство – с его величием и размахом, с его счастливой праздностью и тягостным бездельем... 

Примечание

* Чтобы несколько ограничить круг произведений, коснемся в основном героев, живущих в деревне.

Феликс Абрамович НОДЕЛЬ,
к.п.н., Москва

От «Жестокого романса» к «Бесприданнице»

О том, что я мечтал стать актером и, поступив на факультет русского языка и литературы МГПИ им Потемкина, не оставил этой мечты, тем более, что дважды играл в пьесах А.Н. Островского в самодеятельности¹, знали лишь немногие. Но прошло более полувека, прежде чем я решился на в общем-то тогда не запрещенное (даже в программе и «билетах» рядом с «Грозой» стоял возможный вариант: «Бесприданница»). Старый фильм 1936 года у моих учеников не пользовался успехом. «Скучно! Растянуто!» и даже: «Как в театре!» – говорили они. А я помнил о блистательной работе А.Кторов в роли Паратова – особенно он был хорош в эпизоде, когда сбрасывает роскошную шубу, чтобы его любимая не замочила ножки. Искушение появилось в 2002 году, когда вышла книга-сборник под названием «Необъятный Рязанов», уже суперобложка которой вместе с названием напоминала о том, что Рязанов – успешнейший комедиограф и если он взялся за трагическую «Бесприданницу», то...

«Преступление» Рязанова

«А однажды я надругался, по дружным уверениям критики, над классиком – Александром Николаевичем Островским, когда переносил его дивную “Бесприданницу” на экран в манере “Жестокого романса”».

«Дивная»-то дивная, но пьеса, по его убеждению, не могла стать основой для сценария фильма без существенной «перелицовки». Он «признается в содеянном»: «В самом начале пьесы Островского на одиннадцати страницах текста Кнуров и Вожеватов долго вводят зрителя в курс дела относительно того, что происходило в семье Огудаловых за последний год. Это огромный поток информации, с нюансами, деталями, прямой и косвенной речью персонажей драмы. Вот я и решил заменить их рассказ показом. Ни на йоту не отступив от Островского, я из этих одиннадцати страниц написал всю первую серию “Жестокого романса”» (не все получилось равноцен-



но: с моей точки зрения, лучший эпизод – соревнование между Паратовым – Н.Михалковым и Карандышевым – А.Мягковым – Ф.Н.).

Но начал он «с другого конца» – написал худсовету киностудии «Мосфильм»: «В образе Огудаловой надо попытаться раскрыть в первую очередь такие черты, как любовь к своей дочери Ларисе, боль за нее, мучительные поиски выхода, а не рассудочное корыстолюбие... Мне Огудалова виделась еще молодой женщиной лет сорока максимум. Да, она мать троих дочерей, но в те времена рожали рано. И она еще не прочь устроить свою личную жизнь. А на руках – три дочери... Теперь надо младшую, самую дорогую, отдавать».

Мне хотелось, чтобы, с одной стороны, Харита Игнатьевна вызывала сочувствие, с другой – внушала бы отвращение тем, что заискивает перед богатыми. Сыграть совокупность этих качеств, по-моему, могла только Алиса Фрейндлих».





Исполнительница (в том же сборнике) вспоминала: «Рязанов предложил мне роль Огудаловой в «Жестоком романсе». Я очень удивилась: как, почему? А Эльдар Александрович объяснил, что ему не нужна монстриха, которая гробит одну дочку за другой. А нужна несчастная женщина, которая осталась вдовой, еще будучи молодой. Как выразился Рязанов, «еще сама годна в дело». Но ей нужно пристроить трех дочерей-бесприданниц, да не выходит – идет ляпсус за ляпсусом, несчастье за несчастьем. Так что у Огудаловой – отдельная драма, не только семейная, но и своя, женская. Потому она и крутится, как уж на сковородке: и дочерей бы замуж выдать, и себя не забыть».

Мосфильмовское начальство такая трактовка поначалу не устраивала: ведь у Островского, как им казалось и как играли многие из предшественниц Фрейндлих, эта героиня – именно монстр, вторая Кабаниха (а между тем одна из Кабаних Малого театра, О.Хорькова, тоже омолаживала свою героиню, а Э.Зиганшина в ТЮЗе и Е.Яковлева в «Современнике» даже заставляли своих Кабаних пожалеть).

Но разве противоречит такое истолкование роли Огудаловой принятому в серьезном литературоведении? Вот что пишет Г.Н. Пospelов в своем учебнике для вузов «История русской литературы XIX века»: «Семья Огудаловых обеднела и занимает двусмысленное положение в местном провинциальном обществе. Для матери Ларисы... показное изящество и благородство жизни ее семьи является не естественным и нормальным состоянием, а искусственно и трудно создаваемой декорацией, служащей средством для устройства будущего ее дочерей в выгодных браках. Для нее лживость и хитрость – основной принцип обращения с богатыми людьми, посещающими их дом. Жизнь в ее доме похожа на «базар» или на цыганский табор».

Создатель «Жестокого романса» не расходится с профессором МГУ Пospelовым и в трактовке главной героини. В книге «Неподведенные итоги» Рязанов пишет: «Сама Лариса – существо, создан-

ное для любви... Она простодушна в самом лучшем понимании этого слова. Романтична, но не лишена житейских прозаических соображений. Бескорыстна, не гонится за богатством, но почему-то все-таки влюблена в персону состоятельную. Способна ради любви на любую жертву и одновременно ужасающе эгоистична. Лариса – Гузеева – очень нервная, легко возбудимая натура. У Ларисы привлекательное лицо, огромные глаза, стройная фигура, и в ней существует какая-то экзотичность. Историю о бесприданнице я почувствовал как печальную песню, как грустный романс, как драматическую вещь, напоенную музыкой».

Рязанов пишет о конкретной Ларисе – Гузеевой, Пospelов – о типе: «Лариса и сама тянется к внешнему блеску и благородству жизни и всякое проявление простоватости и непритязательности для нее оскорбительно. У Ларисы нет богатого приданого, но у нее есть девическая честь, и она видит единственный выход в том, чтобы выйти замуж за скромного человека, который даст ей тихую семейную жизнь. В глубине души она презирает своего жениха... ночная поездка с Паратовым за Волгу... для Ларисы катастрофа всей жизни. Теперь у нее нет ни приданого, ни девичьей чести. Теперь ей остается или самой торговать своей красотой, или, подобно Катерине, уйти из жизни, бросившись с обрыва Волги. Лариса пытается сделать это, но у нее нет нравственных сил преодолеть естественную боязнь мучений и смерти... У нее есть добрые и искренние чувства, но нет крепких моральных устоев и целеустремленности. Она слаба, полна колебаний и поэтому легко поддается соблазнам...

«Они правы, – говорит она о Кнурове и Вожеватове, – я вещь, а не человек»... И, как вещь, она слишком дорога для бедняка Карандышева, – ею должен владеть настоящий богач – Кнуров.

Все это – не собственные взгляды Ларисы. Это выражение ее страшного душевного разрыва. Это





ее мрачный, отчаянный вызов. И не к Карандышеву, не к Кнурову лично обращен этот вызов, а ко всему «цыганскому табору», для которого ее воспитывали и в котором ее погубили».

Отзывы в прессе. Сочинения прежних лет

Ровно десять лет назад в «Московском комсомольце» была напечатана не просто положительная рецензия на казалось бы давно забытый дерзкий «Жестокий романс» Э.Рязанова, но дающая его героине суперсовременную трактовку. Автор ее, Петр Киле, писал: «... она из нового поколения русских девушек, не просто мечтающих о любви, а готовых на любой риск ради чувства или свободы. Лариса предстает яркой личностью, одаренной красотой и умом...»

Она вне житейской суеты, она вся в полете...». И дальше – неожиданное: «Сколько современных Ларис подвизаются – хорошо еще в сфере шоу-бизнеса..., в борделях и на улицах городов всех стран мира... сегодня «Жестокий романс» воспринимается как фильм не о прошлом, а о настоящем и даже будущем».

Это написано в 2007 году, четверть века спустя после премьеры. А за пятнадцать лет до нее две девочки из «продвинутых» (одна росла без отца, но с горячо любимой и профессионально состоявшейся матерью – известным врачом, у другой – в «полной семье» – были проблемы взаимного непонимания, и отец страдал от того, что школа вызывала у нее больше доверия, чем семья) взяли тему «Катерина и Лариса в «темном царстве»» («Грозу» мы изучали, «Бесприданницу» я рекомендовал прочесть – отчасти для сравнения). Привожу их сочинения в сокращении, обращая внимание на то, что и они почти не расходятся с Г.Н. Пospelовым, учебники которого наверняка не читали (обе привыкли обходиться собственным умом):

«... у драматурга положительными и сильными героями оказываются женщины – существа слабые и беззащитные... В этом мире безлюбия и эгоизма погибает еще один талантливый, прекрасный человек – Лариса Огудалова.

Кругом кипят грошовой страсти, борьба самолюбивых самодуров, а Лариса всегда одна, совсем одна – наедине со своими мыслями и мечтами. С каким драматизмом переживает она шумную и беспутную жизнь в доме матери, обручение с нелюбимым Карандышевым и, наконец, обман того Паратова, который был для нее соломинкой, удерживающей ее в жизни среди океана тьмы.

Но в Ларисе нет цельности и мужества Катерины. Она наверняка приходит к мысли о самоубийстве, стоя на краю обрыва, но что-то опять-таки не дает ей свести последние счета с жизнью. Ею овладевает какая-то душевная апатия, равнодушие к себе и к людям..., ей нечего ждать чего-то светлого от будущего. Поэтому она принимает выстрел Карандышева как благодеяние.

Но нельзя судить Ларису строго. Паратов, Кнуров, Вожеватов и Карандышев ответственны не только за смерть ее, но и за погубленную ими нежную и любящую душу...

Лариса резко отличается от окружающих ее людей своим богатым душевным миром, честностью, прямоотой, способностью глубоко и сильно любить. Напрасно она ищет понимания, сочувствия у людей. Даже родной матери она не может открыть свою израненную душу, потому что получит от нее лишь какие-нибудь пошлые наставления вроде: «Без хитрости на свете не проживешь...» И снова, как в «Грозе», смерть оказывается желаннее жизни...

«Лариса всеми силами старается найти свое место в жизни, но не может: мать хочет выдать ее замуж, состоятельные люди не считают ее за человека, равного себе...

Видя издевательство над Карандышевым, естественно, она уже не может уважать его, не говоря уже о любви...

Лариса рада бы умереть, но не может и потому с радостью принимает пулю Карандышева...

Катерина умерла победительницей, а Лариса – побежденной...»

P.S. Но почему-то у моих питомцев «победительница» Катерина не вызывает симпатий. Ей предпочитают даже греховодницу Варвару. И как только стало возможно «свое суждение иметь», скромнейшая девочка, молчащая на уроках, на консультации перед экзаменом с глазу на глаз со мной «напала» на Добролюбова, на статью, которая когда-то должна была восприниматься чуть ли не как циркуляр. 

Примечание

¹ В пьесе Островского и Соловьева «На пороге к делу» и в «Бесприданнице» (в последней – во время учебной практики в школе, совместно с учениками – Карандышева).

В оформлении статьи использованы кадры из фильма «Жестокий романс». Реж. Э.Рязанов, 1984 г.

Елена Наумовна ПЕНСКАЯ,

д.ф.н., руководитель Школы филологии НИУ ВШЭ

Сказ о том, как Салтыков-Щедрин «прочитал» роман Достоевского «Идиот»

О желчной и ядовитой общительности Салтыкова-Щедрина известно многое. Он всегда беспокоен, ему интересно «вывести на чистую воду», показать подоплеку событий, побуждений, поступков, высказываний реальных действующих лиц общественной, литературной сцены, а также измерить современность классикой. Грибоедовские, гоголевские образы и положения, перенесенные в современный журнальный контекст, обретают новую фактуру и поворачивают вроде бы привычные обстоятельства неожиданной стороной. Салтыков-Щедрин постоянно проверяет «подлинность» и «фальшь» в каждом конкретном случае, словно бы создавая «очную ставку» своим оппонентам в тех случаях, которые его особенно задевают. Фигуру Достоевского можно без сомнения отнести к вызывавшим наибольшее раздражение Салтыкова-Щедрина, причем это несогласие в одном случае стало важным художественным и смысловым приемом, на котором построено одно из самых хрестоматийных щедринских сочинений.

Попробуем рассмотреть это предположение на примере соотнесения двух произведений: романа «Идиот» Достоевского и «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. До сих пор такое сопоставление не проводилось исследователями. На наш взгляд, «История одного города» в какой-то степени создавалась в диалоге с Достоевским.

Полемика Салтыкова-Щедрина с Достоевским — хорошо разработанная тема. Исследователи рассматривали в этом контексте роман «Современная идиллия» как пересмотр ключевых тем романа «Преступление и наказание», а в «Господах Головлевых» обнаруживается спор с гончаровским «Обломовым» и целыми литературными пластами, стоящими за этим романом.

В этом смысле «История одного города» — еще один результат «рассерженности» Салтыкова-Щедрина и его несогласия с Достоевским.

Рискнем предположить, что концепция, идея идиотизма — косвенная реплика Щедрина на роман Достоевского «Идиот» и продолжение внутреннего диалога. В том, как Щедрин отвечает Достоевскому, как оппонирует, как выстраивает художественную аргументацию, в полной мере реализуется щедринская «программа вмешательства», «деятельной критики». Попробуем в этом разобраться.

Сначала по датам. Достоевский в 1867-68 гг. работает над романом «Идиот». Первая публикация появляется в «Русском вестнике» в 1868 г., годом

позже, в 1869-1870, выходит журнальная публикация «Истории одного города». Два текста, их «околороманные отношения», закадровые высказывания двух авторов по поводу стержневых проблем современности, в равной мере волнующих Щедрина и Достоевского, находятся в напряженном соотнесении. В этой связи напомним известные слова Достоевского: «Идея романа — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее... Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого ничего нет на свете, а особенно теперь... Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы — еще далеко не выработался»¹.

«Идиот» — это отчетливая попытка Достоевского предложить современникам новый утопический идеал: проповедь самосовершенствования и осуществление этой утопической программы на «личном» примере — вот те главные инструменты, с помощью которых возможно создать «земной рай». Князь Мышкин — «современный» Христос, приходит «ниоткуда», из заоблачных высот, приезжает из Швейцарии, с готовой «теорией практического христианства». «Дело» князя — это его проповедническое слово («пастырь добрый»), а сострадание — «главнейший и, может быть, единственный закон бытия». Внутренняя противоречивость задания обнаруживается в самом романе. Результаты деятельности князя Мышкина, как мы помним, печальны:

гибнет Настасья Филипповна, сломлена Аглая, становится убийцей крестный брат Мышкина Рогожин, умирает, бунтуя и ненавдя «дело» Князя, Ипполит Терентьев. «Рай на земле не легко достается», — комментирует ситуацию князь Щ. Герой погружается в безумие, только прикоснувшись к чужой жизни, «но то, что бы он мог сделать и предпринять, то все умерло с ним... Но где только он ни прикоснулся — везде он оставил неисследимую черту»². Наконец, автор признает фиаско, личное поражение. Практический итог работы над замыслом, у которого в процессе обрастания конкретными живыми чертами, обнаружилась своя логика, своя жизнь, свои законы, во многом реконструируется в финальном признании Достоевского: «И вот идея “Идиота” почти лопнула»³.

Салтыков-Щедрин, бесспорно, задет романом, по-своему отвечает на идеологический и художественный вызов, который усматривает в сочинении Достоевского. Отвечает, как нам кажется, дважды. Сначала косвенно — «Историей», острой и трезвой антиутопией, затем непосредственно прямым анализом романа «Идиот» в статье «Светлов, его взгляды, характер и деятельность» (1871), посвященной разбору романа Омулевского «Шаг за шагом». Начнем с последнего.

Щедринская оценка Достоевского часто приводится исследователями и стала почти хрестоматийной. Напомним ее. «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвещаний и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества. Укажем хотя на попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основе романа «Идиот», — и, конечно, этого будет достаточно, чтобы согласиться, что это такая задача, перед которою бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т.п. Это, так сказать, конечная цель, в виду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов, интересующих общество, кажутся лишь промежуточными станциями. И что же? Несмотря на лучезарность подобной задачи, поглощающей в себе все переходные формы прогресса, г. Достоевский, нимало не стесняясь, тут же сам подрывает свое дело...»⁴. Далее Салтыков-Щедрин обосновывает ясно и точно свое понимание «внутреннего раскола» у Достоевского. «С одной стороны, у него являются лица, полные жизни и правды, с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева...»⁵.



Подчеркнем, что в интерпретации Салтыкова-Щедрина масштаб задачи, поставленной Достоевским, несопоставим с задачами и вопросами злободневными, он их просто снимает, отменяет и переводит в другое измерение именно своей устремленностью к другой цели и масштабом изображения. Отмена, уничтожение «вопроса» — главная черта «идиотства» по Щедрину: «все вопросы уже решены. Какие это вопросы? Как они решены? — это загадка до того мучительная, что рискуешь перебрать всевозможные вопросы и решения и не напасть именно на те, о которых идет речь... Ничего неизвестно. Известно только, что этот неизвестный вопрос во что бы то ни стало будет приведен в действие». В данном фрагменте существенно только одно слово, один вопрос Угрюм-Бурчеева: «Зачем?»⁶. Обыватели отзовутся горсткой своих безысходных вопросов: «К чему? — вот единственный вопрос, который ясно представлялся каждому при виде грядущего вдали идиота. Зачем жить, если жизнь навсегда отравлена представлением об идиоте? Зачем жить, если нет средств защитить взор от его ужасного вездесущия?»

Данные высказывания являются частью щедринской концепции пограничного состояния российской беллетристики, и шире — русского общества, мечущегося в поисках точек опоры, в поисках своей истории. Мысль о «промежутке», поглощающем со-

временных писателей, переключается с щедринским образом «провала», «щели», в котором исчезают одна за другой тени в «Истории одного города». «Таинственные тени гуськом шли одна за другой, застегнутые, выстриженные, однообразным шагом, в однообразных одеждах, все шли, все шли... все они были снабжены одинаковыми физиономиями, все одинаково молчали и все одинаково куда-то исчезали. Куда? Казалось, за этим сонно-фантастическим миром существовал еще более фантастический провал, который разрешал все затруднения тем, что в нем все пропадало, — все без остатка. Когда фантастический провал поглощал достаточное количество фантастических теней, Угрюм-Бурчеев, если можно так выразиться, перевертывался на другой бок и снова начинал другой такой же сон. Опять шли гуськом тени одна за другой, все шли, все шли...»⁶. Этот «промежуток» в литературе, по мысли Щедрина, — тот самый участок, та полоса, та граница, которая разделяет вчерашние вопросы, волновавшие общество, от сегодняшних. В современной литературе нет ресурсов, нет языкового аппарата, способного адекватно описать происходящее, ясно сформулировать современные проблемы. «Действительный смысл событий, надежд и порываний оказывается неясным; перед глазами разворачивается лишь хаотическое сновидение, преисполненное бесцельных мельканий, исчезновений и появлений; и хотя эти мелькания беспричинны — они означают искание опорной точки, которой нет и которую необходимо найти, чтобы ввести жизнь в правильную колею, — но для людей, уже отыскивавших такую точку или мнящих, что отыскивали ее, оно представляется просто отрицанием всякого прочного исходного пункта. Отсюда — сомнения не только в плодотворности, но и в самой законности жизни с подобным характером. Это не жизнь, а просто бесформенная фантазмагория, наполненная ходячими абстрактностями, а не живыми людьми...» Попутно отметим, что в исследуемом фрагменте «Истории» щедринское видение истории малой, сегодняшней повторяется почти дословно: «бесперывное мелькание идиота», породившего бредовые проекты; «виртуозность прямолинейности, словно ивовый кол, засела в его скорбной голове и пустила там непроглядную сеть корней и разветвлений. Это был какой-то таинственный лес, преисполненный волшебных сновидений... Весь мир представлялся черными точками...».

Вернемся к текстам и продолжим сопоставление деталей. В основе романа Достоевского — этическая концепция, главная мысль которой формулировалась им дважды: непосредственно в романе и па-

раллельно в черновиках, вариантах: «Высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего Я, — это как бы уничтожить это Я, отдать его целиком и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье»⁷. Щедрин словно бы следует логике Достоевского, развивая идею отсутствия индивидуальности и его последствий, но продолжает, взяв за исходный тезис высказывание Достоевского и словно бы проводя линию в другую, абсолютно противоположную сторону. «Страстность была вычеркнута из числа элементов, составлявших его природу, и заменена непреклонностью, действовавшей с регулярностью самого отчетливого механизма... Совершенно беззвучным голосом выражал он свои требования, и неизбежность их выполнения подтверждал устремлением пристального взора, в котором выражалась какая-то неизреченная бесстыжесть. Человек, на котором останавливался этот взор, не мог выносить его. Рождалось какое-то совсем особенное чувство, в котором первенствующее значение принадлежало не столько инстинкту личного самосохранения, сколько опасению за человеческую природу вообще». Добавляя подробности, конкретизируя абстрактный образ, Щедрин крайне последовательно выстраивает предполагаемый диалог, продолжает, усугубляет «риск» ситуации. «В этом смутном опасении утопали всевозможные предчувствия таинственных и непреодолимых угроз. Думалось, что небо обрушится, земля разверзнется под ногами, что налетит откуда-то смерч и все поглотит, все разом... То был взор, светлый, как сталь, взор совершенно свободный от мысли, и потому неприступный ни для оттенков, ни для колебаний...»⁸.

Образные сплетения, нервные узлы повествовательной ткани Достоевского находят постоянное уточнение, словно бы комментарий в щедринской трактовке, в его последовательном продвижении собственной идеологической и художественной «повестки».

Отметим, что появление персонажей в романе «Идиот» начинается с описания лица, портрета. Князь Мышкин сначала представлен как обладатель плаща с капюшоном. И далее о нем: «...молодой человек... роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белой бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было... приятное, тонкое и сухое, но бесцветное...».

О ярком визуальном начале в романе Достоевского «Идиот» написано немало. Пристально изучена цветовая, портретная поэтика⁹. Однако, совсем не замечен диалог экфрасисов в этих романах и недооценена полемичность портретных реплик Салтыкова-Щедрина в «Истории».

Один из демагогов-администраторов Феденька «фотографировал себя во всех возможных видах: и в группах, и в одиночку, и костюмированным: и просто в пиджаках, и с скрещенными на груди руками, и гуляющим с тросточкой в руках. В особенности любил он одну позу: стоит, сердечный, в пиджаке и куда-то смотрит, словно думает; на губах мелькает грустно сдержанная улыбка, на челе — печать. Нос — учтивый; правая рука держит книжку и лениво опустилась вдоль туловища; левая — не знает, что предпринять. Однажды Феденька даже вознамерился снять с себя настоящий портрет, но по неопытности вместо Зарянки адресовался к Айвазовскому, а Айвазовский, с своей стороны, вместо портрета нарисовал морской пейзаж, Феденьку же изобразил в верхнем углу картины в виде солнца, высматривающего из-за туч. Нельзя сказать, что Феденька не был польщен картинкой, однако ж понял, что это не более как аллегория, и потому дозволил продать портрет купцу Лапушникову, у которого в скором времени загадили его мухи...».

Портрет Угрюм-Бурчеева, сохранившийся в городском архиве, словно бы намечает все дальнейшие узлы повествования. Щедрин несколько раз возвращается к этому описанию: «Глаза серые, впавшие, осененные несколько припухшими веками; взгляд чистый, без колебаний; нос сухой, спускающийся от лба почти в прямом направлении книзу; губы тонкие, бледные, опущенные подстриженной щетиной усов... Вся фигура сухощавая с узкими плечами... Одет в военного покроя сюртук...». Глаза, взгляд, обладающий какой-то страшной силой, — вот черты, которые акцентируются автором с необычайной настойчивостью и постоянством.

Последовательно описав портрет Угрюм-Бурчеева, Щедрин вносит ряд существенных уточнений: «Портрет этот производит впечатление очень тяжелое. Перед глазами зрителя восстает чистейший тип идиота, принявшего какое-то мрачное решение и давшего себе клятву привести его в исполнение. Идиоты вообще очень опасны, и даже не потому, что они непременно злы (в идиоте злость и доброта — совершенно безразличные качества), а потому, что они чужды всяким соображениям и всегда идут напролом, как будто доброта, на которой они очутились, принадлежит исключительно им одним. Издали может показаться, что это люди хотя и суровых, но крепко сложившихся убеждений, которые сознательно стремятся к твердо на-

меченной цели. Однако ж это оптический обман, которым вовсе не следует увлекаться. Это просто со всех сторон наглухо закупоренные существа, которые ломают вперед, потому что не в состоянии сознать себя в связи с каким бы то ни было порядком явлений...»¹⁰.

Князь Мышкин — последний, на нем тоже словно бы все заканчивается, заканчивается история. «— Князь Мышкин? Лев Николаевич? Не знаю-с. Так что даже и не слыхивал-с, ответил в раздумье чиновник, — то есть я не об имени, имя историческое, в Карамзина истории найти можно и должно, я об лице-с, да и князей Мышкиных уж что-то нигде не встречается, даже и слух затих-с. — О, еще бы! — тотчас же ответил князь, — князей Мышкиных теперь и совсем нет, кроме меня; мне кажется, я последний... Отец мой был, впрочем, армии подпоручик, из юнкеров. Да вот не знаю, каким образом и генеральша Епанчина очутилась тоже из княжон Мышкиных, тоже последняя в своем роде... — Хе-хе-хе! Последняя в своем роде! Хе-хе! Как это вы оборотили, — захихикал чиновник».

Каллиграфическое искусство князя — это реальное ремесло, реальное умение имитировать разные шрифты — это и художество, и словно бы театральное перевоплощение, исполнение роли через почерк-маску, целое действо, восхитившее зрителей: «Вот и еще прекрасный и оригинальный шрифт, вот эта фраза: “Усердие все превозмогает”, это шрифт русский, писарский или, если хотите, военно-писарский. Так пишется казенная бумага к важному лицу, тоже круглый шрифт, славный, черный шрифт, черно написано, но с замечательным вкусом. Каллиграф не допустил бы этих росчерков или, лучше сказать, этих попыток расчеркнуться, вот этих недоконченных полухвостиков... а в целом, посмотрите, оно составляет ведь характер, и, право, вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!.. Росчерк требует необыкновенного вкуса; но если только он удался, если только найдена пропорция, то эдакий шрифт ни с чем не сравним, так даже, что можно влюбиться в него».

Угрюм-Бурчеев изображен с «Уставом о неуклонном сечении» в правой руке.

Князя Мышкина персонажи порой воспринимают странно: предполагают, что он «роль разыгрывает», что, может быть, он на самом деле — «плут» и «шутлер», «актерствует», «плутует».

Идиот Щедрин — на самом деле мелкий прохвост. Сатана-Дьявол-Прохвост-Вор, уворовывающий место в жизни, уворовывающий у обывателей самую жизнь. Так этот высокий ряд выглядит в щедринской трактовке.

Природа, пожалуй, одна из ключевых тем в романе Достоевского и в щедринской сатире, обладает эксклюзивным правом на существование в образно-смысловой структуре обоих текстов. С этой темой связана автономная «интрига», пружина которой развернется в решающий момент. Водопад, там за границей, в «швейцарской жизни», «тонкой ниткой с горы падал, белый, шумливый, пенистый», шум его доводил князя до большого беспокойства, горы, сосны старые, большие, смолистые, солнце яркое, небо голубое, тишина страшная. «Вот тут-то бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь...» Тогда ему мечтался большой город. В нем шум, гром, жизнь. На самом деле, природа единственный раз войдет в роман в рассказе князя и уступит место тесноте сдавленного комнатного, городского пространства.

Идиот Щедрина начинает будто с точки, с мотива, указанного Достоевским, и по-своему его переписывает: персонаж сразу по приезде обходит город. Его не останавливает ни кривизна улиц, ни множество закоулков, ни разбросанность хижин. «Ему было ясно одно: что перед его глазами дремучий лес и что следует с этим лесом распорядиться. Наткнувшись на какую-нибудь неправильность, Угрюм-Бурчеев на минуту вперял в нее недоумевающий взор, но тотчас же выходил из оцепенения.» Когда он увидел реку, он почувствовал «беспокойство», понял, что совершилось что-то неладное, необыкновенное. «И вдруг... Излучистая полоса жидкой стали сверкнула ему в глаза, сверкнула и не только не исчезла, но даже не замерла под взглядом этого административного василиска. Она продолжала двигаться, колыхаться, издавать какие-то особенные, но несомненно живые звуки. Она жила». Именно здесь будет сформулирована главная для абсурдистской стратегии Щедрина-художника мысль: столкнулись два бреда, два безумия — безумный проект, «несоветимая клятва» идиота и алогизм, абсурд, неподотчетность живой жизни. Эту схватку Щедрин исследует и описывает на протяжении всего творчества — в сказках, в публицистике, в «Господах Головлевых». В «Истории одного города» она очерчена с точностью и немолимостью математической формулы. «Но река продолжала свой говор, и в этом говоре слышалось что-то искушающее, почти злое. Казалось, эти звуки говорили: “Хитер, прохвост, твой бред, но есть и другой бред, который, пожалуй, похитрей твоего будет”. Да; это был тоже бред, или, лучше сказать, тут встали лицом к лицу два бреда: один, созданный лично Угрюм-Бурчеевым, и другой, который вры-



вался откуда-то со стороны и заявлял о совершенной своей независимости от первого». Осуществляя свой безумный проект, щедринский идиот испытывает «мечтание», «сладкую восторженность».

Есть своя «теория» и у князя, не сформулированная, не воплощенная буквально. Вспоминая Мари, детей в швейцарской деревеньке, он упомянет также и возражения врача Шнейдера. Тот много говорил и спорил с князем о его «вредной системе» с детьми. Бред щедринского идиота — бред упорядоченный, «систематический».

Мысль об убийстве, подробный разговор о гильотине, — описание «машины смерти», воспоминание о человеке, возведенном на эшафот и получившем помилование, упоминание Иволгиных материалов о смертной казни для темы, интересовавшей Льва Мышкина даже с научной точки зрения, и, наконец, словно сбывшееся пророчество, орудие убийства в финале — нож Рогожина, — все эти «механизмы увечий», можно сказать, собраны и прокомментированы Щедринным — в единственной сцене, возвращающей читателя к «истокам идиотизма». Напомним, что возвышением своим Угрюм-Бурчеев обязан был совершенно особому случаю. В доказательство любви и преданности начальнику следовало отрубить палец на руке. Желающих не нашлось. И только «изнуренный шпицрутенами» неизвестный прохвост вышел и «велиим голосом возопил: “Я хочу доказать!” С этим словом, положив палец на перекладину, он тупым тесаком раздробил его. Сделавши это, он улыбнулся». У Достоевского Аглая вдруг, несмотря на тоску и слезы, вдруг расхохоталась и задала князю Мышки-

ну «странный вопрос: сожжет ли он, в доказательство своей любви, свой палец сейчас же на свечке?».

Единая ось держит эти два текста, два образа — держит в «проходных», вроде бы незаметных указаниях, возвращает к центральной теме взаимной эквивалентности, «заменимости» двух кардинально противоположных персонажей. Идиот Достоевского — «рыцарь бедный», «Дон Кихот» (реминисцентный уточняющий фон вписывает фигуру в известный литературный ряд). Идиот Щедрина — это «страшная масса исполнительности» с «воображением, доведенным до героизма».

И дальше — концепция идиотизма развивается с какой-то последовательностью и силой, которую не знают другие повествовательные участки «Истории». «Идиотство» реализуется в двух ипостасях: первая — когда «все вопросы уже решены», и вторая — когда «ничего неизвестно». Классификация идиотов предполагает, по Щедрину, существование двух основных подтипов: простых идиотов и властных. Идеал деятельности последних — пустыня. Вообще Щедрин в этом фрагменте как-то настойчиво серьезен. Смех уходит, прячется в публицистических рассуждениях, словно бы перенесенных из критической статьи. Тема «простоты», простоты и кротости «человека Божьего», князя Мышкина интерпретируется в щедринской версии чрезвычайно жестко: это «правильность построений», прямая линия, «простота зверя», «нагота потребностей», «простота, доведенная до наготы», «простые идиоты», наконец, «нивелляторы и нивелляторство». Угрюм-Бурчеев —



▲ *Кукрыниксы. Угрюм-Бурчеев*

фанатик, нивеллятор со своей идеей, со своим расчетом. Неслучайно, что именно здесь, в компактном пространстве текста, Щедрин прямо называет амплитуду, предлагает систему координат, в которой прописан этот образ в современном сознании: Сатана, дьявол, враг рода людского. Именно здесь, в этом фрагменте летописец напоминает о картине, сохранившейся в одном из городских храмов. На картине изображены мучения грешников. «Сатана представлен стоящим на верхней ступени адского трона, с повелительно простертой вперед рукою и с мутным взором, устремленным в пространство. Ни в фигуре, ни даже в лице врага человеческого не усматривается особой страсти к мучительству, а видится лишь нарочитое упразднение естества. Упразднение сие произвело только одно явственное действие: повелительный жест, — и затем, сосредоточившись само в себе, перешло в окаменение. Но что весьма достойно примечания: как ни ужасны пытки и мучения, в изобилии во всей картине рассеянные, и как ни удручают душу кривлянье и судороги злодеев, для коих те муки приуготовлены, но каждому зрителю непременно сдается, что даже и сии страдания менее мучительны, нежели страдания сего подлинного изверга, который до того всякое естество в себе победил, что и на сии неслыханные истязания хладным и непонятным оком взирать может».

Исследователи детально обсуждают нюансы изображения в романе «Идиот» картины Ганса Гольбейна «Мертвый Христос», напоминая, что Настасья Филипповна и Рогожин приговорены к убийству как жертва и палач, и с каждым из них связаны две картины: с Настасьей Филипповной — ее портрет и картина о Христе, с Рогожиным — его портрет и «Мертвый Христос», который в романе прямо называется «картина Рогожина». Общий живописный дискурс романа движется от «лица приговоренного» к портретам Настасьи Филипповны и Рогожина, а затем — к «Мертвому Христу».

У Достоевского: «Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» И далее, при описании неодолимости законов земной природы: «Природа мерещится странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо»¹¹.

Смещая, сближая две ипостаси «идеи идиотизма», Щедрин как бы постоянно напоминает о корневом родстве, парадоксальном тождестве обоих начал в современном мире: святость («святая простота»)

способна обернуться дьявольщиной, Сатана — это «благодетель человечества», прохвост-нивелилятор, задумавший «покорить мир», «уловить вселенную». (Ср. по Достоевскому: «красота — это сила, которая спасет мир»; у Щедрина идиот — «ни технолог, ни инженер», а «твердой души прохвост», — но «это тоже своего рода сила», которая «покорит мир».) Наконец сочетание идеи нивелиаторства с идеей «всеобщего осчастливления» сложилось в целую административную теорию. В этой системе координат разрушение тождественно созиданию, начало разрушительной работы одновременно означает Апокалипсис, проектирует конец. «Он еще не сделал никаких распоряжений, не высказал никаких мыслей, никому не сообщил своих планов, а все уже понимали, что пришел конец... Все мыслительные силы сосредоточились на загадочном идиоте и в мучительном беспокойстве кружились в одном и том же волшебном круге, которого центром был он»¹².

Переключка текстов, разумеется, не буквальная, а образно-смысловая, речевая даже, чрезвычайно существенна. «Мысль коварная и насмешливая, мысль шпигующая! — с жадностью подхватил Лебедев... Закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве! Дьявол одинаково властвует человечеством до предела времен еще нам неизвестного. Вы смеетесь? Вы не верите в дьявола? Неверие в дьявола есть французская мысль, есть легкая мысль. Вы знаете ли, кто есть дьявол, как ему имя? И не зная даже имени его, вы смеетесь над формой его, по примеру Вольтеру, над копытами, хвостом и рогами его, вами же изобретенными; ибо нечистый дух есть великий и грозный дух, а не с копытами и с рогами, вами ему изобретенными...»

И, наконец, жест Сатаны на картине в храме, жест Угрюм-Бурчеева, воплощенный в одном коротком слове, — это словно бы щедринская альтернативная версия кульминационной сцены в романе «Идиот» Достоевского, когда князь произносит монолог о «русской страстности», «жажде горячечной», духовном скитальчестве. «Но тут вдруг случилось одно событие. И речь оратора прервалась самым неожиданным образом... При последних словах своих он вдруг встал с места, неосторожно махнул рукой, как-то двинул плечом, и раздался всеобщий крик! Ваза покачнувшись, сначала как бы в нерешимости... и рухнула на пол. Гром, крик, драгоценные осколки, рассыпавшиеся по ковру, испуг, изумление...! Князя тогда больше всего поразило сбывшееся пророчество.»

В щедринской «Истории» описаны два скандала иного масштаба: провал речного проекта, когда толпы с гиком бросились в воду и стали на дно погружать строительный материал. «Река всюю массой вод хлынула на это новое препятствие и вдруг закрутилась на одном месте. Раздался треск, свист

и какое-то громадное клокотание...» И последний скандал в финале: предсказание сбылось; на горизонте появилось ОНО. «Неисповедимый ужас выступил на всех лицах, охватил все сердца... В эту торжественную минуту Угрюм-Бурчеев вдруг обернулся всем корпусом к оцепенелой толпе и ясным голосом произнес: “Придет...”»¹³.

«Фантастические тени», «сонно-фантастические миражи», и, наконец, проанализированное Щедриным тождество: Идиот = Сатана — ответ роману Достоевского, щедринский альтернативный проект, альтернативная версия, жесткое транспонирование идеи «святости и кротости» в современном мире средствами современной литературной реальности.

Как видим, Щедрин словно бы проверяет жесткой сатирой идею и образ Достоевского, переносит его в другую реальность, пробует в иной ситуации и создает другие художественные обстоятельства. Но в сущности он, намеренно провоцируя читателя, ставит знак равенства, намеренно кощунствуя, показывает неожиданное братство князя Мышкина и Угрюм-Бурчеева. Щедрин помещает в эту «кислую семейную среду» еще и тех, кто попадает в силу исторических или житейских причин под воздействие идиотизма, не важно какой природы, — медицинской, политической или духовной, — и ставит свой диагноз, предъявляет общий неизбежно разрушительный итог. 

Примечания

¹ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. XXVIII, кн. 2, с. 251.

² Там же, Т. IX, с. 242.

³ Там же. Т. XXVIII-II, с. 321.

⁴ Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в 20 томах. М.: «Художественная литература», 1965–1977. Том 9. Критика и публицистика (1868–1883). С. 411.

⁵ Там же. С. 412.

⁶ Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. в 20 томах. М.: «Художественная литература», 1965–1977. Том 8. С. 403.

⁷ Достоевский Ф.М. Собр. соч. М., 1957. Т. 6. С. 9.

⁸ Салтыков-Щедрин М.Е. Том 8. С. 397.

⁹ Новикова Е.Г. «Нарисовать лицо приговоренного». Пять картин // Новикова Е.Г. «Nous serons avec le Christ». Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Томск: Изд-во Том. ун-та, 2016. С. 55–89.

¹⁰ Салтыков-Щедрин М.Е. Том 8. С. 399–400.

¹¹ Достоевский Ф.М. Собр. соч. М., 1957. Т. 6. С. 97.

¹² Салтыков-Щедрин М.Е. Том 8. С. 412.

¹³ Там же: С. 409.

Татьяна КАСАТКИНА,
доктор филологических наук, ИМЛИ РАН

Организация совместной работы в рамках субъект-субъектного метода¹

Эту статью, написанную вслед статье «О субъект-субъектном методе», опубликованной в Новом мире², я хотела бы посвятить разговору о совместной работе – поскольку субъект-субъектный метод³ – это не только метод, который видит как субъект сам текст – и, соответственно, стоящего за ним автора. И в этом смысле автор для нас не умер – несмотря на то, что распространеннейшая точка зрения сейчас говорит нам о смерти автора и о том, что мы, вследствие этого, можем не задаваться вопросом об авторской позиции – или, вернее, мы не можем задаваться вопросом об авторской позиции⁴.

Об этих двух пунктах я хотела бы сказать подробнее прежде чем перейти к заявленной теме, потому что они очень важны для нас сегодня.

Автор умер довольно давно, Ролан Барт оповестил всех о его смерти, и это произошло уже в прошлом веке – и даже не в последние его годы⁵. В тот момент возникло впечатление, что фокус художественного текста переносится в читателя. Однако этого не получилось – ибо читатель тоже быстро умер. Смерть читателя есть неизбежное следствие смерти автора, хотя смерть автора предполагалась Бартом (и его последователями) условием как раз читательского «рождения».

Почему же умер читатель? Потому что субъект-объектная связь, провозглашаемая нормальной и оптимальной в ситуации исследования чего-либо (и чего угодно) уже довольно давно, – на самом деле, связь в высшей степени неустойчивая.

Дело в том, что для познания объекта субъект не нужен. Наоборот – чем «объектнее» субъект, тем лучше. О чем мы все время слышим как о постулате «настоящей» науки? О том, что личность исследователя не должна влиять на результаты исследования: ни на сам опыт, ни на те выводы, которые из этого опыта делаются. Поэтому главный принцип такой науки – это повторяемость эксперимента независимо от того, кто его производит, то есть – заменяемость экспериментатора. Таким образом, очень быстро объективируется сам «субъект» исследования.

То же самое происходит в момент смерти автора, когда перед читателем больше нет личности, с которой он мог и должен был бы вступить во взаимодействие, когда перед ним остается только текст. Если перед читателем теперь только текст, понимаемый как объект, то для взаимодействия с ним читателю

не нужна его собственная личность. В этом случае начинают взаимодействовать два набора «культурных клише», читатель слышит и видит (опознает) в тексте лишь то, что уже слышал и видел, структурируя любой текст по матрицам, встроенным в самого читателя культурной обработкой. Именно поэтому в конце концов исчезает и текст, теряясь в «гипертексте» культуры.

Эта ситуация была осознана еще Юнгом, который говорил, что если мы хотим, чтобы сохранялась наша личность, наша субъектность, то нам нужно представить мир как достойного собеседника – потому что в тот момент, когда мы представляем мир как объект, умирает **наша** личность. И пускай даже, – говорит Юнг, делая реверанс в сторону позитивизма, – наше приписывание личности миру ничем не оправдано, но нам нужно хотя бы сделать вид, что перед нами субъект, для того чтобы сохранить нашу собственную субъектность⁶.

То есть неустойчивость пары субъект-объект, склонность субъекта в такой паре к объективации была, в общем, очевидна для всех, кто в этом направлении сколько-нибудь серьезно размышлял.

Самая большая проблема возникает в гуманитарных науках, потому что гуманитарная наука начинает перестраиваться по образцу наук естественных и технических. То есть она переходит к тем способам исследования и к постановке тех задач, которые, вообще говоря, гуманитарной науке не свойственны, поскольку гуманитарная наука изначально существует с принципиально иными задачами. Если естественные и технические науки с самого начала ставят перед собой задачу познания некоего объекта с целью дальнейшей возможности некоторых манипуляций с ним и его трансформаций, то гуманитарная наука

ставит своей задачей трансформацию **самого того**, кто в эту науку погружается. И изначально филология, философия даже по типу названия не соотносятся ни с гео-метрией («измерение земли»), ни с биологией («слово о природной жизни») – но зато они прекрасно ложатся в один ряд с «Фило-калией», на русский язык переведенной как «Добролюбие» и представляющей собой корпус аскетических сочинений, посвященных преобразованию личности. Филология и философия тоже изначально посвящены преобразованию личности того, кто их изучает.

Идею преобразования личности и нужно вернуть в область задач гуманитарных наук и поставить во главу угла при их преподавании – для того чтобы гуманитарные науки начали жить своей жизнью. Преобразование личности – как оно осуществляется не в «воспитательном процессе», но в акте и опыте встречи с великой личностью, запечатлевшей в тексте свой путь к обретению себя и протянувшей следующим за ней руку/нить текста, с тем, чтобы они смогли пройти этот путь более осознанно.

Меня всегда поражало, что физика должна была вернуть личность исследователя в список учитываемых параметров ровно в тот момент (в начале XX века), когда филология собралась, наконец, ее по максимуму вывести за скобки. Так что теперь мы могли бы уже вернуть эту личность, даже попросту продолжая следовать за теоретической физикой.

Однако совершенно невозможно **просто** вернуть личность в филологию, поскольку в данный момент мы не только с текстом – но и с учеником склонны обращаться как с объектом. Мы полагаем, что должны с ним что-то **сделать**. Как правило, мы должны в него нечто **вложить**. Мы должны снабдить его некоторым набором знаний, который не очень понятен для чего ему нужен. Самое прагматическое, что можно придумать – эти знания нужны ему для того, чтобы сдать экзамены. Недавно, общаясь с учителями в Прато, мы выяснили, что ученики воспринимают то, что мы им навязываем, как нечто, что они готовы взять – по минимуму – исключительно из хорошего отношения к учителям. Ну, или под угрозой предстоящих экзаменов.

Одну из наших итальянских преподавательниц, участвующих в педагогическом эксперименте, развивающемся в связи с Итальянскими юношескими Достоевскими чтениями⁷, ученик, в ответ на предложение прочесть весь текст – при том, что на экзамене из него спрашивают две главы, спросил: «Зачем же мне давать сто, если у меня просят десять?». Мы видим, что восприятие ситуации (или – сама ситуация?) радикально искажено: ученик считает, что он не получает, но отдает – отдает свое такое нужное ему время, свои силы – на нечто ему ненужное, чтобы иметь возможность пройти через экзамены. Занимаясь с нами изучением литературы, ученик, по его ощущениям, не приобретает, а **тратит**.

С другой стороны, учитель, как правило, решительно (и даже возмущенно) отказывается отвечать на во-

прос ученика: «Зачем мне это нужно?» – предполагая, что эта нужность наличествует по умолчанию – но почему-то при этом плохо вербализуется.

Все это свидетельствует о том, что школа находится сейчас в очень глубоком кризисе. Главная наша проблема не в том, что с нами делает министерство образования. Главная проблема та, что ученик считает, что он не получает, а отдает, растрчивает.

И действительно, если филология – это наука вроде математики или биологии, которую нужно вложить в голову ученика, чтобы она там присутствовала как некое отвлеченное знание, то ответа на вопрос: «Зачем мне нужно это знание?» – просто не существует. Раньше можно было хотя бы сказать, что «это знают все», «это создает некую общность культуры». Но теперь такой общности уже нет, и, кажется, уже нет единого культурного поля, сформированного «общим знанием», из которого было бы страшно выпасть.

Между тем, филология – вещь, абсолютно необходимая для жизни⁸. Но она необходима не как свод знаний, который мы можем вложить кому-то в голову, а как, прежде всего, умение общаться – в смысле видеть и слышать другого. Потому что принципиальной разницы между пониманием текста и человека, взаимодействием с текстом и человеком нет – и ровно настолько, насколько мы не умеем общаться с текстом, мы не умеем общаться и с человеком.

Существует (и часто именно ему и обучают в школах) не просто **непродуктивный**, но **безвредный** способ чтения – нет, существует и изучается именно **вредный** способ чтения, тот, который возводит в принцип определенный способ взаимодействия как с текстом, так и с другой личностью: это способ взаимодействия, при котором **мы** оказываемся **на первом плане**. У нас уже есть целый ряд презумпций, мы склонны относиться к себе с известным уважением, мы считаем, что можем увидеть в другом нечто на основе нашего предшествующего опыта. На самом деле, это, как правило, не более чем навешивание наших собственных проекций – как на текст, так и на собеседника. Самые разные психологи самых разных направлений сейчас об этом говорят очень много.

Регулярно и привычно в нашей жизни происходит нечто вроде неосознаваемой коммуникативной катастрофы: навешивание проекций и затем общение в другом исключительно с самим собой. Мы продлеваем эту операцию с любой личностью (поскольку просто не умеем ничего другого) – и если мы напишем эту Личность с большой буквы – ничего не изменится. Про Бога мы думаем так же, как про любого другого собеседника – мы навешиваем на Него свои проекции («видим, как в мутном зеркале» (1 Кор. 13, 12)), – скажет об этом апостол Павел, – то есть принимаем за Бога свой собственный смутный образ) – а потом начинаем действовать от Его имени. Когда возможность действовать от Его имени поддержана законодательно – это становится реально опасно.

Таким образом, умение в общении видеть другого (а не проекцию себя самого) жизненно важно на любом уровне, начиная от способности выбирать и строить пару, общаться внутри коллектива – до способности не развязать мировую войну в результате действия в соответствии со своими проекциями, на основе которых мы предполагаем и предвидим мысли и действия собеседника.

И это умение можно и должно вырабатывать именно на уроках литературы, в атмосфере фило-логии, любви к слову.

* * *

Итак, что значит субъект-субъектный метод с точки зрения совместной работы? Он значит, что не только текст для нас субъект, и поэтому мы не забываем про него и не начинаем говорить о себе, «о своем видении». «Свое видение» – вещь, которая не может быть оспорена, потому что ее полностью удостоверяет ваше свидетельство – и именно поэтому тут нет повода для разговора. Да, вы именно так видите – и это абсолютная правда. Но – это ровно ничего не говорит о том тексте, о котором идет речь, это говорит нечто только и исключительно о вас⁹.

А вот если мы ставим вопрос о позиции автора – у нас есть повод для разговора. Потому что в этом случае любое наше высказывание верифицируемо. Поскольку мы признаем в этом случае, что есть некто, «кто знает лучше». Правда, сейчас многие утверждают, что автор вообще про себя ничего не знает. Ну, например, автор ничего не понимает в жанровом определении своего собственного текста. Идея, что автор не имеет слова в нашем разговоре о нем – она очень живуча – и она напрямую связана с нашей склонностью объективировать – то есть прежде всего лишать слова о себе (отрицать знание о себе) – все, что мы взяли исследовать.

Так вот, что касается автора, то субъект-субъектный метод предполагает, что узнать что-либо о том, с кем мы вступаем во взаимодействие, мы можем из единственного источника, и этот источник – сама та личность, с которой мы вступаем во взаимодействие.

Прочитав недавно статью о том, кому дает гранты РФФИ, я пребываю в очень оптимистичном настроении, поскольку там заявлено, что гранты даются, в частности, на развитие личностно-ориентированной медицины. На данный момент медицина также пребывает в жестких субъект-объектных рамках, и врач, в них работающий, исходит из того, что пациент ничего о себе не знает, и своей задачей ставит лечение болезни, а не больного. Личностно-ориентированная медицина настаивает на индивидуальном анализе даже при ОРВИ, поскольку выясняется (вдруг! И неожиданно...) что на разных людей одно и то же лекарство будет действовать неодинаково. И при имеющемся спектре лекарств есть возможность подобрать их в соответствии с данным конкретным организмом и спецификой его сосуществования с болезнетворными бактериями. Таким образом, естествен-

ные науки сейчас также уходят все больше в область субъект-субъектного взаимодействия.

Но – еще раз – дело не только в тексте, не только текст может сообщить о себе все самое главное. Но когда мы работаем с классом в рамках субъект-объектного метода, мы всегда предполагаем ситуацию, когда есть преподаватель, который «знает лучше». И есть объекты-ученики, которых мы должны возвести на вершину нашего собственного знания. Субъект-субъектный метод абсолютно не может функционировать внутри таких представлений. Потому что каждый ученик занимает по отношению к тексту такую позицию, которой больше ни у кого нет, из которой больше никто не способен вступить во взаимодействие с текстом. Самая простая аналогия: если мы встанем вокруг одного предмета – каждый из нас увидит его в своем ракурсе, который больше не будет доступен ни с какого другого места. А если мы перейдем к субъекту – то все мы знаем, насколько по-разному общается одна личность с разными людьми, насколько разное она им сообщает – не в силу скрытности или лукавства – а в силу ее представлений о способностях восприятия каждого из собеседников. И еще в силу того, что любой человек склонен отзеркаливать то, что привносит в отношения другой. Поэтому стоит внимательно слушать то, что люди говорят о других – о других по этим словам составить представления в большинстве случаев нельзя (или для этого потребуются сознательная коррекция информации (прежде всего – умение отделять информацию от оценочных суждений, чему тоже следовало бы учить на уроках литературы)) – но вот о самих говорящих очень даже можно.

И вот – если в классе у нас объектов нет, а присутствуют только субъекты – то это наше собрание вокруг текста для учителя (особенно – для учителя в его нынешнем слишком частом душевном состоянии, с его нынешним привычным расположением) будет связано с рядом очень неприятных моментов. Потому что у учителя исчезнет априорный приоритет владения верным суждением, априорное превосходство в знании. То есть – любое наше учительское высказывание может быть (и даже – методологически – должно быть) поставлено под сомнение, потому что оно впервые становится для ученика верифицируемо, поскольку в центре нашего круга – текст. Любая учительская интерпретация будет либо подтверждаться – либо опровергаться неучтенными учителем ракурсами текста, частями текста, видимыми ученикам, но попавшими в учительское читательское/исследовательское «слепое пятно» (а такие слепые пятна есть у каждого читателя).

Представим, что мы изучаем в классе «Братьев Карамазовых», и учитель рассказывает о почти узаконенной на сегодня для широкого читателя «ангелоподобности» и «христоцентричности» образа Алеши. А ученик ему приводит высказывание Алеши о том, что он сам «в Бога-то вот, может быть» и не верует (14, 201)¹⁰. Перед преподавателем в этот момент

встает серьезный вопрос – потому что фигура героя на глазах начинает меняться. А если этот ученик еще и учился в воскресной православной школе и у него на слуху повторяющиеся моменты православной литургии – то он и раньше в тексте найдет вещи, ставящие под сомнение или требующие усложнить предлагаемую интерпретацию, поскольку Алеша будет настойчиво размышлять о «силе и славе» своего старца (которая, к тому же станет «как бы собственным его [Алеши] торжеством») (14, 28-29) – а эти качества в молитве Господней относятся исключительно к Господу и онтологически не могут быть у Него «узурпированы» творением.

Если обратить внимание на эти элементы текста, придется увидеть историю Алеши и его старца параллельной истории великого инквизитора: оба священника заслоняют собой Бога от тех, кто за ними следует (далее начнутся отличия – но чтобы начать искать отличия, необходимо сначала увидеть сходство).

Почему этот момент может быть не очень приятен учителю? Полагаю, здесь нужно упомянуть о нашей привычке к ложному самоотождествлению. Мы – и особенно мы в качестве учителей – привыкли себя отождествлять с нашим знанием. Мы этого не рефлексируем, как правило, и потому это отождествление происходит практически без малейшего зазора. И мы чувствуем, что поставление под сомнение того, что мы говорим, – это прямая агрессия против нас, против нашей личности. Словно нас ставят под сомнение в этот момент. И мы реагируем в соответствии со своими ощущениями – встречной агрессией. И в этот момент все заканчивается – потому что как только пошла наша встречная агрессия (даже если она никак очевидно не выражена и нам удалось скрыть ее под личиной «аргументации») – начисто исключается возможность продуктивного контакта и по-настоящему совместной работы. Ибо и дальше мы скорее всего будем не взаимодействовать с этим учеником, а тем или иным способом защищаться от него – несознательно – и именно в силу неосознанности у нас не будет никакого шанса эти отношения вновь продуктивно перестроить. «Он посягал на меня» – это слишком глубокая заноза.

Что нам нужно сделать, чтобы поставить себя в этом смысле в правильную позицию? (Тут нужно понимать, что сказать – просто, сделать – гораздо сложнее, но попробовать можно.) Нужно прекратить ложную самоидентификацию. Нужно понять – и в какой-то момент проговорить себе (а возможно – и ученикам) словами: «Я – это не то, что я знаю. Знание мое – оно всегда меняется. Мало того: если мое знание все время меняется, то любое поставление моего знания под сомнение – это не посягательство на меня, не утеснение меня, но предоставление мне возможности для роста, для расширения поля моих возможностей. Это для меня – возможность нового видения, новых открытий. То есть – это не посягательство на мою личность – но открытие мне, предоставление

мне нового, гораздо большего пространства для реализации моей личности». Причем – это открытие того пространства, которое нам без внешней помощи недоступно, поскольку другой предоставляет нам возможность видеть в том ракурсе, который без него нам не открывается (помните: мы стоим кругом вокруг одной вещи). За счет тех коррекций, которые в том случае, если мы отождествляемся с нашим знанием, кажутся нам ранящими, мы, вырвавшись из пут такого самоотождествления, начинаем обладать не единственной своей позицией – но всем кругом, всеми позициями, представленными участвующими в этом кругу, в этой работе с текстом. То есть – мы резко увеличиваем наши возможности за счет внимания к любой другой личности, вступившей в работу, вступившей в обсуждение.

То есть – мы не «сокращаемся», как нам представляется, когда вдруг внезапно на нас «нападают» другие со своим мнением, и мы вынуждены сначала «отпрянуть», а потом встать в защитную стойку, чтобы оборонить свою личность. Мы, наоборот, «распространяемся». На нас не нападают, нас не утесняют – нам предлагают новые места, из которых можно видеть прежде незамечаемое. У нас не отнимают (уважение и самоуважение) – нам дают возможность возрастать – в том числе и в них.

При такой перемене взгляда мы меняем не только принцип преподавания – мы меняем свою личностную позицию: мы разотождествляемся с тем, отождествление с чем приносит нам только боль и страдание (и не только в классе или аудитории) – и мы начинаем видеть чуть яснее себя, и мы начинаем видеть то, что раньше считали агрессией, как открытие новых возможностей.

Таким образом, уже на этом этапе «преподавания литературы» – то есть на уровне организации работы в классе – резко улучшается качество жизни ученика и учителя. И тогда мы можем сказать (начиная отвечать на вопрос: «зачем мне это?»), что уроки литературы – они для самопознания, для улучшения качества нашей жизни, качества нашего общения, для понимания себя в этом мире.

* * *

С этого этапа (установления другого видения себя) мы можем начать учиться слушать как текст, так и другого. Потому что отныне мы не только будем, уткнувшись в текст, выискивать там подтверждение нашей точки зрения «любой ценой» – но мы рады, когда наша точка зрения не подтверждается. Почему мы рады? Потому что до тех пор, пока наша точка зрения подтверждается, мы не можем быть уверены, что все, что мы до сих пор здесь увидели, не есть наша проекция на текст. Точно так же, как в общении с другим: до тех пор, пока он нам возвращает примерно то же самое, что мы бы сами сказали по этому поводу, – мы совсем не можем быть уверены, что он не «зеркалит» (сознательно или бессознательно). То есть – проход как к тексту, так и к друго-

му, начинается с момента расхождения с имеющимся у нас знанием. Именно поэтому, как я уже неоднократно говорила и писала, вход в текст – это точка, где мы не понимаем, а не где мы понимаем или нам кажется, что мы понимаем. У нас нет возможности верифицировать: это нам **кажется** – или это мы **познаем**. А вот когда мы не понимаем – мы точно не познаем. И в этот момент мы можем быть уверены, что перед нами другой, а не я сам, спроецировавший себя на текст или на другого человека. И вот отсюда можно начинать работать. Таким образом производится первичная постановка нашего отношения к тексту (мы нащупали твердую землю – в месте непонимания) и к со-трудникам – мы увидели их не как соперников, могущих отобрать у нас пальму первенства и уверенность в себе, а как именно со-трудников, открывающих нам новые пространства бытия и понимания, выход к которым в пределе без них для нас вообще невозможен.

Ведь дальше нас ждет еще одно чрезвычайно интересное открытие. Обнаруживается, что точки непонимания у всех будут разными. Мы читаем текст – и спотыкаемся о разные вещи. Нет, возможно, когда нас кто-то ткнет в свое странное место и спросит: «А тут почему так?» – мы тоже этого не поймем. Но нас почему-то зацепили разные странные места, место нашего сотрудника мы проглядели, споткнулись о свое. Вот это и значит – **разные ракурсы**. В процессе такого обмена у нас появляются во множестве точки входа в текст – которых, естественно, чем больше – тем лучше.

Если речь идет о научной работе в классе, то мы познаем, что эти индивидуальные «места преткновения», эти точки входа в текст – они и есть, например, возможные темы докладов для обнаруживших их учеников. Но прежде всего – это сформированный для каждого круг разных оснований для более глубокого взаимодействия с текстом.

В общем виде возникающие вопросы можно сформулировать как «зачем у автора здесь это?» или «почему это так?» Например: «О чем говорят герои “Преступления и наказания”, поминая Раскольникова про необходимость для него – воздуха? Почему он сам, да еще идя на убийство, раздумывает об устройстве фонтанов, освежающих воздух? Как вообще воздух присутствует в романе? Как присутствуют в романе другие стихии?» Каждый вопрос вновь заставляет возвращаться к тексту и смотреть на него с новой точки и под новым углом, в новом масштабе даже.

При такой работе мы будем учитывать точку зрения другого и будем рады и признательны за помощь. Работа может стать поистине общей – потому что мы занимаемся не самовыражением, в каком случае другой ракурс мог бы сбивать нас с мысли и пути, а занимаемся постижением и узнаванием другого (автора) – и здесь любое наблюдение, недоступное для нас самих, будет помощью и расширением способности обзора.

Несколько слов о том, как в такого типа организации работы будет выглядеть разговор о теории литературы, на данный момент представляющей в программе странными включениями, или не имеющими отношения к сущностному разговору о тексте и потому почти игнорируемыми, или уводящими от сущностного разговора ко всеобщей досаде.

Теория – если мы признаем субъектность текста – есть не то, что можно наложить на текст сверху для его деления на конструктивные части или для его включения в ту или иную классификацию. Теория есть, в соответствии с исходным значением греческого слова, **прозревание** существа вещи – и способность сказать об этом существе. Следовательно, теория – это оформление прозрения в языке. Для разного типа прозрений выстраиваются разные ряды терминов, которые не важны сами по себе, а необходимы лишь как **инструмент** разговора о тексте в том или ином ракурсе. Теории меняются в зависимости от того, как и в каком ракурсе ведется разговор о тексте – читателем, исследователем, эпохой. Поэтому теоретические знания не должны вкрапляться в текст учебника как нечто, что нужно заучить и применить – теоретические термины должны подсказываться учащемуся, когда он пытается говорить о тексте – и ему не хватает слов для точного и удовлетворяющего его говорения. И, возможно, актуальнее для работы с текстом на данном этапе будет вовсе не термин «жанр», а термин «концепт», вообще не включенный в изучаемую ныне в школе «теорию литературы».

И последнее, объясняющее то, почему «субъект-субъектный» не значит «субъективный». Виктор Франкл, отстаивая объективность нашего видения смысла и представление о реальности как о независимом от нас бытии, писал: «... единственно, что субъективно, – это перспектива, в которой мы видим реальность, и эта субъективность в конце концов не умаляет объективной реальности как таковой. Я давал такое объяснение этого феномена студентам моего семинара в Гарварде: “Посмотрите в окна лекционного зала на Гарвардскую часовню. Каждый из вас видит часовню по-своему, в своей особой перспективе, в зависимости от того, где он сидит. Если кто-нибудь будет утверждать, что видит часовню точно так же, как его сосед, я должен буду сказать, что один из них галлюцинирует. Но уменьшает ли сколько-нибудь различие взглядов объективность и реальность часовни? Конечно, нет”»¹¹. Добавлю – мало того, полное (или, во всяком случае, более полное) представление о часовне может быть достигнуто только при соединении воедино всех видений из разных позиций. Таким образом мы можем понять, почему множественность интерпретаций вовсе не противоречит наличию одной истинной – а наоборот, становится ее предпосылкой.

В качестве заключения – еще одна цитата из Франкла: «В такие времена, как наши, во време-

на, скажем так, экзистенциального вакуума, основная задача образования состоит не в том, чтобы довольствоваться передачей традиций и знаний, а в том, чтобы совершенствовать способность, которая дает человеку возможность находить уникальные смыслы. Сегодня образование не может оставаться в русле традиции, оно должно развивать способность принимать независимые аутентичные решения. Во времена, когда десять заповедей теряют, по-видимому, свою безусловную значимость, человек более, чем когда-либо, должен учиться прислушиваться к десяти тысячам заповедей, возникающих в десяти тысячах уникальных ситуаций, из которых состоит его жизнь. И в том, что касается этих заповедей, он может опираться и полагаться только на совесть. Живая, ясная и точная совесть – единственное, что дает человеку возможность сопротивляться эффектам экзистенциального вакуума – конформизму и тоталитаризму»¹².

Нравится это нам или нет, но – миновало время инструкций, миновало время культуры как выстроенных колеи, замещающих человеку утерянные инстинкты; колеи, «вставить» в которые личность с целью ее социализации и было задачей образования – пришло время жизни в постоянном ежеминутном осознанном выборе с постоянным признанием ответственности за него – и задача образования теперь – дать ученику компас и объяснить, что стрелка его показывает вовсе не направление движения, а всего-навсего ориентирует его в расположении сторон света, а дальше он сам должен решить, куда ему идти. 

Примечания

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432) / This scientific investigation was carried out with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432)

² Новый мир, № 1, 2017; статья доступна в интернете любому желающему по адресу http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_1/Content/Publication6_6531/Default.aspx

³ Субъект-субъектный метод – метод исследования реальности, при котором познающий вступает с познаваемым в равноправное взаимодействие (а не подвергает его ряду воздействий, оставаясь за пределами непосредственного с ним контакта, как это предполагается при субъект-объектном методе познания). Целью субъект-субъектного метода является выяснить не внешние характеристики и объективные процессы в познаваемом субъекте, а его внутреннюю жизнь и самоощущение. Главным инструментом субъект-субъектного метода является сама личность исследователя, вольно умягчающаяся перед познаваемым для того, чтобы не исказить и не экранировать передаваемое ей таким образом знание. В результате взаимодействия в процессе такого познания на каждом новом витке герменевтического круга меняется не только видение соотношения общего и

частностей в познаваемом – но меняется и сама личность исследователя. На каждом новом витке взаимодействия с познаваемым познающей личности становятся доступны новые данные и новые уровни обобщения – за счет ее личностного роста, перехода на новую ступень.

⁴ См., например, статью «Сексизм, лицемерие, нелюбовь: что не так с преподаванием литературы в школе» <https://daily.afisha.ru/relationship/4797-seksizm-licemerie-nelyubov-cto-ne-tak-s-prepodavaniem-literatury-v-shkole/> – в которой учитель литературы, выпускник факультета журналистики, не обладающий навыками филологического анализа и, по-видимому, ничего не знающий о филологии как «науке понимания», и, как следствие, занимающийся на уроках литературы социологией, объясняет, почему нельзя задавать вопрос: «Что хотел сказать автор?»

⁵ Барт Ролан. Смерть автора. Эссе 1967 года. Необходимо отметить, что Ролан Барт имеет в виду «смерть автора» во вполне конкретных текстах, созданных в определенное время. Мало того – он имеет в виду, так сказать, интенциональную смерть автора, смерть автора по собственной воле – и не должен отвечать за распространение его концепции на весь массив художественной литературы, где автор был «убит» той позицией, которую занял читатель/критик.

⁶ См.: Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. Пер. с нем. А.М. Боковой. М., 1993. С. 242-244.

⁷ Сайт об Итальянских юношеских чтениях и связанных с ними проектах: <http://www.ilmondoparla.com> В русском сегменте интернета можно посмотреть, например: http://so-l.ru/news/show/tatyana_kasatkina_yunosheskaya_konferenciya_i_krugliy_5

⁸ Биология и математика, естественно, тоже необходимы для жизни. Но там разрыв между отвлеченным знанием и его применением на практике легче преодолевается в рамках объектного отношения к миру.

⁹ Это не значит, что «разговор о своих видениях» не может состояться на уроке литературы – вполне может и будет продуктивным – в том случае, если мы понимаем, к каким результатам он может привести и ставим себе целью получение именно этих результатов. Реальными (и востребованными) результатами такого разговора будут состоявшиеся самораскрытия его участников, сделанные непрямым образом, и потому позволяющие участникам диалога сказать о себе гораздо больше, чем обычно, и легче получить обратную связь (которую будет и легче дать – поскольку разговор идет, вроде бы, о тексте – и легче получить и принять по той же причине). Но такой разговор не станет совместной работой понимания.

¹⁰ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л., Наука, 1972–1990. Здесь и далее том и страница указываются в тексте в скобках после цитаты.

¹¹ Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс, 1990. <http://e-libra.ru/books/232313-chelovek-v-poiskax-smysla.html>

¹² Там же.

Любовь Фридриховна БОРУСЯК,
социолог, Москва

Хороший учитель литературы в мечтах читающих подростков

Современной школе хорошо удается сформировать у учеников ценность русской классической литературы: большинство из них не сомневается, что она вечная, но и актуальная, что в ней есть ответы на все вопросы, как дня вчерашнего, так и сегодняшнего и завтрашнего. Хуже обстоят дела с чтением текстов – лишь незначительная часть старшеклассников действительно читает все произведения школьной программы. Но все-таки чтение – это ценность, а потому и отношение к урокам литературы особое. Никто из подростков не ждет разговоров о жизни на уроках физики или географии, но книги – это совсем другое. Во всяком случае, для подростков, любящих читать. Для того, чтобы выяснить, чего они ждут от уроков литературы, мы провели серию из шести фокус-групп с недавними выпускниками гуманитарных классов или гимназий, а ныне младшекурсниками гуманитарного факультета ведущего московского вуза. Представим вам их результаты.

Проведенный в 2016 году опрос старшеклассников из 12 городов России показал, что для значительной части подростков уроки литературы в школе ничем не отличались от всех остальных школьных уроков. Это был такой же урок, на котором надо было просто получить оценку, а для этого к нему надо подготовиться, то есть прочитать произведение или познакомиться с ним каким-то-то другим образом – обратиться к краткому пересказу, посмотреть фильм

и пр. Поэтому нам хотелось выяснить мнение о школьных уроках литературы у той части молодежи, для которой они особенно важны: они любят читать, в школе учились в гуманитарных классах, где литературе уделяют больше внимания.

В ходе групповых дискуссий девушки высказали единодушное мнение: в идеале литература – особый предмет, выделяющийся на фоне всех остальных, а юноши не были столь категоричными, у них мнения разделились. Для значительной части из них уроки литературы – это обычные уроки в ряду других. Во многом это связано с тем, что в отличие от девушек они далеко не во всем готовы принимать те ценности, которые формирует школа¹. Характерна в этом смысле фраза одного из юношей на фокус-группе: «Классика – это не для мальчиков»². Не говоря уже о том, что они меньше читают, в том числе произведения школьной программы. Но все же и большинство юношей хотели бы видеть уроки литературы в школе особыми, не такими, как все остальные.

В чем же образованная, читающая молодежь хочет видеть отличие литературы от других предметов? В самом общем виде это было сформулировано так: «Литература – это нечто большее». Литера-



тура – это нечто большее, чем просто предмет, потому что литература – это основа всей культуры, а значит этот литературоцентризм, пусть уже уходящий, но еще в какой-то степени сохраняющийся в обществе, отраженным светом падает и на уроки литературы. Обычный урок подростки характеризуют как передачу объективных и не подлежащих сомнению знаний от эксперта-учителя к ученику: *«На уроке биологии тебе рассказывают какие-то теории, и ты просто познаешь мир»*, *«На других предметах есть какой-то набор теоретических знаний, и он строго ограничен. Пока у нас нет какой-то новой теории, нельзя двигаться дальше»*. С литературой совсем иначе. Во-первых, литература – это не только набор знаний. В течение всей школьной жизни дети слышат, что литература воспитывает, литература меняет людей, формирует их личность, духовно развивает и т.д., причем не вся литература, а только русская классика. Значительная часть школьников это усваивает. Во время опроса старшеклассников, отвечая на вопрос, для чего читать русскую классику, 16,5% ответили, что «классика развивает и учит», столько же полагает, что классика прививает детям вечные ценности, 6,6% – воспитывает и пр., то есть классика делает из тебя другого человека, не такого, какой ты есть. Естественно, что при таком усвоенном представлении, школьная литература – *«это нечто большее»*. Ни один школьный предмет не нагружен таким количеством разнообразных социокультурных и духовно-нравственных коннотаций. Впрочем, 17,2% мальчиков заявили, что читать классику не имеет уже никакого смысла (среди девочек таких лишь 4,2%), то есть литература – это самый обычный предмет.

Второе отличие литературы от других предметов заключается, по мнению участников фокус-групп, в том, что это единственный школьный предмет, где не должно быть готовых ответов на все вопросы, что это те уроки, когда надо размышлять, и в этом она отличается даже от истории, где такие единственно правильные ответы есть: *«Я считаю, что литература – это место, где бы ты мог выразить свое мнение, пусть оно даже будет и неправильным. И чтобы преподаватель тебя выслушал и как-то помог проанализировать»*, *«О законах жизни, а тут нет одного ответа»*, *«Когда ты находишь свое мнение, это самое ценное. Это очень интересно, и это выделяет литературу среди других школьных предметов»* и пр. А раз так, то на уроках литературы учителя должны прислушиваться к мнению учеников, давать им право его высказывать и вообще, на них должно быть интересно. И третье, чего ждут от урока литературы те, кто не разочаровался окончательно в школе вообще и в этих уроках в частности, – возможность раскрыться, показать себя не только учеником, но и человеком, личностью: *«Я думаю, урок литературы – это и личное тоже, тут ты должен иметь возможность приоткрыться, высказать свое, личное»*.



Практически все участники фокус-групп учились в двух-трех школах, и о каждой остались разные воспоминания. Если обобщить воспоминания позитивные, то все они связаны с учителем, которого называют хорошим или замечательным. Именно личность учителя они считают главным фактором, который делает уроки литературы интересными или вызывающими болезненные воспоминания. Как от урока литературы ждут того, чтобы они были «особыми», так и от учителя ждут гораздо больше, чем от преподавателей других предметов. Не только лояльности, минимального уважения к ученикам, знания предмета и способности понятно и интересно о нем рассказывать.

Первое, что отличает учителя литературы от остальных учителей, – он не должен требовать обязательного чтения всей литературы по программе. Во-первых, потому, что прочитать все произведения практически невозможно, программа перегружена. А во-вторых, потому, что, по мнению подростков, читать надо то, что нравится, не вызывает скуки и отвращения. Это же художественная литература, а не просто сухой учебник. От выпускников школы не ждут, что они будут и дальше обязательно заниматься биологией или географией и читать книги по этим наукам. Предполагается, что школа дает тот минимум, который в дальнейшем пополняют преимущественно те, кто занимается этими науками профессионально. От уроков литературы общество (а подростки – это члены общества) ждет того, чтобы они продолжали читать и дальше, причем по собственному желанию и независимо от того, будет ли их профессия связана с литературой. И вот здесь, парадоксальным образом, выясняется, что учителя, которые требуют, чтобы школьники читали все произведения, не способствуют, а препятствуют достижению этой цели. Учить уроки по всем предметам может быть скучно и сложно, но здесь требование это делать не воспринимается как насилие: таково правило игры, которое в силу возможностей надо удовлетворять хотя бы минимально. А в случае с литературой требование читать произведения, которые скучны, слишком велики по объ-

ему, сложны для понимания (а таких немало) воспринимается именно как принуждение и насилие. В какой-то мере ситуация с обязательной программой по литературе объективно способствует тому, что учитель требует от основной части школьников невыполнимого, а школьники вынуждены обманывать, что эти требования выполняют. Для не любящих читать подростков это не является существенной проблемой – литература тогда встает в общий список предметов, лишается или изначально не имеет никакой повышенной социокультурной нагрузки. А вот теми, для кого литература (не школьная, а просто литература) ценность, это воспринимается болезненно. Одно дело чтение учебника, который не обязан быть интересным, вызывать какие-то эмоции, другое – литературное произведение, да еще русская классика, ценность которой внушается на протяжении всего периода обучения, причем достаточно успешно.

В ходе опроса старшеклассников мы выяснили, что половина подростков считает – русская классика актуальна и будет актуальной всегда. Среди юношей так ответили 44%, среди девушек – 57%. Выше отмечалось, что большинство юношей и практически все девушки полагают, что читать русскую классику надо. Но это в целом, вообще, абстрактную классику, а как только дело доходит до отдельных произведений, выясняется, что они испытывают от чтения скуку и страдание. Поэтому с большим воодушевлением участники фокус-групп рассказывали об учителях, которые разрешали не читать то, что не нравится: *«У нас в школе был хороший учитель литературы, и в принципе не обязательно было все читать по программе. Я читала только то, что мне нравилось»*. Или разрешали читать не все произведения, а только его фрагменты: *«У нас такая учительница была хорошая, она не требовала читать всю “Войну и мир”, все равно ведь никто не прочитает, разрешала прочитать только несколько важных отрывков»*, *«Она разрешила нам не читать “Войну и мир”, у нас были прекрасные уроки медленного чтения интересных отрывков»*. Или вместо положенного по программе произведения, можно было прочитать какое-то другое, которое больше нравится: *«Ну не мог я читать “Мастера и Маргариту”, не понимал ничего, тогда наша учительница разрешила мне прочесть “Белую гвардию”»*.

Хороший урок литературы, по мнению респондентов, это урок, который проходит в нетрадиционной форме, чего практически не ждут от других уроков. С особым чувством участники фокус-групп вспоминали, как они делали какие-то самостоятельные проекты под руководством учительницы или уроки были театрализованными, и как это было интересно: *«В 5-6-7 классе я делала что-то про Пушкина. Сначала я писала про отношения с няней, потом про его любовные стихи, потом я сравнивала его портреты. Например, в исполнении Кипренско-*



го и в исполнении Тропинина», *«Наша преподавательница, она была такая очень творческая женщина, у нее был свой театральный кружок, и она нас заставляла некоторые сценки разыгрывать прямо в рамках уроков литературы. Это было настолько замечательно, поскольку мы все совершенно искренне готовились к этому, это нам так нравилось»*, *«У нас на уроках мальчики часто читали стихи под гитару. Это была их инициатива, они какую-то мелодию брали, придумывали. Еще мы очень часто писали и издавали свои сборники. Один год это были былины, другой год юмористические рассказы. Нам это очень нравилось, мы участвовали в разных конкурсах, и мне кажется, это учило нас выражать свои мысли правильно. И еще чувствовать»* и пр. При этом почти все пишут, что в старших классах литература стала обычным предметом, на котором их готовили к экзаменам. И здесь уже творческий подход учеников не приветствовался, нужно было максимально соответствовать тем критериям, по которым выставляется оценка.

Современные старшеклассники, которые с детства привыкли к горизонтальной, равноправной коммуникации при общении в Интернете, к возможности высказать свое мнение, довольно болезненно воспринимают его отсутствие в школе. И особенно остро это относится к урокам литературы, потому что о книгах не только можно, но даже престижно говорить, высказывать свое мнение, а на уроках, если верить недавним школьникам, этого обычно не происходит. Поэтому главное, чего ждут от учителей и от уроков литературы – это возможность высказать свое мнение и быть услышанными. При этом большинство респондентов, которые учились в гуманитарных гимназиях, говорили о принуждении и насилии на уроках литературы как школьной норме. По-видимому, это действительно норма, если учесть, какими словами некоторые из них характеризуют даже хороших, любимых учителей литературы: *«Про тех, кому литература была не интересна, наша своеобразная, но хорошая Ирина Николаевна говорила про моих одноклассников: “Братья наши меньшие”»*, *«Одна замечательная преподавательница была, которая просто заставила меня любить русскую литературу»*.

Тема возможности высказать свое мнение без последующих репрессий повторялась на всех фокус-группах и практически всеми участниками. Но при этом в большинстве случаев сообщалось, что возможности такой не было или за высказанное мнение наступала расплата. Приведу несколько таких примеров: *«Я не помню, какую книгу мы обсуждали, у меня спросили мое мнение, я сказала, что герой правильно поступил, высказала свое мнение. А у учительницы были такие огромные глаза: “Ты что? Это неправильно! Даже не думай!” А самое смешное, что вопрос прозвучал: “Каково твое мнение?”», но при этом оно обязательно должно подстраиваться под какие-то рамки, быть таким, как требуется», «На уроках литературы я всегда удивлялась, почему за свое отношение к героям, я получала плохие оценки от учителя. У нее было только одно правильное мнение – ее, а больше никакие мнения не могли быть».* Это воспринимается подростками как несправедливость, а потому с их стороны возникало пассивное или активное сопротивление. С возмущением, но и как форму возмездия учителям, они повторяли: *«И она у меня отбила всякую любовь к чтению», «После таких уроков я вообще читать перестал, хотя и раньше не очень любил».* Как норму они воспринимают, что цель уроков литературы – это привить любовь к чтению, но, если учитель не позволяет высказать свое мнение, тогда в качестве наказания учителю они этой любви испытывать не будут. А это означает, что учитель не справился со своей главной функцией, то есть он плохой учитель.

И очень типично, что хорошим уроком литературы считают тот, на котором литературное произведение является лишь поводом поговорить о жизни, ее проблемах и сложных коллизиях. Часть старшеклассников в ходе социологического опроса писали, а участники фокус-групп говорили, что произведения не читали, не видя в этом смысла, только быстро проглядывали краткое изложение, другие читали, но главный акцент делают совсем не на художественных достоинствах книг. Гораздо важнее для них были бурные и очень интересные дискуссии на действительно важные для них темы. Общей канвы сюжета многим из них вполне достаточно для того, чтобы поговорить на волнующие подростков темы, а хороший учитель – это тот, кто такие беседы поддерживает: *«Я очень любила наши школьные уроки литературы. Мне казалось, что вот заходишь в класс, садишься, и прям воздуху больше становишься, есть чем дышать. Когда мы читали “Анну Каренину” в школе, нас все время спрашивали: “А вот поставьте себя на это место, на место Анны, и как бы вы поступили?” Вот если надо выбирать между мужем, сыном, любовником, что делать? И мы должны были это себе представлять. Во время урока, когда все время думаешь и пытаешься сплести свою жизненную ситуацию с тем, что происходило в книге, это получается очень интересно».* И это тоже запрос к хорошему учителю – пусть книга, даже не прочитанная, станет основой

для разговора о жизни, вы же сами говорите, что в классике есть ответы на все вопросы, которые ставит жизнь.

Представления старшеклассников, поддерживающих ценность литературы и чтения, о том, кто такой хороший учитель литературы, далеко не во всем совпадает с представлениями учителей, что такое хороший ученик. По-видимому, эти противоречия во многом закономерны и трудно разрешимы.

От учителя литературы ждут уважения к ученику, его мнению о литературных произведениях и права его высказывать. Это вполне разумное требование, но ученики при этом уверены, что не существует мнений правильных и неправильных, что в литературе нет и не может быть объективных оценок.

От хорошего учителя ждут нетрадиционных форм работы, радуются, когда они есть, обижаются, когда в старшей школе он от них отказывается. При этом необходимость сдавать экзамен и писать декабрьское сочинение по строгим критериям воспринимается как норма, а как совместить одно и другое, они не задумываются. Судя по результатам опроса старшеклассников и групповым дискуссиям со студентами, учителя, даже хорошие и любимые, внушают им, что чем более «усредненным», подогнанным под критерии будет это сочинение, тем лучше.

От хорошего учителя ожидают согласия не читать те произведения из программы, которые не нравятся, которые слишком сложны и велики по объему. Подростки считают, что программа перегружена, а потому требование честно знакомиться с программой, действительно читать – это форма насилия. Гораздо лучше тот учитель, который готов «войти в положение» и разрешить что-то (или даже многое) не читать, а ознакомиться с кратким содержанием. Тем более, что все равно на практике именно так дело и обстоит. Так зачем делать вид, что все должно быть прочитано? Гораздо честнее этого не делать.

Несмотря на всю противоречивость мнений, в одном читающие и ценящие литературу подростки едины: урок литературы, в отличие от уроков по остальным предметам, обязан быть интересным, а хороший учитель – это тот, кому удастся сделать его таким. 

Примечания

¹ Здесь и далее все ответы респондентов даются курсивом.

² О гендерных различиях в отношении литературы в школе см.: Любовь Борусяк. Ценить и быть послушными: школьная литература и гендерная социализация. Неприкосновенный запас, №105 (1/2016)-
<http://www.nlobooks.ru/node/7124#sthash.zVt6CjT8.dpuf>



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:

16

ЧАСОВ

36

ЧАСОВ

72

ЧАСА

108

ЧАСОВ

для учителей литературы:

- Способы построения и содержание интересного урока литературы
- Использование активных методов обучения на уроках литературы

НОВИНКА – Курсы в формате вебинара:



- Создание интерактивного учебного пособия: организация образовательной деятельности в соответствии с ФГОС
- Формирование универсальных учебных действий как результат реализации ФГОС ООО
- Правила оказания первой помощи: практические рекомендации для педагогов

УДОСТОВЕРЕНИЕ установленного образца –

после прохождения программы курса

Посмотреть полный перечень курсов и подать заявку можно на сайте: <http://курсы.1сентября.рф>

Горячие линии поддержки:

телефон: (495) 637-82-73 (с 10 до 17 по мск.)

электронный адрес: edu@1september.ru

Всем педагогам образовательных организаций, вошедших в проект «Школа цифрового века» (шцв.рф) предоставляется один 36-часовой курс по выбору бесплатно.

Идет прием заявок на 2018/19 учебный год

В новом сезоне 2018/2019 Вас ждет:

- Новая возможность пройти 72-часовые курсы повышения квалификации;
- Более 150 новых общепедагогических и предметных вебинаров;
- Более 100 новых электронных выпусков методических изданий по всем школьным предметам;
- Новые 6- и 36-часовые курсы повышения квалификации по актуальным вопросам преподавания и воспитания.

Также сохраняется доступ к библиотеке и медиатеке «Первого сентября»:

- Более 500 записей вебинаров по предметам гуманитарного и естественно-научного цикла;
- Более 1500 электронных выпусков методических изданий по всем школьным предметам;
- Лицензии на электронные формы учебников ведущих российских издательств.

Материалы проекта	Минимальный	Стандартный	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)		✓	✓	✓
Курсы повышения квалификации (удостоверение на 72 часа)			✓	✓
Электронные учебники				✓
Стоимость	10 000 ₽	12 000 ₽	20 000 ₽	30 000 ₽

Стоимость участия указана для всей образовательной организации на весь 2018/19 учебный год, независимо от количества в этой организации педагогов.

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

Под подробная информация и регистрация на сайте:

шцв.рф

ВЕБИНАРЫ

Для педагогов, психологов, родителей



- Современные технологии обучения
- Методики подготовки к ЕГЭ, ОГЭ, международным экзаменам, олимпиадам и др.
- Особенности применения электронных образовательных ресурсов
- Психологические подходы к решению проблемных ситуаций и многое другое

Все вебинары нацелены на расширение знаний и умений педагогов, предусмотренных Профстандартом.

Регистрация на вебинары – в Личном кабинете в разделе «Вебинары»

Расписание на сайте:

вебинары.1сентября.рф



Для участников проекта «Школа цифрового века» более 150 вебинаров и видеолекций **бесплатно**.

Подробнее о проекте на сайте: шцв.рф