

Литература

ЖУРНАЛ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ СЛОВЕСНОСТИ № 5-6 (786)

lit.1september.ru

Лети, душа,
не думая о смерти,
свободна будь,
мудра и терпелива,
не поддаваясь
суетному веку...

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

Рождение
смысла на
стыке текстов
с. 7

Исследования
и проекты
в школе
с. 35

Как выглядит
современная
Муза?
с. 48

К столетию
Александра
Солженицына
с. 54

издательский
дом
1september.ru

Первое сентября

май-июнь
2018

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

В номере:

Иду на урок

- Михаил Белкин 4 Изучение мифов в 5 классе
- Римма Храмцова 7 На стыке текстов:
как рождаются смыслы
- Татьяна Рыжкова 12 Мастерская творческого письма
по сказке Джанни Родари
- Наум Резниченко 15 «Нет, я не Байрон, я другой...».
М.Лермонтов – Д.Байрон: два поэта –
два мира
- Мстислав Шутан 20 Поэтика диалога
на уроках по романам
Ф.М. Достоевского и М.А. Булгакова
- Ирина Кочергина 23 «Уходя в ночную тьму...».
Заключительный урок
по творчеству А.Блока
- Марианна Борщевская 27 «Мой друг, так умирают мотыльки...».
Медленное чтение стихотворения
Бориса Рыжего
- Наталья Беляева 29 Интертекстуальные смыслы
как ключ к пониманию стихов
Тимура Кибирова о России

Методика

- Юлия Петрачкова 33 В копилку методических хитростей
- Татьяна Еремина 35 Об исследованиях и проектах
в 5–9 классах. Из размышлений
учителя-практика

Штудии

- Лия Бушканец 39 Эти странные, странные...
герои Чехова
- Мария Гельфонд 45 «Входит Гоголь в бескозырке...»:
как Бродский прочитал
«Петербургские повести»
- Татьяна Кучина 48 Стихи о том, как пишутся стихи:
о Музе и поэте в лирике рубежа
XX–XXI вв.

Живая жизнь

- Софья Каганович 51 История одного маленького открытия
- Феликс Нодель 54 Как он входил в нашу жизнь:
к 100-летию со дня рождения
А.И. Солженицына

Читальный зал

- Оксана Смирнова 60 Быть крылатым.
О книге Марии Герус «Крылья»

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 Каспара Давида Фридриха
«На парусном корабле»

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 «Периоди-
ка/Получение» выбери-
те свой журнал и клик-
ните 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,**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 11.04.18,
фактически 11.04.18 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/>«(За)сим расстанемся,
прости...»

Этот номер «Литературы» – не совсем обычный. По крайней мере, для меня. Потому что последний. Я покидаю пост главного редактора, который занимал одиннадцать лет. До этого еще двенадцать работал в редакции на разных должностях. В сумме – полжизни. И я благодарен и журналу, и его сотрудникам, и Издательскому дому «Первое сентября» в целом за эту половину, насыщенную и интересную.

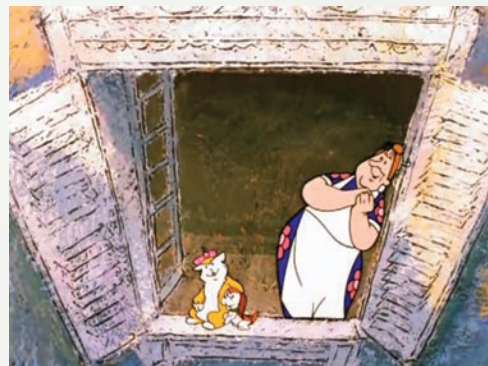
За эти годы в «Литературу» пришло множество авторов. Часть из них, хорошо знакомых нашим читателям, прислала свои статьи специально для этого номера. Он получился концентрированным и плотным, не на одну неделю чтения. Несмотря на сложные условия, в которых существует сегодня школьная литература, настоящая методика жива – причем точки роста охватывают всю страну. Это здорово.

За эти годы вокруг «Литературы» сложился не только пул авторов, но и большой круг читателей. Журнал соединил множество людей, общение которых стало столь интенсивным, что перешло в соцсети, в режим реального времени. Самая мощная фейсбучная группа для учителей-словесников, ежедневно прирастающая новыми участниками, называется «Методическая копилка («Литература»-бис)». Это тоже одна из ипостасей нашего общего журнала.

«Литература» стала базой для создания Гильдии словесников – молодой творческой организации, активно заявившей себя в последние месяцы во время обсуждения предложенной Минобрнауки консервативной версии стандартов. Благодаря открытому письму учителей русского языка и литературы, входящих в Гильдию, удалось затормозить их бездумное принятие и инициировать новое обсуждение целей и задач нашего предмета и способов их достижения. Работа над стандартами продолжается, их судьбу будет определять новое правительство (состав которого мне, пишущему, еще неизвестен, а вам, читающим, думаю, уже).

Велика роль нашего журнала и в формировании нового облика Всероссийской олимпиады школьников по литературе. Наши авторы стали разработчиками заданий и членами жюри заключительного этапа. Олимпиада повернулась лицом к детям, стала современной, творческой, дала возможность школьникам знакомиться как с классикой, так и с актуальной литературой.

В общем, нам есть что вспоминать, чем гордиться – и чего ждать. И главное – «Литература» (и литература) продолжается. Перелистнув последнюю страницу этого номера, нужно думать о первой странице следующего. И конечно же, не забыть оформить на него подписку ☺



▲ «Он улетел, но обещал вернуться.
Милый, милый...»

Сергей ВОЛКОВ

Михаил Юрьевич БЕЛКИН,
кандидат филологических наук, Москва

Изучение мифов в 5 классе

Работа с мифами в 5 классе позволяет поговорить о множестве философских тем (на доступном уровне), совершить ряд «детских» открытий, втянуть в круг чтения поэзию XIX–XX вв., интегрировать литературу с языком, историей и даже с физикой и математикой.

В предлагаемой разработке мифы изучались после фольклора, когда дети освоили типологию сказок и увидели «пропповскую» схему. На всю тему было отведено около 12 часов; изучались мифы в трех основных аспектах: творения, красоты и опоры/выбора.

Первый урок (благодаря подсказке Р.А. Храмовой) начался с «Большого взрыва» – создания в классе беспорядка (благо, призывать устроить его долго просить не надо, поскольку все пятиклассники всегда рады это сделать): нужно было высыпать из своего портфеля все содержимое на пол у доски, свалить в кучу и описать это в трех словах. В классе обязательно найдется бойкий мальчик, который с удовольствием устроит «хаос» из своих вещей.

Затем все разбросанное надо собрать и тоже описать процесс и результат. На доске в итоге появлялись записи в два столбика: Хаос и Порядок (Космос – добавим от себя, поработав с этимологией ключевых слов и предложив синонимы). Попробуем быстро и условно нарисовать Хаос и Космос.

Посмотрев рисунки пятиклассников и послушав объяснения, посмотрим рисунки трехлетних детей в жанре «каляки-маляки». Хватает четырех (в Интернете их можно легко найти), расположенных хаотично. Но нужно эти каляки-маляки выстроить по нарастанию сложности: от линий – к спирали, круту и человеку. Говорим о том, как дети начинают рисовать, от чего и к чему приходит ребенок.

«Так и вселенная родилась!» – поняла одна из девочек.

Далее дети создавали текст «Как мы из хаоса сделали порядок», после чего читали тексты Н.А. Куна и Гесиода (в пер. В.В. Вересаева) о происхождении мира (последнего читать было сложно: все устали и уже мыслили с трудом; но Гесиод был нужен хотя бы для слова «сладкоистомная», чтобы потом от «истомы» мифов выйти на «истому» Ахматовой в «Творчестве»). Обсуждая непонятное, рисуя гори-

зонтали и вертикали, пытались показать, что мы в этой системе координат живем.

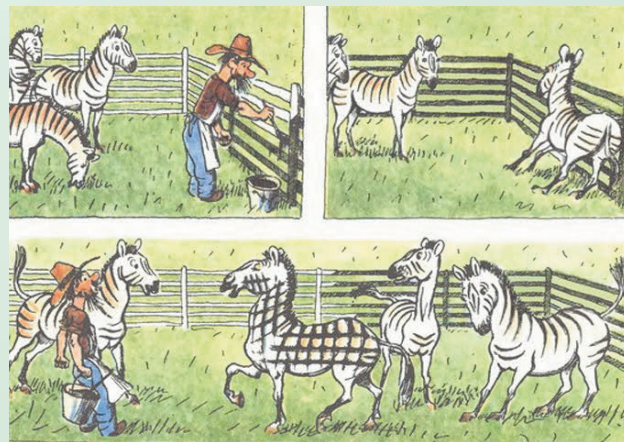
Задавались вопросами: где легче жить – в хаосе или космосе, где интереснее, где сложнее и ответственнее. Дети отвечают, что легче в космосе. Но, если спросить, где сложнее поддерживать устройство, что сложнее поддерживать – порядок или беспорядок, начинают думать.

Ахматовское «Творчество» читается без заглавия. Естественно, нужно определить, как называется стихотворение и почему. Читая построчно «Творчество» и «Мне ни к чему одические рати» (без первых двух строчек), пытались понять процесс рождения из Хаоса – Космоса.

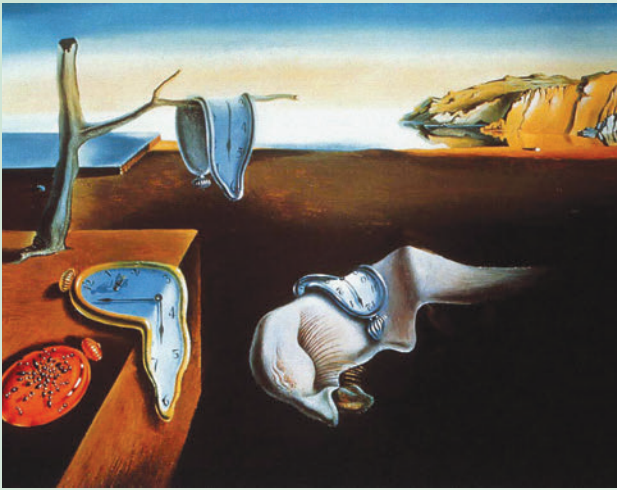
Дома же дети пробуют нарисовать ахматовское «Творчество», а на уроке «защитить» свой рисунок.

В занятие включили мультфильм «Раскрась мир» (<https://www.youtube.com/watch?v=DUM8pgQCGxI>), на который когда-то навела коллега И.В. Добрынина. Мультфильм хорош тем, что в нем те идеи, о которых дети говорят на уроке, визуализируются и метафоризируются. Это идеи воображения, творчества, познания через воображение.

Следующим этапом становится чтение и рисование стихов Ф.И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр



▲ Н.Радлов. Клетчатая зебра



ночной» и «Как океан объемлет шар земной». В поэте дети почувствовали «философа» (это слово прозвучало).

Развивая воображение, попросим перенестись на скалу у берега моря, закрыв глаза. Вопросы ветру сами не задавали (главный из них – почему хаос «родимый»), но думали об ответах ветра.

Рисунки по Тютчеву тоже защищали у доски. Многие решили фломастерами не рисовать, объяснив это тем, что «хаос не требует цвета, нужны простые карандаши и белая бумага».

Говоря о мифах, конечно, постоянно задавались вопросом, зачем мы их читаем. Искали хаос и космос вокруг себя, удивлялись, что, оказывается, на уроках гончарной мастерской они только и делают, что строят космосы из кусков глины.

Находили и придумывали мифологические названия для магазинов, спортклубов, телеканалов, салонов красоты. Решили, что фитнес-клуб «Прометей» – неудачное название, автомобиль со страшным названием «Фольксваген фаэтон» лучше не покупать, телеканал «Афродита» – про девочек, которые мечтают о розовом автомобиле. Школу можно назвать «Тот» – в честь египетского бога – или «Афина».

В конце изучения первой темы в классе писали «этюды» «Что и как рождается из Хаоса». Вот несколько выдержек:

«Из Хаоса может родиться все. Потому что Хаос – это и есть все, просто в беспорядке. В хаосе все как глина, из нее можно сделать нечто прекрасное».

«Если посмотреть на белый лист под очень хорошим микроскопом, мы увидим разные цвета: красный, синий, желтый, зеленый... В моем понимании хаос – это неопределенность, прозрачность, бесцветность. Это – белый».

«Если бы не было Хаоса, не было бы и Космоса».

«...Так и со стихами. Вначале у автора в голове нечто бесформенное. А в конце – произведение».

Отдельный урок был посвящен «магическому вопросу» «А что если?». А что если взглянуть на сотворение мира с точки зрения животных? В цен-

тре внимания оказались сказки Р.Киплинга «Как в джунгли пришел страх», «Откуда взялись броненосцы», мультфильм о слоненке (по Киплингу) и самостоятельно прочитанные детьми кипплинговские «пародии» на мифы, начинающиеся с вопроса «Откуда» или «Как». Цель этой работы – смена точки зрения, привычного ракурса и поиск общих принципов создания «мифологических текстов» о творении и творчестве.

Творческой задаче – созданию шуточного текста о том, откуда что взялось или куда исчезло («Как появилось первое зеркало», «Почему люди разучились летать», «Как зебра стала ... в клеточку» и т.д.) – предшествует работа с рисунками Н.Радлова о клетчатой зебре, картиной С.Дали «Постоянство памяти» и мультфильмом по ней же (<https://www.facebook.com/labdalmajid/videos/417668325064183/>).

Необходимо понять и сформулировать законы, по которым создаются миры у Радлова и Дали. Используя эти законы, дети пытаются (с переменным успехом) создать свои «мифы». Даже если работы получаются «корявые», следует обсудить их и понять, почему так вышло, какие законы были «нарушены».

На уроках, посвященных второй теме (красоте), читаются гимны Аполлону и фрагменты «Илиады» о нем (I, 43–52; XXI, 539–544); мифы об Аполлоне и Марсии; рассматривается картина Х.Риберы, связанная с этим сюжетом; миф об Афродите вместе с картиной С.Боттичелли «Рождение Венеры» и скульптурой «Венера Милосская»; миф о Нарциссе; мифы о Пане («Пан и Сиринга», «Пан и Аполлон») и картина М.Врубеля «Пан». Кроме того, читается фрагмент рассказа Г.Успенского «Выпрямила», где идет речь о встрече героя с Венерой Милосской (идея столкновения текстов об Аполлоне и текст Успенского – Н.Ванюшевой).

Завершается цикл самостоятельным чтением сказки О.Уайльда «Звездный мальчик», стихами Н.Заболоцкого «Некрасивая девочка» и созданием миниатюры о красоте.

В целом, на этих уроках речь идет о противоречивости красоты, о том, почему она имеет силу, чем она притягательна и опасна. Конечно, в некоторых случаях необходим и рассказ учителя. Так, объясняя непонятную детям жестокость Аполлона, можно отметить, что он, являясь прорицателем, основателем городов и государств, покровителем врачевания и искусства, вызывает к жизни «мусический порядок, который является условием всякого другого порядка» (Юнгер Ф.Г. Греческие мифы. – СПб., 2006. – С. 133). Т.е. Аполлон утверждает границы и меры и гневается на нарушителей этих границ. Взгляд Аполлона – это ясный взгляд на мир, без хитростей, без подтекстов и «второго дна». Что касается труда художника, то здесь (и этот тезис нравится детям), «труд» не равен «созиданию». Там, где труд чтят ради труда, не может

Я иду на урок

быть радости; всякое прилежание ведет к мраку и рабству (Юнгер Ф.Г. Там же).

Важно обратить внимание на атрибуты Аполлона: лиру и лук. Почему звучит лира? Потому что растягиваются струны. Возникает мелодия и – жизнь. Почему стреляет лук? Потому что растягивается тетива. И это несет смерть.

В логике противоречий рассматриваются и другие мифы (кроме «историй» об Афродите).

Результатом становятся письменные работы (не больше 10 минут на уроке). Вот одно из высказываний.

«Когда я вижу некрасивого человека, я погружаюсь в глубокое размышление: можно ли разглядеть его красоту? Каков он на самом деле? Пустой ли он? Эти вопросы озадачивают меня. Приведем в пример некрасивого Пана. На картине “Пан” автор изобразил его прозрачную душу, цветок среди зарослей (душу среди внешности). Так что же такое красота?»

Заключительные уроки посвящены мифу об Икаре.

Начали с понятия опоры. Что это? Зачем? Что бывает, если лишаешься опоры, почему люди ее лишаются? Потеря опоры всегда ведет к катастрофе? Разговор на уроке получился неожиданно бурным и связался с уроками истории: один мальчик вышел к доске и нарисовал, как Ассирия, державшаяся на одной «опоре» – армии, погибла, проиграв более могущественным врагам, у которых таких опор было, судя по рисунку ученика, не меньше пяти. Когда рождаются такие внезапные озарения и межпредметные связи, это, конечно, отрадно для нас.

Вспомнили миф о Фаэтоне, где герой, лишенный опоры, гибнет.

Рассказал, как однажды летел на самолете под названием «Икар».



▲ Я.П. Гови. Падение Икара

«И как?» – засмеялись дети.

«Думал, что последний полет».

Перечитав миф об Икаре и Дедале, повели разговор в математической плоскости.

Есть море – низ, есть небо – верх. Соединены они вертикалью. Икар – где-то посередине. Должен он лететь по горизонтали – то есть фактически это система координат, где Икар в точке нуля. И это равновесие он должен удержать. Поговорили о тех запретах и советах, который дают родители и учителя. Почему мы не слушаем добрых советов? Почему нарушаем запреты?

Дальше возникла идея об Икаре как подростке, который не хочет жить «в однообразии», в «нуле».

Рисунок со стрелочками: полет вверх, попытка выйти из «нуля» – неизбежно приводят вниз. Почему желание жить иначе, быть свободным, жить не по правилам, навязанным кем-то, оборачивается бедой? За что наказан Икар, ведь он хотел счастья?

Посмотрели фрагменты учебного научно-популярного фильма об Икаре (<https://www.youtube.com/watch?v=qiWQeBpZP90&t=1159s>), две картины – Гови Якоба Питера «Икар» и, конечно, П.Брейгеля «Пейзаж с падением Икара» (можно взять и картину Л.Табенкина «Икар»).

Вопрос про первую: какую эмоцию пытался вызвать автор? «Сочувствие», – хором говорят дети. А когда открыли Брейгеля, девочка недоуменно (но ожидаемо для нас – и этот эффект важен на уроке) воскликнула: «А где же Икар???» И здесь разговор пошел уже о смыслах картины, которая неожиданно оказалась понятной на доступном уровне: «Они не замечают его, потому что у них своя жизнь. А он всего лишь точка в этом мире».

В конце смотрели «Икара и мудрецов» Ф.Хитрука, эмоционально реагируя на события: «Ох уж эти мудрецы!», «Я все понял!» «Его убили стереотипы!»

Финальная работа: «Икар – герой или чудак?»

Мнения тут разошлись, а характеры самих детей и их отношение к миру четко проявились из реплик и работ.

«Икар нарушил запрет и умер. Но, нарушив запрет, открыл новые “знания” и “свободы”. Открыв небо, он умирает».

«У Икара есть мечта. Он хочет полетать. Но когда он близок к цели, то вспоминает про стереотипы и падает. И всех-всех, каждое поколение учат одним и тем же стереотипам ... Икар был чудачком, неординарным, не таким, как все. Он погиб от однообразия жизни».

«На картине Брейгеля мы видим, что Икара никто не замечает. Каждый человек живет в точке и не заходит за ее рамки».

«Его беспомощность, показанная на этой картине, так и вырывается изнутри. Так обидно становится оттого, что ничего не можешь с этим поделать».

«Он из тех, кто делает все не по правилам. Теперь же мы видим этих “птиц” каждый день. И сами летаем».



Римма Анатольевна ХРАМЦОВА,
учитель литературы гимназии №1514,
Москва

На стыке текстов: как рождаются смыслы

Учителя литературы – такие люди, которые всегда хотят впихнуть в своих воспитанников как можно больше текстов и знаний о них. Программа, количество часов на изучение произведений – самые частые предметы наших учительских сетований. Нам хочется расширить кругозор учеников, заполнить их до предела. И главный способ, который мы, к сожалению, используем, – экстенсивный. Хотя знаем, что можно добиться цели за счет более эффективного использования гораздо меньших средств. Правда, тут возникают трудности – как запрограммировать и сосчитать конечный результат? Простым арифметическим умножением трех показателей объем не измеришь.

Мы часто забываем о том, какой эффект дает изменение точки зрения, настройка оптики – и своей, и оптики ученика. Мне хочется рассказать о том «приеме», которым пользуюсь часто и которым пользуются многие коллеги, когда мы предлагаем ученикам вместе с текстами обязательными, программными – необязательные, непрограммные. В этих ситуациях перестают работать правила арифметики, когда $1 + 1 = 2$, а начинают работать другие. Попробуем посмотреть, как это происходит.

«МОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СЧАСТЬЕ»

Попробуем прочитать два «Паруса» – хрестоматийный лермонтовский вместе со стихотворением Александра Тимофеевского «Парус». Положим оба текста перед собой и попробуем ответить на привычные, «школьные» вопросы:

ПАРУС

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..



▲ М.Лермонтов. Парус

Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! Он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

ПАРУС

Вот он плывет у моря с краю,
Порывы ветра снасти гнут.
Вот в голубом тумане тает,
Как было сказано. А тут
На горизонте дождь. И море
Свинцовое, под цвет дождя.
Осенний дождик море моет
И драит спинку, не щадя.
Настырный дождь идет без пауз,
Он так бы лил себе и лил,
А хочется увидеть парус,
Хотя бы капельку белил.

Чем они похожи? Одинаково называются. Каждое состоит из 12 строчек. В обоих – образ паруса. В обоих море. В обоих буря и непогода. Много это или мало?

У Лермонтова стихотворение разбито на строфы, а у Тимофеевского нет. Синтаксис отличается, и знаки препинания это отражают: у Лермонтова много «?» и «!», у Тимофеевского – только «» и «». Лексика разных стилистических слоев.

Если мы читаем эти стихи с пяти- или шестиклассниками, то можно нарисовать их, тогда получившиеся картинки еще нагляднее отобразят разницу.

Я иду на урок

Автор второго стихотворения точно читал Лермонтова, и даже нам это демонстрирует: в первой строке – «он», слово «парус» появится только в конце стихотворения, но отсылка к образу стихотворения Лермонтова совершенно очевидна – «как было сказано». Зачем писать стихотворение, в котором много того, что есть у другого поэта, но многое – НЕ ТАК? Совершенно очевидно, что автор находится в диалоге с Лермонтовым и с нами – читателями Лермонтова. Попробуем услышать его.

Для этого попробуем понять, где же автор находится. У Лермонтова нет никакого «Я», но это «Я» во второй и третьей строфе ощущается совсем рядом с парусом, словно сливается с ним. «Я» во втором стихотворении тоже нигде не появится. Откуда же это «Я» видит все, о чем рассказывает и нам? Парус и тот, кто о нем говорит, очевидно отделены расстоянием, есть координаты: «у моря с краю», «в голубом тумане», «на горизонте».

У Лермонтова все построено на противопоставлениях. И у Тимофеевского в четвертой строке появляется «а тут». «Тут» все не так, как «хочется»: скучно, серо, буднично, уныло. И слова эту унылость подчеркивают: «море свинцовое», «осенний дождик», «драит ... не щадя», «настырный дождь», «так бы лил себе и лил». Но что же такое «там», где «он» (узнаваемый парус), где край моря, где порывы ветра, гнущие снасти, где голубой туман...? Что такое «хочется увидеть», а значит, и почувствовать, пережить? Что для поэта в этой «капельке белил»? Может быть, вот это «счастье», от которого «бежит» герой у Лермонтова (слово, которое не произносит второй поэт), не там, где он все «кинул», а здесь, в этой точке? И тогда что оно такое?

Конечно, эти два стихотворения написаны разными поэтами с разницей почти в двести лет. Но почему чувства первого героя очень знакомы герою второго? А если представить, что это один и тот же человек, то что между двумя этими точками – расстояние или время? Если расстояние – это можно выразить графически: попробуем нарисовать серию картинок. Если время – попробуем рассказать историю.

К стихотворению «Парус» мы неизбежно вернемся в девятом классе. Но это будет уже другая ситуация: монографическое изучение в рамках историко-литературного курса, где Лермонтов – после Пушкина. А может быть, не ждать очереди, предложить прочитать «Парус», но не только Лермонтова, но и Тимофеевского, когда читаем «Онегина»? В какой момент? Может быть, когда будет заканчиваться 1-я глава.

Пора, пора! – зываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.
Под ризой бурь, с волнами споря,



По вольному распутью моря
Когда ж начну я вольный бег?
Пора покинуть скучный брег
Мне неприязненной стихии
И средь полуденных зыбей,
Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России,
Где я страдал, где я любил,
Где сердце я похоронил. (I, L)

Давайте попробуем изменить точку зрения, которая располагает эти три текста на оси времени линейно – 1823, 1832, начало XXI века. Какие точки в них станут взаимодействовать друг с другом? Как прозвучат лермонтовские «счастье» и «покой» в присутствии пушкинского романа, где герой заблуждался, выбирая вместо «счастья» «вольность» и «покой», где «покойна и вольна» героиня? Как захотят эти тексты сами расположиться друг относительно друга?

А какие тексты примагнитятся к ним позже? Или они уже есть – у каждого свои? У меня, например, это волны из «Келломяки» Бродского, которые неразрывно связаны с «морем свинцовым» («Мелкие, плоские волны моря на букву «б»,/ сильно схожие издали с мыслями о себе,/ набегали извилинами на пустынный пляж/ и смерзались в морщины»), по которым нельзя уплыть в будущее, а можно только попытаться уйти в прошлое. А у кого-то отзовутся строчкой Земфиры: «Белеет парус одиноко». И это будут не отрезки, а лучи, которые, начавшись в какой-то точке, будут длиться, и слова поменяют свое значение, и пространство станет временем.

▲ Н.Дубовский. Морской пейзаж

«Через “упругой дугой из чайника в чашку, блеснув, перебегает вода” мы попадаем в мандельштамовское “золотистого меда струя из бутылки текла”. А “Вермеера парное молоко” непосредственно выводит нас к картине “Молочница”. ... И само искусство оказывается чем-то, что может этот покой дарить... Что означает возвращение к Мандельштаму? Переосмысление мифа, мифологического, то есть циклического времени, которое одновременно дви-

жется и не движется. И в то же время возвращение к прошлому (известному и неизменному), которое так тесно переплетается с настоящим (которое, в свою очередь, является постоянным выбором), что их практически нельзя отличить. Вермеер и Халс (рядом с ним упомянутый) возвращают нас к более бытовому понятию покоя, понятию частной тихой жизни ... Но М.Кукин в своем произведении эту обычную жизнь ставит рядом с вечностью ("льется уверенно (а это просто вечность) Вермеера парное молоко") и с ней соотносит. Таким образом, она поднимается до мандельштамовского мифа, библейской отсылки к Ревекке и Исааку. Что же получается? Объединяется высокое и низкое, древнее и современное (прошлое и настоящее), искусство и реальность. И, кроме того, ко всему этому примешивается еще одно, заключительное и самое главное значение нашего Х (покоя) – любовь. Ведь в обоих текстах лирические субъекты говорят о некой "ты", через призму чувства к которой они живут ("твоими заблестевшими глазами смотреть"). Получается, что поэт в своих стихотворениях освещает все стороны жизни человека, связывая их двумя нитями: любовью и покоем. И получается, что покой неотделим от любви и только через нее может быть найден».

Я не описываю здесь никаких методических ходов, потому что их не было. Просто на стол рядом с белым листом легли листы с текстами стихов. Так записывается голограмма, процесс начинается с двух лучей – опорной и предметной волны. Художественные тексты в этом случае становятся теми лучами, которые преломляются на несколько волн и создают новый текст, делая его объемным. Тексты, в которых авторы смотрят на мир с разных точек зрения, пред-

ставляющие картину мира по-разному, встречаются, имея что-то общее, и создают общее пространство, начинают существовать вместе. Только вот что здесь опорная, а что предметная волна – уже не определишь.

СОЛОМКА ИЛИ СОЛОМИНКА?

Завершая разговор об «Отцах и детях», предложила ребятам подумать о главном герое романа, поместив его рядом с тремя стогами сена: его «собственным», под которым лежит он вместе с Аркадием, «стогом сена», который видит «ночью южной» Фет (стихотворение, написанное незадолго до создания романа, – в 1857 году), и «стог», к которому подходит герой стихотворения А.Кушнера (см. ниже).

Тема звучала так – «Базаров и три стога сена».

СТОГ

Б.Я. Бухштабу

*На стоге сена ночью южной
Лицом ко тверди я лежал
А.Фет*

Я к стогу сена подошел.
Он с виду ласковым казался.
Я боком встал, плечом повел,
Так он колоса и кусался.

Он горько пахнул и дышал,
Весь колыбался и дымился.
Не знаю, как на нем лежал
Тяжелый Фет? Не шевелился?

Ползли какие-то жучки
По рукавам и отворотам,
И запотевшие очки
Покрылись шелковым налетом.

Я гладил пыль, ласкал труху,
Я порывался в жизнь иную,
Но бога не было вверху,
Чтоб оправдать тщету земную.

И голый ужас, без одежд,
Сдавлив, лишил меня движений.
Я падал в пропасть без надежд,
Без звезд и тайных утешений.

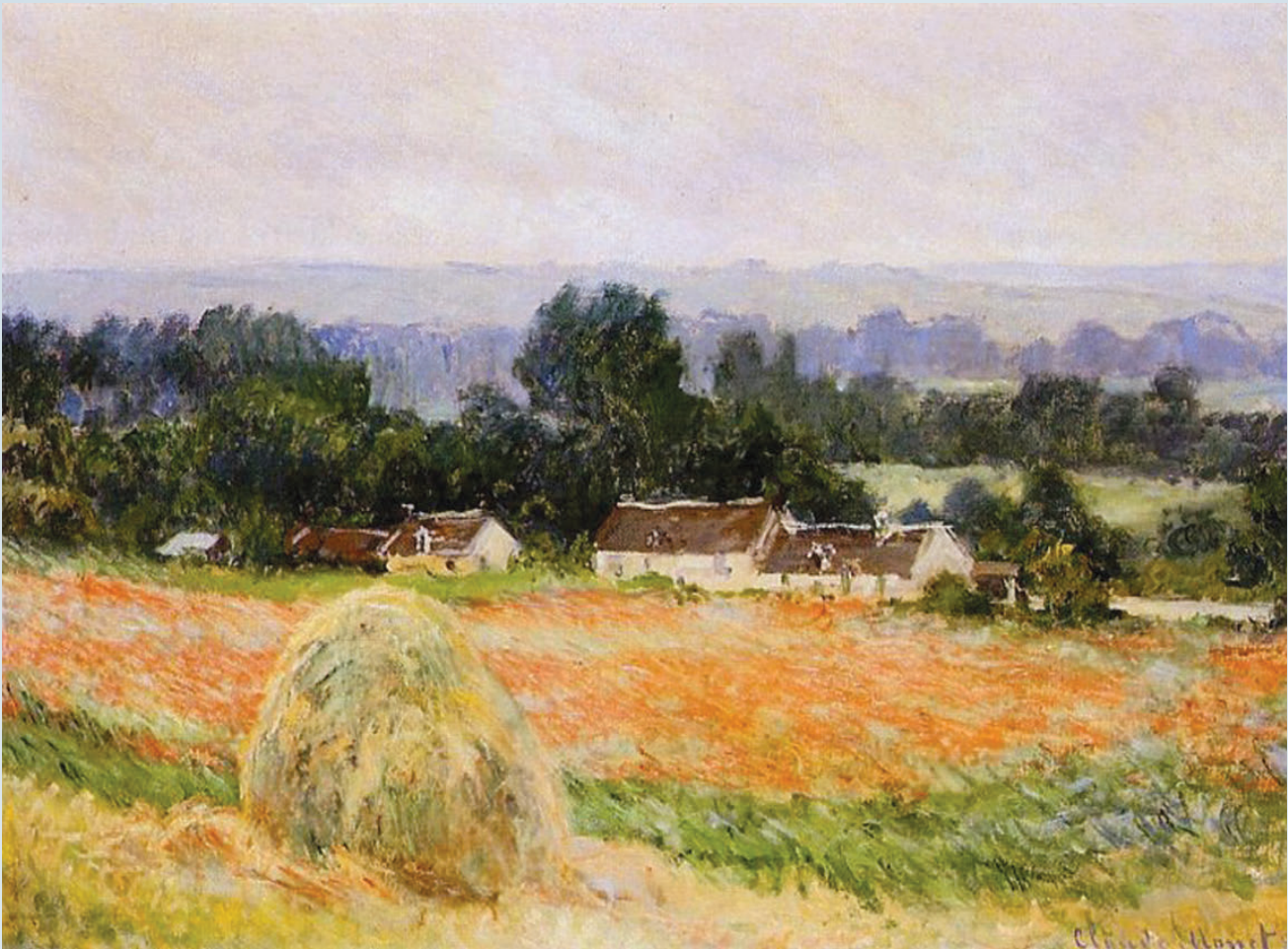
Ополоумев, облака
Летели, серые от страха.
Чесалась потная рука,
Блестела мокрая рубашка.

И в целом стоге под рукой,
Хоть всей спиной к нему прижаться,
Соломки не было такой,
Чтоб, ухватившись, задержаться!

(1973)



▲ Я.Вермеер. Молочница



В этом случае оптику настраивать придется самим ребятам: тут понадобится и телескоп, чтобы увидеть открывшееся поэту XIX века, увидеть «звездное небо над нами», не обойтись и без микроскопа, чтобы рассмотреть все мелкие детали, всех мошек-насекомых, копошащихся рядом с героем Кушнера и вокруг Базарова. Что выбирает Базаров? Оказываясь в той же «бездне» (или все же «пропасти»?), что и герой Фета, он выбирает микроскоп и не может увидеть мира в целом. Но он не чувствует и того, что чувствует герой стихотворения Кушнера, – что стог живой. Для него это «тицета земная». Потому и нет для него «соломки» (за соломинку – можно, за соломку – ???), «чтоб, ухватившись, задержаться». В чем еще сойдутся и с чем не согласятся друг с другом эти три героя, оказавшись у стога сена? Но, вообще-то, их будет четверо, и к ним присоединимся мы.

Наша задача сейчас – индивидуальный подход, разрабатывание индивидуальных стратегий. Это то, что относится к «объектам» обучения. А ведь «субъекты» тоже очень по-разному устроены. Мы, как и наши ученики, очень разные. Задумываясь о целях преподавания, кто-то может создать «дорожную карту», расписав все по пунктам, логично и аргументированно, кто-то составит кластер. А кто-то

живет внутри метафоры. И разве не дает она иногда для понимания сути явления больше, чем теоретические выкладки?

Все художественные тексты создают единое литературное пространство. В тот момент, когда мы читаем какой-то текст, мы вписываем его в существующий для каждого из нас контекст. Поэтому, когда мы читаем вместе с основным текстом другие, особенно связанные с ним (один автор, цитаты, аллюзии, реминисценции, принадлежат к одной литературной традиции), то, несомненно, глубже, объемнее воспринимаем создаваемую ими картину. Процесс нашего восприятия текста я для себя сравниваю с волнами, описываемыми физикой, а результат, который возникает в процессе взаимодействия этих волн, который остается в нас в результате встреч с текстами, хочется видеть не фотографией, а голограммой. Отличие голограммы от фотографии не только в том, что одна – плоскостное изображение, а вторая – объемное, трехмерное. Для меня важна эта метафора тем, что голограмма в каждом своем фрагменте, даже если запись изображения разбивается, содержит информацию обо всем объекте, которую можно восстановить по осколкам.

Записать это изображение нелегко, но еще сложнее его проявить. Для этого нужны особые лучи. Но тут физика и расчеты бессильны. 

▲ К.Моне. Стог сена

Татьяна Вячеславовна РЫЖКОВА,
кандидат педагогических наук, Санкт-Петербург

Мастерская творческого письма по сказке Джанни Родари

Это занятие родилось неожиданно для меня. Во-первых, меня попросили провести что-то интересное для ребят 6–7 классов, например, мастерскую творческого письма. Во-вторых, моя учительница итальянского языка как раз в это время предложила мне прочитать сказку Джанни Родари и прислала ее текст. И пока я возилась с переводом, мне пришла мысль об уроке на стыке литературы и русского языка. Почему бы не пригласить ребят в творческую мастерскую писателя-сказочника, чтобы понаблюдать, как он помогает детям осознать то или иное языковое явление? Понаблюдать, а потом сочинить свою сказку.

Сказка о приключениях Акки никогда не переводилась на русский язык в силу того, что такой буквы (а это ее именем названа сказка) в русском языке нет. Но ведь это то, что нужно! Ребята будут вынуждены осознать роль акки в итальянском и отыскать аналогичное явление в родном языке! Требовалось только сделать литературный перевод сказки с необходимыми комментариями.

Я предлагаю учителям и модель мастерской по творческому письму, рассчитанной на 2 урока, и мой перевод сказки.



Начинаем с тарантеллы. Мелодия – первая загадка, которую мои ученики разгадали быстро. Привожу обобщенный ответ. «Это прозвучала тарантелла – итальянский танец. Его название связано с тарантулами. Считалось, что высокие подскоки помогают вылечиться от их укусов». Показать, как танцуют тарантеллу, можно с помощью видео.

Итак, мы отправляемся в Италию. В лабораторию писателя. Какого? Отгадайте! Чьи это книги? На экране обложки и иллюстрации книг Джанни Родари (но без «Приключений Чиполлино» – эта книга будет подсказкой, если загадка окажется неразгаданной. Именно так и случилось на моем занятии).

Теперь на экране портрет Родари и годы его жизни, а учитель рассказывает о книге «Грамматика фантазии». Цель – вызвать интерес к играм, которые придумал итальянский сказочник и разбудить детскую фантазию. Для разминки мы сыграем в некоторые из них.

Первая называется как глава из книги – «Пробуждение фантазии».

Прежде чем играть, нужно выбрать слово. Поэтому предлагаем ребятам написать в столбик слово из 5 букв (часть речи нам не важна) на листочке. В слове не должно быть ни Й, ни Ы, ни Б и Ъ. Затем соседи по парте обмениваются листочками – что досталось, то и досталось.

А дальше, как у Родари. Каждая буква становится первой буквой другого слова, вовсе не обязательно имени существительного. Это могут быть любые части речи. Но нужно, чтобы в результате получилось



предложение. Оно может быть забавным, глупым, странным, нелогичным. Не нужно думать о смыслах – просто грамматически связать слова.

А вот дальше начинается самое интересное. Полученное предложение может стать основой для истории. На занятии ребята придумывают и записывают только ее сюжет. Ограничиваем время, иначе кто-то может увлечься подробностями. Конечно, надо прочитать хотя бы несколько сюжетов. У меня на занятии было всего 10 человек, поэтому мы успели послушать всех и даже прокомментировать то, что получилось.

Вторая игра, в которую можно сыграть в этой части урока, в принципе хорошо нам известна. У Родари описывается техника «фантастических гипотез». Ее суть в поиске ответа на вопрос: «Что было бы, если бы...?». Играем в нее так.

К доске выходят два ученика. Одновременно один записывает любое существительное – собственное или нарицательное, все равно (это будет подлежащее), – а второй записывает глагол (сказуемое). Составляем предложение. Я беру пример из книги Родари, но заменяю название итальянского города: «Москва летать». Составляем предложение: «Москва летает». И задаем вопрос: «Что было бы, если бы Москва летала?» Чем абсурднее получится вопрос, тем увлекательнее придумывать сюжет, оправдывая абсурд. Но важно ограничить время на полет фантазии. Ведь нужно еще и послушать, что получилось.

После творческой разминки можно приступить к более серьезному делу. Спросим, можно ли придумывать сказки не о чем-то невозможном, а об очень даже реальном, например, о родном языке. Независимо от ответа предлагаем прочитать сказку Родари об одной итальянской букве. А на доске напишем ее – H, h. Как она называется на иностранном языке, который учат ребята в школе? Какие зву-

ки обозначает? А вот у итальянцев она называется «акка». О роли этой буквы в итальянском языке и сочинил сказку Джанни Родари.

Вторая часть занятия – работа со сказкой Родари и сочинение собственной. Текст сказки с лингвистическим комментарием есть у каждого ученика.

Лингвистический комментарий

В итальянском языке есть буква h (акка). Она не обозначает звука и поэтому никогда не читается. Акка выполняет различительную функцию. С ее помощью итальянцы обозначают звук «к» перед гласными «и» или «е». Например: в слове «cielo» (небо) буква «с» читается как «ч» («чьело»), а в слове «chiaga» (дорогая) – читается как «к» («кьяра»). Если убрать из слова «chiaga» акку («ciaga»), то оно будет читаться как «чьяра», но такого слова в языке нет.

Примечания переводчика. В скобках дается написание и произношение итальянских слов, чтобы читатели увидели и услышали оригинальное итальянское фонетическое явление. Ударение в этих итальянских словах падает на предпоследний слог.

Джанни Родари

Бегство Акки

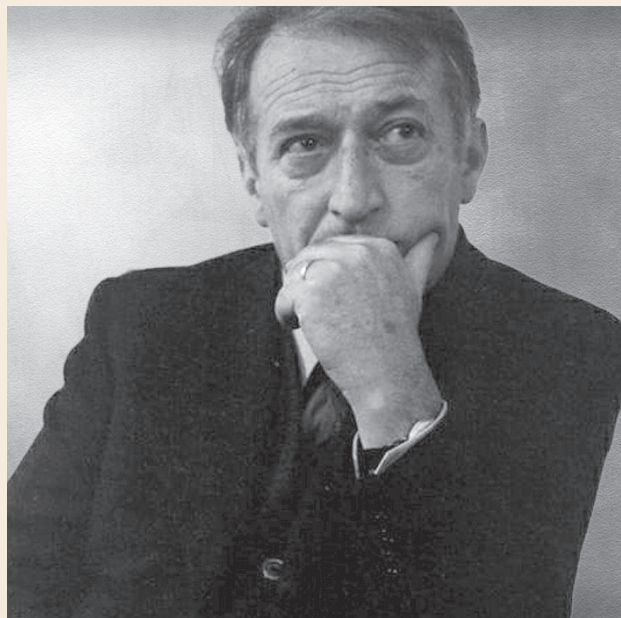
Жила-была Акка.

Это была бедная, несчастная Акка: она знала, что не стоит и ломаного гроша. Поэтому она не возносилась, а, оставаясь на своем месте, терпеливо сносила злые шутки своих соседей. Они говорили ей:

– С какой стати ты считаешь себя буквой алфавита? Для чего ты нужна?

– Ты знаешь или нет, что вообще не произносишься?

Она это знала, она это знала. Но также знала, что за границей есть страны и языки, в которых акка – важная фигура.



«Хочу отправиться в Германию, – думала Акка в те минуты, когда была печальнее, чем обычно. – Мне говорили, что там мы, акки, очень важны».

Но вот однажды ее все-таки очень рассердили. И она, не сказав ни слова, завернула несколько своих одежек в узелок и отправилась путешествовать автостопом.

О, небо! То, что случилось из-за этого побега, описать невозможно.

Церкви (*le chiese* – ле кьезе), оставшиеся без акки, разрушались как при бомбардировке. Киоски (*i chioschi* – и кьоски), ставшие вдруг слишком легкими (*чьоши*), летели по воздуху, засеивая все вокруг газетами, поливая пивом, апельсиновыми и гранатовыми напитками со льдом.

Гитары (*le chitarre* – ле китарре) потеряли все свои струны и издавали звуки хуже, чем кастрюли (*ле читарре*).

Не могу предложить вам Кьянти (*Chianti*): без акки (*чьянти*) оно стало невкусным. Кроме того, его невозможно выпить, потому что стаканы (*i bicchieri* – *и биккьеру*), лишившись акки (*bicchieri* – *бичкьеру*), лопнули и разлетелись на тысячу осколков.

Мой дядя забивал в стену гвоздь в тот момент, когда исчезла Акка: гвоздь (*chiodo* – кьодо) без акки (*чьодо*) расплавился прямо под молотком быстрее, чем если бы это было масло.

На следующее утро в Альпах у Ионического моря ни одному петуху не удалось прокричать *кикифики* (*chicchirichi*) (итальянские петухи кричат на итальянском языке! – прим. пер.): у всех получалось «чи-чи-ри-чи», словно они чихали, как если бы началась эпидемия.

И люди начали, так сказать, охоту на Акку.

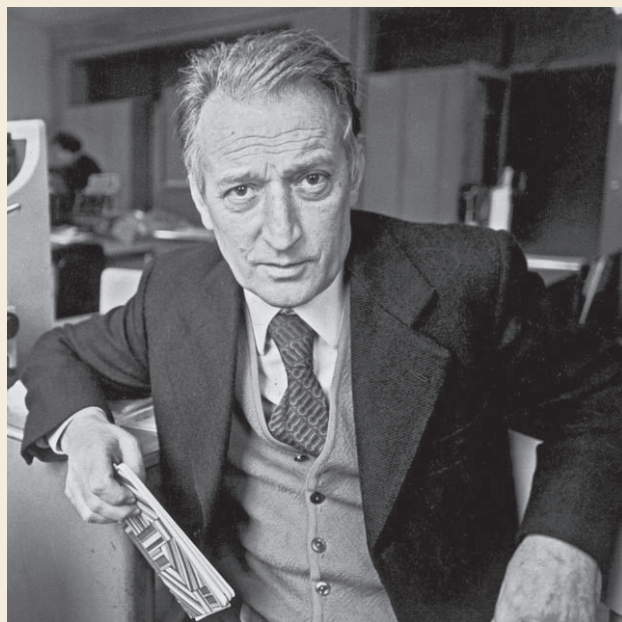
Пограничные заставы были предупреждены: «Необходимо усилить бдительность!» И в тот момент, когда Акка пробовала тайно пройти в Австрию недалеко от Бренно, ее обнаружили, потому что у нее не было паспорта.

Но ее не арестовали, а начали умолять на коленях:

– Останьтесь с нами, не причиняйте нам неприятностей! Без вас невозможно даже произнести имени Данте Алигьери (*Alighieri*). Получается какой-то Алиджери! Смотрите, вот прошение жителей Кьявари (*Chiavari*), которые дарят вам виллу на берегу моря. А это письмо с конечной станции Кьюзи-Кьянчиано (*Chiusi-Chianciano*); без вас она превратилась в станцию Чьюзи-Чьянчяно, а ведь это так унизительно.

Как я уже вам говорил, у Акки было доброе сердце. Она согласилась остаться, и это было огромным облегчением для глагола «болтать» (*chiacchierare* – *кьяккьераре*) и местоимения «любой» (*chicchiessa* – *киккеса*).

Но хорошо было бы запомнить: с Аккой нужно обращаться уважительно. В противном случае в следующий раз она покинет нас навсегда.



Для меня, с моей близорукостью, это было бы ужасно: с «очами» (*occhiali* – *окьяли*) вместо очков (*occiali* – *очьяли*), оставшимися без акки, я ничегошеньки не вижу.

После чтения сказки работаем с ребятами по вопросам, чтобы они не только нашли аналогичное явление в русском языке, но и обнаружили, как Родари создает художественные образы: его акка одновременно и буква, и человек; исчезновение буквы из слов ведет к их разрушению, так как исказится их звуковой образ, а вместе с разрушающимися словами рушится и мир вещей. Возможно, дети поймут: все в мире человек называет словом, только тогда вещь занимает в мире свое место, появляются действие и признак. Нет слова – нет для человека и вещи, действия, признака. Согласитесь, сегодня мысль удивительно актуальная.

Вопросы и задания к сказке:

1. От чьего лица ведется повествование в сказке? С какой целью Родари выбирает именно такую форму повествования?
2. Расскажите об особенностях композиции и системы образов этой сказки.
3. Что произошло после исчезновения Акки? Каким образом в сказке связаны те процессы, которые произошли в языке, и те, которые стали происходить в художественной действительности?
4. Какие художественные и языковые приемы использует Джанни Родари, доказывая важную роль «акки» в итальянском языке?
5. Найдите аналогию для функции «акки» в русском языке.
6. Сочините познавательную сказку на основе найденной аналогии.

И сочиняем сказки! 

Наум Аронович РЕЗНИЧЕНКО,
учитель литературы,
Александровская гимназия, Киев

«Нет, я не Байрон, я другой...»

М.Лермонтов – Д.Байрон: два поэта – два мира

Известно, что Лермонтов соотносил себя с Байроном не только в поэтическом творчестве, но и по жизни и судьбе – так сказать, онтологически. Ощущение ментальной и экзистенциальной общности с великим английским романтиком определяет поэзию Лермонтова едва ли не с первых шагов.

Урок может начаться с чтения стихотворения «К***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...»), написанного русским поэтом в неполных 16 лет. Стихи хорошо прозвучат под вторую часть (Andante) фортепианного концерта В.А. Моцарта (ор. № 23).

Я молод; но кипят еще на сердце звуки,
И Байрона достигнуть я б хотел;
У нас одна душа, одни и те же муки;
О если б одинаков был удел!.. –

пылкие строки эти не только плод раннего ученического подражания кумиру и «властителю дум» целого поколения европейских и русских поэтов. За ними – долгие размышления над событиями биографии Байрона, его дневниками и письмами. В черновом автографе стихотворения – помета Лермонтова: «Прочитав жизнь Байрона, написанную Муром». Речь идет о письмах и дневниках Байрона, изданных с подробными биографическими примечаниями английским поэтом Т.Муром в Лондоне в 1830 году и в том же году вышедших в Париже во французском переводе. Лермонтов начал изучать английский язык в 1829 г. Книгу, изданную Муром, он читал на французском. Таким образом, еще до знакомства со стихами Байрона на языке оригинала Лермонтов уже глубоко проник в духовный мир английского поэта, ощутив его как целостную личность и приняв близко к сердцу его острые душевные переживания. Так что строка «У нас одна душа, одни и те же муки» отнюдь не поэтическая краснота.

Следующий этап урока предлагаем провести в форме брейн-ринга. Класс разбивается на две команды (лучше это сделать заранее); каждая придумывает себе название, связанное с темой урока, и представляется сопернику и судьям, демонстрируя знания соответствующих названию литературных фактов. Цель брейн-ринга – выявить максимальное сходство биографических обстоятельств и некоторых духовно-психологических особенностей Лермонтова и Байрона.

Вопросы к брейн-рингу:

1. Что общего в генеалогических корнях Лермонтова и Байрона?

Оба выходцы из старинных аристократических фамилий. Общей является шотландская генеалогическая линия, восходящая к средневековому барду Томасу Лёрмонту, прозванному Рифмачом. Байрон состоял в родстве с Лермонтами по материнской линии Гордонов, Лермонтов – по отцовской линии. Русский поэт не знал, что приходится кровным (пусть и дальним) родственником своему кумиру.

2. В чем сходство обстоятельств детства Лермонтова и Байрона?

Оба в раннем детстве, почти в одном и том же возрасте, пережили потерю родителей: Лермонтов потерял мать, Байрон – отца. Оба стали свидетелями непримиримых семейных конфликтов: между родителями – у Байрона, между отцом и бабушкой – у Лермонтова. По настоянию бабушки Лермонтов был разлучен с отцом, которого очень любил. Таким образом, главными воспитателями обоих поэтов стали женщины, что – при их врож-

денном бунтарском характере – неизбежно приводило к тяжелым ссорам: Байрона – со взбалмошно-истеричной матерью, Лермонтова – с властной, непреклонной бабушкой, позволявшей любимому внуку почти все, но вмешивавшейся в его личную жизнь, жестко регулировавшей общение ребенка с отцом и – в случае непослушания – грозившей лишением наследства.

3. Как чувствовали себя будущие поэты в школьные годы среди сверстников и с чем связано такое самоощущение?

Оба страдали из-за физических недостатков (Байрон – из-за хромоты, Лермонтов – из-за непропорционального, низкорослого телосложения), подвергаясь злым насмешкам со стороны сверстников-соучеников и юных особ женского пола. Лермонтов стремился преодолеть врожденное телесное несовершенство регулярными физическими упражнениями, а Байрон – усиленными занятиями спортом (плавание, бокс, фехтование, верховая езда).

Учась в школе (Байрон – в закрытой школе-пансионе в Харроу под Лондоном, Лермонтов – в Московском университетском благородном пансионе – но не будучи пансионером, а только слушателем), оба часто искали уединения (Лермонтов – в большей степени), том числе для поэтического творчества.

Оба в раннем возрасте (Байрон в 8 лет, Лермонтов – в 10) пережили сильную первую влюбленность, о которой помнили до последних дней. В ранней юности каждый пережил «роковую» любовь (Лермонтов был влюблен в Екатерину Сушкову, Байрон – в Мери Чаворт, причем каждая из девушек была старше влюбленного в нее юноши на два года), оставившую глубокий след в поэтическом творчестве.

4. В чем причина конфликта поэтов и власти и в каких событиях их жизни проявился этот конфликт?

Причина общая – свободолюбие, абсолютное неприятие деспотии в любых ее формах. Байрон после скандала в английском парламенте, где он, будучи членом палаты лордов, выступил против так называемого «билля» о смертной казни для ткачей-луддитов (одновременно им была написана едкая сатирическая «Ода авторам билля, направленного против разрушителей станков»), горячо высказался в поддержку независимости Ирландии, а также призвал к отмене пресловутой депутатской неприкосновенности (вечная тема «парламентской комедии»!), навсегда покидает Англию и становится эмигрантом-скитальцем. В возрасте 36 лет поэт умирает в Греции, в борьбе за свободу греческого народа от османского ига.

«Невыездной» Лермонтов стал «внутренним эмигрантом» в своем Отечестве, воплотив в самой судьбе своей классическую «парадигму» пророка-скитальца: за стихи на смерть Пушкина и за дуэль с сыном посла Франции он дважды был сослан императором Николаем I на Кавказ под пули непокор-

ных горцев, но погиб не от черкесской пули, а от руки своего бывшего «однокашника» по военной школе и чуть ли не приятеля... Погиб нелепо и как будто случайно... Но только на первый взгляд. Болотная лихорадка, от которой скончался в Греции Байрон, тоже может показаться нелепой случайностью. Но в том и в другом случае это, конечно же, случайность исторически роковая.

5. Что, на ваш взгляд, общего в характерах Лермонтова и Байрона?

Врожденная острая потребность в активном действии, стремление к широкой известности, желание славы, подобной славе Наполеона, честолюбие, амбициозность, духовный максимализм. Ср.:

Ранний Лермонтов: «Мне нужно действовать, я каждый день/ Бессмертным сделать бы желал, как тень/ Великого героя, и понять/ Я не могу, что значит отдыхать» («1831-го года июня 11 дня»).

Ранний Байрон: «Я могу пробить себе дорогу в мире, и я это сделаю или погибну. Многие начинали жизнь ни с чем, а кончали великими людьми. Неужели я, обладая достаточным, пусть и небольшим, состоянием, стану бездействовать? Нет, я пробью себе дорогу к Вершинам Славы, но только не бесчестьем...» (из письма матери во время учебы в Харроу).

Бунтарская, свободолюбивая натура; неприятие лицемерия и фальши высшего света, деспотии, насилия над личностью, несправедливого отношения к человеку. Учась в Харроу, Байрон заступался за обиженных, брал их под свое покровительство. Лермонтов в детстве напускался на бабушку, когда она бранила крепостных; он выходил из себя, когда кого-нибудь вели наказывать, и бросался на отдавших приказ с палкой, с ножом – что под руку попадало...

Будем справедливы: оба нередко обижали окружающих двусмысленными, порой жестокими выходками, странными, недобрыми шутками, могли принять участие в светских интригах (как это случилось, к примеру, с Лермонтовым, жестоко отмстившим Сушковой за отвергнутую юношескую любовь) и т.п.

Оба не в меру рано созрели духовно. Оба были глубоко одиноки среди людей, несмотря на интенсивную внешнюю жизнь, наполненную бурными любовными романами (что в большей степени свойственно Байрону), участием в военных действиях, в опасных боевых операциях, интенсивным общением с сослуживцами (у Лермонтова) и соратниками по освободительной борьбе (у Байрона).

И – самое главное: для обоих поэзия была не только способом душевного «врачевания», но – прежде всего – молитвой, формой исповеди, обращенной к Небу...

Установив такое «зашкаливающее» количество родственных черт между Лермонтовым и Байроном, самое время заняться различиями, а именно – хре-

стоматийным «Нет, я не Байрон, я другой...», написанным Лермонтовым через два года после «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...». Текст хорошо бы вывести на большой экран и при разборе использовать технические возможности интерактивной доски.

Вопросы к анализу:

1. Почему стихотворение начинается с усиленного отрицания: «*Нет, я не...*»? В чем противостоят лирический герой Лермонтова Байрону? Приведите примеры семантических оппозиций, определяющих смысловую объем текста.

2. Каков смысл эпитета «неведомый», отнесенного к слову «избранник»? Как соотносится этот эпитет с глаголом «изведать» в третьей с конца строке? В чем разница в значениях слов «знать» и «ведать»?

3. Слово «избранник» рифмуется в стихотворении Лермонтова со словом «странник». Случайна ли эта рифма?

4. Почему лирический герой сравнивает свою душу с «океаном»? Почему этот «океан» определен им как «угрюмый»?

5. Каков смысл метафоры «надежд разбитых груз», лежащий в «океане»? О каких «тайнах» «океана угрюмого» идет речь?

6. Какова интонационно-смысловая роль риторических вопросов в финале стихотворения? Как понимать заключительную строку поэтического текста – лермонтовский «ответ» на эти вопросы?

7. Можно ли назвать стихи 17-летнего поэта проросческими?

Наибольшую трудность вызывает истолкование последней строки стихотворения: «Я – или Бог – или никто!» Синтаксическая структура этой строки (сложносочиненное предложение с тремя грамматическими односоставными основами (подлежащими) или тремя неполными простыми предложениями, связанными повторяющимся разделительным союзом «или») подсказывает как будто, что у Лермонтова указаны *три* субъекта «рассказа» о «моих думках»: сам лирический герой (он же поэт), Бог-Творец – или никто не расскажет. Но в лермонтовском тексте при «никто» нет сказуемого с частицей «не», что позволяет прочесть последнее синтаксическое звено строки и в утвердительной форме: «никто расскажет» (конструкция, свойственная языкам германской группы, например: *Nobody will tell; Niemand wird erzählen*) А это значит, что «никто» как потенциальный субъект «рассказа» становится из нарицательного отрицательного местоимения именем собственным – Никто. Поворот, соответствующий скорее поэтике Кафки и литературы абсурда в целом, но – в «самой последней» смысловой глубине своей – созвучный трагическому чувству жизни Лермонтова.



Но возможна и другая интерпретация, если предположить, что «или Бог» – это вводная конструкция и первое «или» употреблено в значении «то есть» по типу: «бегемот, или гиппопотам». Тогда субъектов рассказа становится уже не три, а два: Я = Бог или Никто, что тоже находит отклик в «богохульной» поэтике Лермонтова, стоящего перед Богом не на коленях, как все люди, а, по слову Ходасевича, «лицом к лицу, гоня людей прочь». Здесь уместно прочесть стихотворение «Благодарность» (1840) или «Я не хочу, чтоб свет узнал...» (1837).

В хрестоматийном «антибайроновском» тексте Лермонтов ведет тяжбу не столько с Байроном, сколько с самим собой и с Творцом – с «Тем, Кто изобрел мои мученья». Придя к такому выводу, наши ученики будут подготовлены к последующему и постепенно углубляющемуся сопоставительному анализу произведений двух поэтов, призванному оттенить различия между ними еще нагляднее и убедительнее.

Мы предлагаем командам в режиме самостоятельной работы на уроке (на это можно отвести до 10–12 минут) сравнить тематически близкие тексты Лермонтова и Байрона, например: «Умиряющего гладиатора» и строфы 140–141 из Песни четвертой «Паломничества Чайльд-Гарольда» («Сраженный гладиатор предо мной...» – в переводе В.Левика); или «Строки, написанные под вязом на кладбище в Харроу» и «Как часто пестрою толпою окружен...».

Вопросы к анализу первого текстового блока:

1. Устно нарисуйте картину, запечатленную в отрывке из поэмы Байрона и в стихотворении Лермонтова.

▲ Томас Филлипс. Портрет поэта лорда Байрона

2. Можно ли утверждать, что стихотворение «Умирающий гладиатор» – очередной лермонтовский вольный перевод текста Байрона, из которого взят эпиграф? (Будет очень хорошо, если кто-то из учеников прочтет байроновские строфы о поверженном гладиаторе на английском языке и сделает их подстрочный перевод на русский.) Или это самостоятельное лирическое произведение? Свои суждения аргументируйте ответами на следующие вопросы.

3. Почему Байрон написал о поверженном гладиаторе: «уж он не раб», а Лермонтов – «жалкий раб»? Почему Лермонтов назвал гладиатора «освиственным актером», который «презрен и забыт»?

4. У кого из поэтов образ Рима несет более сильные отрицательные коннотации? В каком из текстов наиболее развернут образ толпы, жаждущей «хлеба и зрелищ»?

5. В чем различия в образах «родного края» гладиатора у Лермонтова и Байрона? У кого из них этот образ эмоционально теплее и почему?

6. В чем сходство и в чем различие финалов стихотворений?

7. У кого из поэтов конфликт «герой vs. толпа» острей, непримиримей, безысходней?

Вопросы к анализу второго текстового блока:

1. В чем тематическое сходство этих стихотворений? Ответ подтвердите перекликающимися цитатами. (Помимо прямых образно-поэтических

переключек («кругом родные все места» – «места родимые»; «я долгие часы просиживал один» – «я мыслю, одинок, о том, как здесь бродил»), поражает дословное созвучие лермонтовской строке фразы из письма Байрона издателю Меррею от 26.05.1822: «На церковном кладбище, около тропки на склоне холма, обращенного в сторону Виндзора, есть могила <...> под большим деревом, где я мальчиком, бывало, часами просиживал. Это было мое любимое место...»)

2. В каком месте (окружении) находятся лирические герои Лермонтова и Байрона в самый момент поэтического «рассказа»? Как эти внешние обстоятельства влияют на их душевное настроение?

3. Можно ли утверждать, что у Лермонтова и Байрона воспоминания о детстве – «целительный бальзам» для больной души героя, гонимого людьми и судьбой? В чем сходство и в чем различие картин детства, запечатленных в стихотворениях?

4. Есть ли в стихотворении Байрона противостояние героя и общества, как у Лермонтова? У кого из поэтов этот конфликт выражен сильнее?

5. В чем различие образов прошлого и самого чувства времени у Лермонтова и Байрона? В каком из стихотворений показана иллюзорность попытки героя найти спасение от грубой реальности в «царстве дивном» памяти о «недавней старине», в воображаемом мире «старинной мечты»?

6. В каком из стихотворений сильнее противостояние «мечты бывалой» и действительности? Как



▲ Н.П. Ульянов. Портрет Михаила Лермонтова

вы полагаете, почему Байрон, в отличие от Лермонтова, не пытается удержать «отсиявшее счастье» и не сопротивляется судьбе, что неизбежно «охладит души моей волнение, заботам и страстям пошлет успокоенье», и даже готов «на вечный отдых лечь у детской колыбели», «окутаться землей на родине мне милой»? (Если позволит время, можно сопоставить с этим текстом образ посмертного бытия и последнего приюта в «Выхожу один я на дорогу...», подключив сюда и последнее стихотворение Байрона «В день, когда мне исполнилось тридцать шесть лет».)

7. Чье чувство жизни – Лермонтова или Байрона – показалось вам более трагическим и почему?

На заключительном этапе предлагаем беглый анализ еще одной пары текстов – «Ты счастлива» (1808) Байрона и «Ребенку» (1840) Лермонтова. Оба стихотворения – в разной степени, конечно – обращены к детям любимых женщин (Мери Чаворт и Варвары Лопухиной), чье замужество поэты переживали трагически остро и о ком они помнили до конца своей – опять же в разной степени – короткой жизни. Сопоставление это еще в большей степени обозначит «несходство сходного», логически и эстетически замкнув урок на цитатном варианте его темы.

В своих стихах Байрон в большей степени говорит о возлюбленной, нежели о ее ребенке, а если уж быть совсем точным – о самом себе, о неизжитых муках ревности, мешающих пристальнее рассмотреть не только личико младенца, напоминающее поэту столь дорогое лицо его матери, но и всмотреться в душу ребенка, о котором автор и вовсе забывает «посредине» душевного излияния.

Лермонтовский шедевр – нравственно-психологический «антипод» тексту Байрона. В нем нет ни болезненного эгоцентрического сосредоточения на личных переживаниях, ни театрально афишированной душевной трагедии («О сердце, замолчи или разбейся!» – байроновская финальная строка звучит как реплика из «Гамлета» или «Короля Лира»!). Но в нем есть подлинная, глубокая любовь к женщине и к ее ребенку, к которому поэт обращается с первых строк, чей портрет развернут и вовне, и внутрь, и – самое главное – с кем лирический субъект ведет нескончаемый сокровенный диалог до самой последней строки со всем самозабвением любящей и по-христиански смиренной души. И это не может не поражать в «демоническом» поэте Лермонтове.

Но мне ты все поверь. Когда в вечерний час,
Пред образом с тобой заботливо склоняясь,
Молитву детскую она тебе шептала,
И в знаменье креста персты твои сжимала,
И все знакомые родные имена
Ты повторял за ней, – скажи, тебя она

Ни за кого еще молиться не учила?
Бледнея, может быть, она произносила
Название, теперь забытое тобой...
Не вспоминай его... Что имя? – звук пустой!
Дай Бог, чтоб для тебя оно осталось тайной.
Но если как-нибудь, когда-нибудь, случайно
Узнаешь ты его – ребяческие дни
Ты вспомни, и его, дитя, не прокляни!

Читая эти великие строки, в которых звучит столь редкая в поэзии Лермонтова смиренная, робкая просьба о памяти, любви, милосердии и посмертной молитве во имя, конечно же, вспоминаешь пушкинские «Я вас любил...» и «Что в имени тебе моем?..» и даже пронзительное «Собаке Качалова» Есенина, явно позаимствовавшего у Лермонтова самый этот сюжетно-композиционный ход опосредованного обращения к любимой женщине через другое, близкое ей существо, – «ход», в психологическом подтексте которого неизбывное чувство вины перед возлюбленной:

... За все, в чем был и не был виноват...

Но, помимо любовного, в стихотворении Лермонтова есть еще один потаенный биографический подтекст, который, надеемся, не ускользнет от наших учеников: может быть, «гонимый миром странник, но только с русской душой» увидел в этом ребенке себя, а в его матери – свою, рано умершую мать, чья колыбельная песня звучала в его душе «в минуту душевной невзгоды», примиряя его – пусть ненадолго – с Творцом и Вечностью...

Два поэта, два мира, два мировых одиночества... Для Байрона одиночество – удел избранной сильной натуры, печать гордой судьбы бунтаря, борца за свободу и одновременно носителя «мировой скорби». Это знак отмеченности свыше, сознание которой рождает у поэта чувство превосходства над людьми и дает новые силы в противостоянии судьбе и Богу. Для Лермонтова одиночество – тоже знак высшего избранничества, но избранничества «неведомого», «таинственного» и мучительного. Это крест и проклятие, полученное свыше неизвестно за что. И потому нескончаема тяжба поэта с Творцом. Байрон спорит в большей степени со светом, с обществом, Лермонтов – с Небом, с Вечностью... И людям до этого спора не должно быть дела. Это их с Богом личные счета. Но, как будто бы напрочь презрев «скучные песни земли», Лермонтов, в отличие от Байрона, перенаселяет свой поэтический мир земными персонажами. Если внимательно присмотреться к его стихам, у него, как выразилась А. Марченко, так мало «песен про себя», начиная с хрестоматийных «Паруса» и «Бородино» кончая уже цитированным «Ребенку».

Завершить урок по Лермонтову и Байрону можно чтением «Еврейской мелодии» («Душа моя мрачна...» – в переводе Лермонтова) и «Выхожу один я на дорогу...» под «Адажио» А. Марчелло. 

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

Поэтика диалога

на уроках по романам Ф.М. Достоевского и М.А. Булгакова

Размышления М.М. Бахтина о диалоге в романах Ф.М. Достоевского помогут учителю в организации занятия не только по «Преступлению и наказанию», но и по роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «Порфирий говорит намеками, обращаясь к скрытому голосу Раскольникова. Раскольников старается расчетливо и точно разыгрывать свою роль. Цель Порфирия – заставить внутренний голос Раскольникова прорываться и создавать перебои в его расчитано и искусно разыгранных репликах. В слова и в интонации роли Раскольникова все время врываются поэтому реальные слова и интонации его действительного голоса. Порфирий из-за принятой на себя роли неподозревающего следователя также заставляет иногда проглядывать свое истинное лицо уверенного человека; и среди фиктивных реплик того и другого собеседника внезапно встречаются и скрещиваются между собой две реальные реплики, два реальных слова, два реальных человеческих взгляда. Вследствие этого диалог из одного плана – разыгрываемого – время от времени переходит в другой план – в реальный, но лишь на один миг»¹.

Как мы видим, в ходе анализа диалогов целесообразно употреблять словосочетание *внутренний голос*, акцентирующее внимание на сознании героя (в нашем случае это Раскольников), на том, как он воспринимает и оценивает жизненную ситуацию. Между внутренним голосом и словом, обращенным к другому человеку, бывает зазор, несоответствие. Произнесенное слово может быть маскировкой подлинных намерений. Участник диалога Порфирий Петрович это прекрасно понимает и, сохраняя внешнюю форму и не нарушая правил игры, тем не менее обращается к внутреннему голосу адресата, используя при этом язык намеков.

Нельзя не отметить, что в таких ситуациях обнаруживается герой, демонстрирующий особую диалогическую активность и определяющий логику движения разговора. Именно он и ставит перед собой цель внутренний голос адресата сделать внешним, то есть уничтожить зазор между ними, сделать речь собеседника откровенной, искренней. В романе Ф.М. Достоевского такова миссия Порфирия Петровича, долгое время играющего роль «неподозревающего следователя».

Разговор на предложенную выше тему вряд ли назовешь узколитературным, так как он выводит школьников на просторы самой реальности, актуализируя в их сознании одну из моделей психологии общения.

Но как следует организовать деятельность школьников в этом направлении на уроке литературы?

На учебном занятии особое внимание уделяется тем фразам следователя, в которых обнаруживается установка на внутренний голос Раскольникова. Но в этом случае значимой становится и реакция последнего на те психологические капканы, которые расставляет Порфирий Петрович главному герою романа. Приведем цитатный материал (это пятая глава из четвертой части), ни в коей мере не претендующий на полноту:

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ

«Да оставь я иного-то господина совсем одного: не бери я его и не беспокой, но чтоб знал он каждый час и каждую минуту, или по крайней мере подозревал, что я все знаю, всю подноготную, и денно и ночью слежу за ним, неусыпно его сторожу, и будь он у меня сознательно под вечным подозрением и страхом, так ведь, ей-богу, закружится, право-с, сам придет да, пожалуй, еще и наделает чего-нибудь...».

«Он-то, положим, и солжет, то есть человек-то-с, частный-то случай-с, incognito-то-с, и солжет отлично, наихитрейшим манером; тут бы, кажется, и триумф, и наслаждайся плодами своего остроумия, а он – хлоп! да в самом-то интересном, в самом скандальнейшем месте и упадет в обморок. Оно, положим, болезнь, духота тоже иной раз в комнатах бы-

вает, да все-таки-с! Все-таки мысль подал! Солгал-то он бесподобно, а на натуру-то и не сумел рассчитывать. Вон оно, коварство-то где-с! Другой раз, увлекаясь игривостью своего остроумия, начнет дурачить подозревающего его человека, побледнеет как бы нарочно, как бы в игре, да *слишком уж натурально* побледнеет-то, слишком уж на правду похоже, ан и опять подал мысль!»

«Да подозревай я вас хоть немножко, так ли следовало мне поступить? Мне, напротив, следовало бы сначала усыпить подозрения ваши, и виду не подавать, что я об этом факте уже известен; отвлечь, этак, вас в противоположную сторону, да вдруг, как обухом по темени (по вашему же выражению), и огорошить: “А что, дескать, сударь, изволили вы в квартире убитой делать в десять часов вечера, да чуть ли еще и не в одиннадцать? А зачем в колокольчик звонили? А зачем про кровь расспрашивали? А зачем дворников сбивали и в часть, к квартальному поручику, подзывали?” Вот как бы следовало мне поступить, если б я хоть капельку на вас подозрения имел.»

РАСКОЛЬНИКОВ

«— Порфирий Петрович! — проговорил он громко и отчетливо, хотя едва стоял на дрожавших ногах, — я, наконец, вижу ясно, что вы положительно подозреваете меня в убийстве этой старухи и ее сестры Лизаветы. С своей стороны объявляю вам, что все это мне давно уже надоело. Если находите, что имеете право меня законно преследовать, то преследуйте; арестовать, то арестуйте. Но смеяться себе в глаза и мучить себя я не позволю.»

«— Вы все лжете, — проговорил он медленно и слабо, и искривившимися в болезненную улыбку губами, — вы мне опять хотите показать, что всю игру мою знаете, все ответы мои заранее знаете, — говорил он, сам почти чувствуя, что уже не взвешивает как должно слов, — запугать меня хотите... или просто смеетесь надо мной...»

«— Я не дам себя мучить! — зашептал он вдруг подавешнему, с болью и с ненавистью мгновенно созная в себе, что не может не подчиниться приказанию, и приходя от этой мысли еще в большее бешенство, — арестуйте меня, обыскивайте меня, но извольте действовать по форме, а не играть со мной-с! Не смейте...»

Отметим, что нередко Порфирий Петрович называет факты, имеющие непосредственное отношение к Раскольникову, но в его пространственных монологах они преподносятся как примеры, иллюстрирующие те или иные его психологические обобщения, причем без указания на субъекта тех или иных действий. Такая линия поведения не может не злить Раскольникова, который периодически срывается, что следует квалифицировать как нарушение правил игры. Провокационное поведение следователя

имеет только одну цель — добиться признания в совершении преступления.

Убеждая Раскольникова в необходимости сделать явку с повинной, Порфирий Петрович говорит: «А вы великое сердце имейте да поменьше бойтесь... Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем» (глава 2 из шестой части). В этой ситуации солнце — это символ нравственной чистоты. Человек, имеющий великое сердце, становится солнцем. По мнению следователя, Раскольников должен поставить перед собой именно такую цель. Конечно, само слово «солнце» употребляется здесь в переносном значении: Порфирия Петровича никак не назовешь «солнцопоклонником», но в его убеждениях обнаруживается нравственный принцип, который воплощается в поступках, направленных на спасение Раскольникова. Причем слово «спасение» необходимо употреблять как в житейском смысле, так и в смысле высшем — нравственно-религиозном.

Обнаруживается, что следователь, используя различные психологические приемы, борется за душу Раскольникова и за его будущее.

Представим ниже систему **вопросов и заданий**, на которые может опереться учитель, организующий анализ пятой главы из четвертой части:

1. Охарактеризуйте психологическое состояние Раскольникова в минуты, предшествовавшие его общению с Порфирием Петровичем.

2. О каком юридическом правиле говорит Раскольников, «ощущая от своей дерзости наслаждение», и почему?

3. Проследите поэтапно поведение Порфирия Петровича. При этом особое внимание обратите на ключевые слова и словосочетания героя романа. Почему следователь так себя ведет в отношении Раскольникова?

4. Выразительно прочитайте те фрагменты монологов Порфирия Петровича, которые кажутся Вам наиболее важными.

5. Как реагирует Раскольников на фразы Порфирия Петровича и почему? Можно ли утверждать, что взволнованность Раскольникова нарастает, усиливается? При ответе на вопросы покажите особую значимость портретных характеристик героя.

6. Охарактеризуйте традиционную модель поведения следователя. Переформатируйте текст главы в соответствии с этой моделью, используя возможности компьютера. Соотнесите две психологические модели. Обоснуйте писательский выбор.

Микротекст М.М. Бахтина включается в учебное занятие, превращаясь в объект осмысления, причем в тот момент, когда десятиклассники вошли в художественный мир главы, на основе собственных наблюдений начали делать выводы. Филолог же помогает школьникам выйти на уровень серьезных обобщений, давая им для этого необходимую лексику, которая впоследствии будет использова-

на и при анализе других произведений, и в самих жизненных ситуациях (*скрытый голос, внутренний голос, действительный голос, фиктивные реплики, искусно разыгранные реплики, реальные реплики, перебои*).

* * *

Охарактеризованная М.М. Бахтиным форма диалога представлена и в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». На уроках в 11 классе опыт анализа подобных ситуаций будет актуализирован учителем.

Посмотрим, что объединяет цитаты из второй и двадцать шестой глав: «– Слушай, Га-Ноцри, – заговорил прокуратор, глядя на Иешуа как-то странно: лицо прокуратора было грозно, но глаза тревожны, – ты когда-либо говорил что-нибудь о великом кесаре? Отвечай! Говорил?.. Или... не... говорил? – Пилат протянул слово “не” несколько больше, чем это полагается на суде, и послал Иешуа в своем взгляде какую-то мысль, которую как бы хотел внушить арестанту»; «– Так. Объявляю вам, что я не считаю нужным отдавать вас под суд. Вы сделали все, что могли, и никто в мире, – тут прокуратор улыбнулся, – не сумел бы сделать больше вашего!»

В первом эпизоде Понтий Пилат хочет донести до Иешуа Га-Ноцри мысль, следование которой будет спасительным для проповедника, в связи с чем представляется значимым упоминание о взгляде прокуратора, именно он несет в себе особую смысловую нагрузку, содержит в себе намек. Отметим, что грозное лицо прокуратора в этот момент в полной мере соответствует той социальной роли, которую он играет, а в тревожных глазах обнаруживается подлинное намерение – спасти этого человека, себя в то же время не подвергая риску.

Во втором эпизоде мы видим нечто странное, даже парадоксальное, если не понимаем того, что случилось в предыдущей главе: Понтий Пилат говорит Афранию о том, что Иуда обязательно будет убит, но он, Афраний, должен организовать его спасение («И тем не менее его зарежут сегодня [...] и вся надежда только на вашу изумляющую всех исполнительность»). Что же получается? Он уверен в смерти Иуды, но гость с откинутым капюшоном должен продемонстрировать изумляющую всех исполнительность, то есть сам это убийство и организовать. Именно эту мысль и обращает прокуратор к внутреннему голосу Афрания – и тот прекрасно все понимает. А тогда никак нас не удивит улыбка Понтия Пилата в двадцать шестой главе, хотя прокуратор должен быть в гневе: Афраний не обеспечил защиту Иуды. Но это внешний план диалогической ситуации, в то время как внутренний план несет в себе противоположное содержание: молодец, так как сделал то, что требовалось от тебя.

Вчитаемся в начало двадцать шестой главы романа: «За сегодняшний день уже второй раз на него пала тоска. Потирая висок, в котором от адской

утренней боли осталось только тупое, немного ноющее воспоминание, прокуратор все силился понять, в чем причина его душевных мучений. И быстро он понял это, но постарался обмануть себя. Ему ясно было, что сегодня днем он что-то безвозвратно упустил, и теперь он упущенное хочет исправить каким-то мелкими и ничтожными, а главное, запоздавшими действиями. Обман же самого себя заключался в том, что прокуратор старался внушить себе, что действия эти, теперешние, вечерние, не менее важны, чем утренний приговор. Но это очень плохо удавалось прокуратору». Упущенное утром – не спасенный от смерти Иешуа, а вечернее событие – организация убийства Иуды, выдавшего проповедника. Понтий Пилат пытается доводом рассудка заглушить голос совести, то есть идет по порочному пути самообмана. Ощущение тоски и «тупое, немного ноющее воспоминание» все же свидетельствуют о том, что спокойствия в его душе нет и оно не предвидится. А это характеризует героя с положительной стороны!

Одиннадцатиклассники на уроке должны увидеть, как сплетаются в один узел ситуации, в которых действует логика намеков, обнаруживается обращенность одного участника диалога к внутреннему голосу другого.

Вопросы и задания к главам 2, 25, 26, приводимые ниже, обеспечивают сформулированный выше ракурс анализа:

1. Покажите, как пытается Понтий Пилат спасти Иешуа Га-Ноцри. Обратите особое внимание на портретную и речевую характеристику героя. Слышит ли Иешуа намек прокуратора?

2. Докажите, что реплики прокуратора об Иуде обращены к внутреннему голосу Афрания. Почему прокуратор не говорит открыто о необходимости убить Иуду?

3. Что свидетельствует о том, что Афраний понимает прокуратора Иудеи?

4. Прочитайте в лицах фрагменты диалогов. Не забудьте при этом о роли интонации, мимики, жестов в раскрытии психологического состояния героев.

5. Определите место в «легендарном» повествовании фраз об упущенной возможности, о самообмане (начало главы 26).

Сделаем выводы. Итак, фрагмент из книги М.М. Бахтина включается в учебные занятия как инструмент постижения художественного мира того или иного литературного произведения, в результате чего школьники более глубоко осознают принципиальные особенности психологии героя, приближаются к авторской позиции. В этом ученикам помогает и та лексика, которую привносят с собой филологические микротексты. 

Примечание

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Издание 4. – М., 1979. – С. 306.

Ирина КОЧЕРГИНА,
учитель литературы, Москва

«Уходя в ночную тьму...»

Заключительный урок по творчеству А.Блока

Каждый раз, когда я изучаю с одиннадцатиклассниками Блока, они обращаются ко мне с вопросом, будем ли мы проходить «Скифов». Это стихотворение, безусловно, не для школьного изучения в принципе. Однако оно привлекает подростков своей яркой образностью и неким шлейфом скандальности, который его сопровождает.

Разговор о «Скифах» я начинаю с понятия «скифства», актуального для начала XX века. Два выпуска альманаха «Скифы» были опубликованы в 1917–18 гг. под редакцией видного деятеля левых эсеров литературного критика Р.В. Иванова-Разумника. Само понятие «скифа» позаимствовано им из «Былого и дум» А.И. Герцена: «Я, как настоящий скиф, с радостью вижу, как разваливается старый мир, и думаю, что наше призвание – возвещать ему его близкую кончину» [1].

В сборниках «Скифов» провозглашалось, что русская революция должна изменить мир. Иванов-Разумник видел цель революции в духовном и социальном освобождении человека от гнета любой государственной власти: русский человек в его трактовке – «скиф», то есть живет полной жизнью, без расчета и излишней рациональности – в отличие от европейского «мещанина». С точки зрения Иванова-Разумника, Запад переживает кризис, который выражается в том, что его культура гибнет под натиском цивилизации. Чтобы остановить этот же процесс в России, нужно пробудить в нашем народе скифа, варвара, поскольку русский человек стихийно революционен.

Блок находился под сильным влиянием идеологии «скифства» и когда писал поэму «Двенадцать», и когда создавал своих «Скифов».

Вторым источником создания стихотворения были размышления В.С. Соловьева о пути России, выразившиеся как в его статьях, так и в стихотворении «Панмонголизм», цитату из которого Блок поставил эпиграфом к своим «Скифам». Соловьев считает, что необходимо объединение Востока и Запада, но на идейных основах христианской Европы. Он осуждает мессианскую идею «Москва – Третий Рим», утверждая, что Россия не сможет противостоять Востоку Китая и других народов. По мысли Соловьева, Россия не должна враждовать с Востоком и тем более с Западом, ее будущее зависит от того, сможет ли она сосуществовать мирно с другими

странами, на основах христианской любви. Что интересно, Блок, как бы споря с кумиром своей юности Соловьевым, полемически относится к эпиграфу из его стихотворения.

Непосредственным толчком к созданию блоковских «Скифов» послужили переговоры в Бресте по поводу заключения мира. Не раз указывалась важная дневниковая запись Блока от 11 января 1918 года: «“Результат” брестских переговоров (то есть никакого результата, по словам “Новой жизни”, которая на большевиков негодует). Никакого – хорошо-с. Но позор 3 1/2 лет (“война”, “патриотизм”) надо смыть. Тыч, тыч в карту, рвань немецкая, подлый буржуй. Артачься, Англия и Франция. Мы свою историческую миссию выполним. Если вы хоть “демократическим миром” не смоее позор вашего военного патриотизма, если нашу революцию погубите, значит, вы уже не арийцы больше. И мы широко откроем ворота на Восток. Мы на вас смотрели глазами арийцев, пока у вас было лицо. А на морду вашу мы взглянем нашим косящим, лукавым, быстрым взглядом; мы скинемся азиатами, и на вас прольется Восток. Ваши шкуры пойдут на китайские тамбурины. Опозоривший себя, так изолгавшийся, – уже не ариец. Мы – варвары? Хорошо же. Мы и покажем вам, что такое варвары. И наш жестокий ответ, страшный ответ – будет единственно достойным человека» [2]. Блок считал бессмысленным и губительным продолжение войны, осуждал европейские страны, втянувшие Россию в эту бессмысленную бойню и настаивавшие на ее продолжении.

Стихотворение «Скифы» было написано 29–30 января 1918 года. Сохранились свидетельства, что в дальнейшем Блок без симпатии отзывался об этом произведении, говоря, что оно было политически обусловлено.

Обычно я читаю «Скифов» по строфам, комментируя каждую. Если прочесть в классе целиком

вслух, то при его величине слишком многое будет непонятно.

С самого начала дается главный прием стихотворения – антитеза: «мы» – «они». Данное противопоставление, безусловно, характерно для славянофильской концепции: есть «мы», Россия, у нас особый путь, связанный еще с допетровской историей и с присутствием в нашем прошлом татаро-монгольского «вливания» – и есть «они», Запад. Запад в славянофильской традиции – не просто ложный исторический путь развития, но и враждебный мир, часто идущий на «нас» войной. Поэтому сразу предшественниками этого стихотворения оказываются и известные стихи Пушкина («Бородинская годовщина» и др.), и тютчевское «умом Россию не понять».

Милльоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами! –

звучит и противопоставлением, и вызовом, и призывом к военному противостоянию («тьмы» здесь в древнерусском значении слова – «тысячи»). Блок открыто обвиняет западный мир во враждебности и своекорыстном использовании богатств России («копая и плавая наши перлы» – «перлы» здесь «жемчужины»). Он переносится мыслью в древнерусские времена, цитирует «Слово о полку...» («Крылами бьет беда»), вспоминает все обиды, понесенные от Запада Россией, и впрямую грозит ему, что если он, Запад, не подпишет мира, то будет катастрофа страшнее землетрясений в Мессине и Лиссабоне, от славных Пестумов (это известнейший античный город, гордость римской цивилизации) не останется и следа. Здесь же звучит отсылка к славянофилу Тютчеву («Природа – Сфинкс»):

Россия – Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя
И с ненавистью, и с любовью!..

Есть и второе значение Сфинкса: как известно, древнегреческое существо с телом собаки и лицом девы загадывало загадки юношам, шедшим в Фивы, и всех, не разгадавших их, сбрасывало со скалы. Эдип загадку разгадал, и Сфинкс сбросился со скалы сам. Эдип – западный мир, Россия – Сфинкс (это слово по-гречески женского рода); если Россия гибнет, как Сфинкс, вслед за ней гибнет и Эдип, которого карают боги.

Следующие три строфы можно объединить под девизом «нам внятно все» – они соотносятся со словами еще одного почвенника, Ф.М. Достоевского, из его речи о Пушкине: речь идет о «всемирной отзывчивости» русского человека.

Две строфы – «Мы любим плоть...» – обычно очень развлекают одиннадцатиклассников своим натурализмом и смакованием подробностей убийства.



Блоку-поэту не очень свойственна ирония, но здесь она бросается в глаза: это восприятие русских людей западным миром, иначе говоря, медведи-балалайки-матрешки. Подчеркивая, как и в цикле «На поле Куликовом», татарское прошлое русских, он его гиперболизирует, почти доводит до гротеска. Это своеобразная политическая страшилка, тем более что дальше четко говорится Антанте: не подпишете мира – вам же будет хуже, в конце концов, вы падете жертвой нашествия с Востока. Мы-то погибнем, но вы-то тоже. Обратим внимание, что в «Скифах» охваченная революцией Россия – это новый мир, а вся Европа – старый мир, это еще одно противопоставление в стихотворении, причем самое важное. Если старый мир своей бесконечно длящейся мировой войной задушит нарождающийся революционный новый мир, то «мы отныне вам не щит»: мы посторонимся – и вас в гадаемом будущем сметет и уничтожит Восток.

После написания «Скифов» Блок практически замолчал – все отмечают, что его мучило общее «беззвучие», атмосфера давила и душила. Нарождающееся свирепое государство с государственным же террором и новой бюрократией, чудовищная гражданская война – все это отражалось на состоянии поэта. Обычно я читаю фрагмент из воспоминаний К. Чуковского о Блоке: «Заболел он в марте 21 года, но начал умирать гораздо раньше, еще в 1918 году, сейчас же после написания “Двенадцати” и “Скифов”».

После «Двенадцати» и «Скифов» Блок практически не писал стихов. «Почему не пишете»? – спрашивал его Чуковский. И Блок отвечал: «Все звуки прекратились... Разве вы не слышите, что никаких звуков нет» [3].

«Он онемел и оглох. То есть он слышал и говорил, как обыкновенные люди, но тот изумительный слух и тот серафический голос, которыми обладал он один, покинули его... Все для него вдруг стало беззвучно, как в могиле... Самую, казалось бы, шумную, крикливую и громкую эпоху он вдруг ощутил, как беззвучие.

...Мы проходили с ним по Дворцовой площади и слушали, как громыхают орудия. “Для меня и это – тишина, – сказал он. – Меня клонит в сон под этот грохот... Вообще в последние годы мне дремлется”» [3].

Поэт не только как бы оглох, он задышался в этом мире, в эту наступившую эпоху. Ю.Анненков вспоминал: «В последний год его жизни разочарования Блока достигли крайних пределов. В разговорах со мной он не боялся своей искренности. “Я задыхаюсь! – повторял он. – И не я один: вы тоже. Мы задышаемся, мы задохнемся все! Мировая революция превратилась в мировую грудную жабу!”» [3].

Последним актом мужества Блока была его знаменитая речь «О назначении поэта», прочитанная 13 февраля 1921 года на вечере в Доме литераторов, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина. Стоит распечатать фрагменты этой речи и раздать учащимся вместе со стихотворением «Пушкинскому Дому», чтобы прокомментировать вместе.

Предварить работу с этими произведениями можно экскурсом в историю: рассказать о пережитой к 1921 году Гражданской, голоде, красном терроре в столицах. Необходимо сообщить и о строгой советской цензуре: с середины 1918 года все антисоветские газеты были закрыты, цензура не выпускала из типографии ни одной книги, в которой бы напрямую осуждалась установившаяся «диктатура пролетариата». Со свободой слова в стране было покончено, и надолго.

Большая гражданская смелость была нужна для того, чтобы в 1921 году провозглашать публично свободу слова и свободу творчества, – именно это сделал Блок в своей речи, заявив, что эти свободы завещаны нам Пушкиным. Здесь уместно процитировать такой фрагмент речи: «Не будем сегодня, в день, отданный памяти Пушкина, спорить о том, верно или неверно отделял Пушкин свободу, которую мы называем личной, от свободы, которую мы называем политической. Мы знаем, что он требовал “иной”, “тайной” свободы. По-нашему, она “личная”; но для поэта это не только личная свобода:

...Никому

Отчета не давать, себе лишь самому

Служить и угождать; для власти, для ливреи

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданиями искусств и вдохновенья
Безмолвно утопать в восторгах умиленья.
Вот счастье! Вот права!..

Это сказано перед смертью. В юности Пушкин говорил о том же:

Любовь и тайная свобода

Внушали сердцу гимн простой.

<...> Пушкин умер. Но “для мальчиков не умирают Позы”, – сказал Шиллер. И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура».

Блок, говоря об отсутствии воздуха, от которого страдал и он сам, говорит о тотальной несвободе. Но ведя речь о смерти культуры, поэт по большей части имеет в виду не культуру Пушкина, а ту дворянско-интеллигентскую культуру, которая погибла после 1917-го, культуру бекетовых и менделеевых, оставшуюся в пепле и руинах Шахматова. Произнося эти слова о Пушкине, он говорит о себе самом и о своей эпохе.

Далее можно прочитать два таких фрагмента:

1. «Поэт – сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых – освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых – привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих – внести эту гармонию во внешний мир».

2. «Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью. Пушкин разумел под именем черни приблизительно то же, что и мы. Он часто присоединял к этому существительному эпитет “светский”, давая собирательное имя той родовой придворной знати, у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий; но уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия. Эти чиновники и суть наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня. <...> Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она: служения внешнему миру; она требует от него “пользы”, как просто говорит Пушкин; требует, чтобы поэт “сметал сор с улиц”, “просвещал сердца собратьев” и пр.»

Следует спросить у учащихся, в каком стихотворении Пушкина, развивающем тему поэта и поэзии, употребляется слово «чернь» («Поэт и толпа»), поговорить о требованиях этой самой черни к поэту ее «просвещать», «исправлять». Если у Пушкина в «Поэте и толпе» противопоставление толпы поэту имеет все же во многом романтический характер, то Блок, используя это пушкинское противопоставление,

проецирует его на всю жизнь Пушкина, в частности, на его последние годы и преддвузельную историю. В то же время Блок, обобщая пушкинское понятие «чернь», называет этим именем всех тех, кто требует от творческого человека обслуживать нужды общества и государства.

Далее можно прочитать вслух финальные строки речи Блока со слов: «На свете счастья нет, а есть покой и воля. Покой и воля...». Блок презрительно именует чернью новых советских чиновников, пытавшихся диктовать людям искусства, что им писать. Более того, говоря «мы умираем, а искусство остается», он как бы открытым текстом провозглашает: будем мы живы или умрем (или нас уничтожат), искусство вечно. И настанет время, когда оно возродится.

За 6 дней до этой своей речи он написал стихотворение «Пушкинскому Дому». Обычно я читаю это стихотворение целиком и потом задаю вопросы:

- Что такое Пушкинский Дом?

В Пушкинском Доме (Институте русской литературы) хранятся рукописи Пушкина, архивы и мемориальные вещи многих других писателей. В начале XX века Пушкинский Дом располагался в здании Академии Наук в Петербурге, на Стрелке Васильевского острова. Можно показать панорамное фото здания.

• Где стоит лирический герой, обращаясь к Пушкинскому Дому?

На Сенатской площади, спиной к Медному Всаднику, лицом к Неве, к зданию Академии Наук. Такое расположение героя подчеркивает его позицию: «спиной» к символу государственной власти, статуе Петра, «лицом» к Пушкину, к нашей культуре.

• Какое стихотворение Пушкина имеет в виду Блок в этих строках:

«Пушкин! Тайную свободу/ Пели мы вослед тебе!»
Стихотворение 1818 года «К Плюсковой», которое завершается такими строками:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой,
И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

Блок написал свои стихи в альбом, хранящийся в Пушкинском Доме, по просьбе библиотекаря Е.П. Казанович. Размер стихотворения Блок позаимствовал из пушкинского «Пира Петра Первого», это четырехстопный хорей ЖМ¹. Эти стихи оказались последними в творчестве Блока, своеобразным завещанием. Собственно, он прощается в них, «уходя в ночную тьму», со всем, что было дорого и окрыляло: с белыми ночами (гимн им мы находим в пушкинском «Медном Всаднике»), с Невой, с «огненными далями» революций, с несбывшимися надеждами («дней гнетущих кратковременный обман»). По жанру это послание, и поскольку обращено оно к Пушкинскому Дому, очевидно, что Блок адресовал

его тому, чье имя стоит в названии академического института, – Пушкину.

В стихотворении переплетена любимая блоковская лексика и тропы: «туман», «обман», «пламенные дали», «черный день встречали белой ночью огневой», – с пушкинской: «радость», «сладость», «недвижный скакун». Практически кольцевая композиция (первая строчка повторяется в предпоследней) замыкается строфой-прощанием. Один Александр шлет привет и прощальный поклон другому Александру.

В заключение можно прочитать фрагмент из воспоминаний И.Одоевцевой «На берегах Невы»: «... Гумилев восхищался стихами Блока “Имя Пушкинского Дома”.<...> – Как хорошо и как безнадежно: “Уходя в ночную тьму...” Знаешь, Михаил Леонидович², Блок действительно уходит “в ночную тьму”. Он становится все молчаливее, все мрачнее. Он сегодня спросил меня: – Вам действительно так нравится мой “Пушкинский Дом?” Я рад, что мне удалось. Ведь я давно уже не пишу стихов. Но чем дольше я живу, чем ближе к смерти, тем больше я люблю Пушкина. И помолчав, добавил: – Мне кажется иначе и быть не может. Только перед смертью можно до конца понять и оценить Пушкина. Чтобы умереть с Пушкиным. Гумилев недоуменно развел руками: – Мы с Блоком во всем различны. Мне, наоборот, кажется, что Пушкина поэт лучше всего принимает “на полдороге странствия земного”, в полном расцвете жизненных сил и таланта, – как мы с тобой сейчас, Михаил Леонидович. Он улыбнулся и его косящие глаза весело заблестели: Я никогда еще не любил Пушкина так, как сейчас. Не умирать с Пушкиным. А жить с ним надо.

Но ведь и Гумилеву тогда, хотя он этого совсем не предчувствовал, оставалось, как поется в советской песне – “до смерти четыре шага”» [4].

Литература

1. Цит. По: И.Л. Бражников «Скифский сюжет» в русской культуре // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 4. С. 332–337.

2. А.А. Блок. Дневник. URL: <http://www.peremenu.ru/column/view/1094> (дата обращения: 18.02.2018).

3. Цит. По: А.Якобсон Конец трагедии. URL: http://www.antho.net/library/yacobson/texts/eot_part3.html (дата обращения: 18.02.2018).

4. И.Одоевцева На Берегах Невы. На берегах Сены. СПб., 2016.

Примечание

¹ См. подробнее об этом: С.В. Свиридов Пушкин в стихах Блока «Пушкинскому Дому»: интертекст – стих – смысл // Балтийский филологический курьер. Калининград, 2007. № 6. С. 279–284.

² М.Л. Лозинский, переводчик.

«Мой друг, так умирают мотыльки...»

Медленное чтение стихотворения Бориса Рыжего



Понятие «медленное чтение» в методике преподавания предмета было определено еще Н.Эйдельманом, эти идеи в свое время развивались М.Рыбниковой, В.Маранцманом, их поддерживали Л.Щерба, Д.Лихачев, А.Леонтьев, М.Гаспаров. Качественное чтение – это только медленное чтение, с откликом ума и сердца, с пометками на полях, выписками в тетрадь, остановками, перечитыванием, задаванием вопросов и поисками ответов...

Техника медленного чтения основывается на погружении в смыслы текста через пристальное внимание к деталям, изобразительно-выразительным средствам языка на разных его уровнях, на обращении к разного рода контекстам (ассоциативным, историко-культурологическим), к вариантам текста, комментариям, критике. В центре внимания на уроке непременно должен быть культурно значимый текст. Возможно, отдельная глава или даже строфа произведения.

Такой культурной значимостью, на наш взгляд, обладают стихотворения Бориса Рыжего. Знакомство старшеклассников с его поэзией нам представляется чрезвычайно важным, так как художественная информация, содержащаяся в его произведениях, дает читателям не только образные, чувственные знания об эпохе на стыке XX и XXI веков, но и представления о красоте и катастрофичности бытия, приближает к пониманию поэта, создававшего силу и хрупкость человеческого «я». Кроме того, поэт навсегда остался очень молодым человеком, и уже одно это сближает его мироощущение с мироощущением юных читателей. По мнению Д.Быкова, мы не вправе осуждать человека, рано и по своей воле ушедшего из жизни, зато осуждения достойны те, кто провоцировал, одобрял его заигрывания со смертью. Однако это было. Рядом с бездной всегда особо остро ощущается сама жизнь.

Предлагаем одиннадцатиклассникам прочитать стихотворение Бориса Рыжего «Мой друг, так умирают мотыльки...» 1994 года.

Мой друг, так умирают мотыльки —
на землю осыпаются, легки,
как будто снегопад в конце июля.
За горсточкою белой наклонись,
Ладонь сожми, чтоб ветерком не сдуло
Обратно наземь, а, отнюдь, не ввысь.

Что держишь ты, живет не больше дня,
вернее — ночи, и тепло огня
всегда воспринимает так буквально.
Ты разжимаешь теплую ладонь

▲ Борис Рыжий

Марианна Юрьевна БОРЩЕВСКАЯ,
к.п.н., доцент НИРО, учитель гимназии № 13,
г. Нижний Новгород

и говоришь с улыбкою прощальной:
«Кто был из вас в кого из вас влюблен».

И их уносит ветер, ветер прочь
уносит их, и остается ночь
в руке твоей, протянутой навстречу
небытию. И я сжимаюсь весь —
что я скажу тебе и что отвечу
и чем закончу этот стих — бог весть.

Что кажется, что так и мы умрем,
единственная разница лишь в том,
что человек над нами не склонится
и, не полив слезами, как дождем,
не удостоит праздным любопытством —
кто был из нас в кого из нас влюблен.

С первых строк произведения мы ощущаем тепло, грусть и нежность. Стихотворение начинается с обращения, немедленно устанавливающего между поэтом (его лирическим героем) и тобой, читателем, минимальную дистанцию, которая возможна только в ситуации душевной близости. В то же время обращение «мой друг» не вполне характерно для современной разговорной речи. Оно привносит оттенок некоторой книжности, возвышенности (вспомним, например, пушкинские строчки: «Пора, мой друг, пора!», «Мой друг, забыты мной следы минувших лет...») и таким образом приподнимает ситуацию над примитивно-бытовым уровнем.

Первая же строчка стихотворения обладает той самой таинственной суггестивной магией, которая свойственна настоящей поэзии. Может быть, она возникает за счет аллитерации сонорного «м» или за счет музыки доверительной интонации фразы, начинающейся обращением и обозначающей тему — гибельность самого хрупкого и беспечного в мире создания. Именно таким представляется нам мотылек, что подтверждают фразеологизмы: порхать по жизни, как мотылек; лететь, как мотылек на пламя... Кто из нас не видел летнюю картину порхания белых мотыльков над травой и цветами или ночью выходящих вокруг лампы, костра?

Еще один близкий или даже равный по значению образ — архетипический образ бабочки, души, Психеи в древнегреческой мифологии. «Психея отождествлялась с тем или иным живым существом, с теми или иными функциями живого организма и его частями. Дыхание человека сближалось с дуновением, ветром, вихрем, крылатостью» [2, с. 344]. Такой образ мы встречаем, например, в стихотворении О.Э. Мандельштама «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920 г.). В этом контексте мы понимаем, что речь в стихотворении Б.Рыжего идет не только о мотыльках как явлении природы.

Ореол грустной нежности, окружающий мотыльков, создается за счет дважды встречающихся в строфе слов с уменьшительно-ласкательным суффиксом (горсточкою, ветерком), метафоры и сравнения: «на землю осыпаются, легки, как будто снегопад в конце июля». Здесь особенно примечателен глагол «осыпаются», таящий в себе скрытое сопоставление мертвых мотыльков с осыпающимися лепестками цветов. Возникает соединение несоединимого, визуальное и тактильное контрастное: снегопад в июле. Обе детали связаны с мотивом умирания. Неземная легкость мотыльков словно предназначена для «выси», для небес: «ладонь сожми, чтоб ветерком не сдуло обратно наземь, а, отнюдь, не ввысь».

Больше слово «мотыльки» в стихотворении не встретится ни разу.

Во втором шестистишии его заменяет парафраза: «Что держишь ты...» Вообще, вся вторая строфа образует семантическое поле устремленности к смерти: «Что держишь ты, живет не больше дня, вернее — ночи...». Жизнь не более дня, движение к гибельному огню («тепло огня всегда воспринимает так буквально»), уже не пытающаяся удержать мертвую оболочку человеческая ладонь, и, наконец, прощальная улыбка с прощальными словами: «Кто был из вас в кого из вас влюблен». Любопытно, что это заключающее вторую строфу предложение, вопросительное по форме, лишено знака вопроса. Это предложение как знак портала, входа в иное смысловое пространство. Семантическое поле расширяется: материальная оболочка, рассыпающаяся в прах, уносит с собой загадку сердца, способного влюбляться.

Лексические повторы третьей строфы способствуют почти физическому ощущению кружения ветра:

И их уносит ветер, ветер прочь
уносит их, и остается ночь
в руке твоей, протянутой навстречу
небытию. (Курсив наш — М.Б.)

А что там, за гранью земного бытия? И этот вопрос, и ночной вихрь, и любовный мотив, и вся ритмика, интонация стихотворения вызывают в памяти другие строки — Пятую песнь «Божественной комедии» Данте:

Тот адский ветер, отдыха не зная,
Мчит сонмы душ среди окрестной мглы
И мучит их, крутя и истязая.

(Перевод М.Лозинского)

Только в стихотворении Б.Рыжего человеку не дано заглянуть за грань бытия, принеся туда живое человеческое сострадание, как то было дано герою Данте. В «Бо-

жественной комедии» вид мучающихся в адском вихре Паоло и Франчески, их рассказ о любви вызывают в человеческом сердце непереносимые чувства:

...и мука их сердец
Мое чело покрыла смертным потом;
И я упал, как падает мертвец.

(Перевод М.Лозинского)

У Данте герой, проникая в недоступный человеку мир, не избавлен от «земной теплоты» — способности воспринимать чужую боль и сострадать. А у Б.Рыжего человек в своем земном существовании страдает из-за недостатка тепла, т.е. сочувствия и сострадания:

... человек над нами не склонится
и, не полив слезами, как дождем,
не удостоит праздным любопытством —
кто был из нас в кого из нас влюблен.

И вновь в стихотворении мы сталкиваемся с соединением несоединимого, только на этот раз в человеческой природе, совмещающей в себе жестокое равнодушие и способность к любви. Мотив тепла в стихотворении окончательно побеждается мотивом холода. Отсюда и полный горечи финал стихотворения.

Учитель, организуя процесс медленного чтения стихотворения в классе, может опереться в своей работе на следующие **вопросы и задания**:

1. Каково впечатление, настроение, вызванное прочитанным?
2. Какими средствами создаются интонация и общая тональность произведения?
3. Какую лирическую картину вы представляете?
4. Что, по-вашему, привлекает автора в образе мертвых мотыльков? Почему?
5. Какие литературные и жизненные ассоциации вызывает этот образ?
6. Обратите внимание на лексические, синтаксические детали, значимые для создания центрального образа стихотворения.
7. Прочитайте Песнь пятую «Божественной комедии» Данте Алигьери. Какие связи и параллели со стихотворением Б.Рыжего можете увидеть?
8. Проследите движение мотива тепла и холода в лирическом сюжете. Как этот мотив помогает осмыслить финал стихотворения?

Владимир Набоков не раз замечал, что умение видеть детали и наслаждаться ими — свидетельство мастерства писателя и культуры читателя. Попробуем приобщиться к этому вместе с нашими учениками. 

Литература

Данте Алигьери. Божественная комедия: Пер. с итал. М.Лозинского/ Вступ. ст. К.Державина. — М.: Правда, 1982.

Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т./ Гл. ред. С.А.Токарев. — М.: Рос. Энциклопедия, 1994. — Т. 2.

Рыжий Б.Б. В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник. — М.: Искусство — XXI век, 2014.

Наталья Васильевна БЕЛЯЕВА,
доктор педагогических наук, Москва

Интертекстуальные смыслы как ключ к пониманию стихов Тимура Кибирова о России

В ноябре 2017 года на занятиях с участниками литературной смены в образовательном центре «Сифриус» мы читали стихотворения Тимура Кибирова о России. Но оказалось, что старшеклассники понимают только их поверхностный уровень, не вникая в интертекстуальные смыслы, которые порождаются диалогическими отношениями между стихами Кибирова и претекстами, к которым он отсылает читателя. Для тех учеников, чей литературный кругозор был недостаточно широк, эти реалии оказались неузнаваемыми, что снизило уровень понимания стихов.

Согласно учению М.М. Бахтина о диалоге, «быть – значит, общаться диалогически... <...> Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса – минимум жизни, минимум бытия» [5]. Поэтому мы искали со школьниками это двухголосие в стихах Кибирова о России. Определяя «сквозную тему» его стихов, критик М.Кулакова пишет: «Это жизнеописание. Автопортрет на фоне *родной страны* (курсив мой. – НБ) последней трети двадцатого века» [14]. Тем самым она указывает, что поэт создает свой «автопортрет», не отделяя своей жизни от бытия Родины.

Рассмотрим стихотворение «Историософское» (1999):

Умом Россию не понять –
равно как Францию, Испанию,
Нигерию, Камбоджу, Данию,
Урарту, Карфаген, Британию,
Рим, Австро-Венгрию, Албанию –
у всех особенная статья.
В Россию можно только верить?
Нет, верить можно только в Бога.
Все остальное – безнадега.
Какой мерою ни мерить –
нам все равно досталось много:
в России можно просто жить.
Царю с Отечеством служить [12].

Первая строка стихотворения отсылает читателя к известному тютчевскому четверостишию. Поэтому мы предлагали школьникам вопросы и задания, ориентированные на сопоставительный анализ стихотворений:

1. В чем Кибиров вступает в полемику со своим предшественником?

2. Докажите, что в перечислении стран заложен не только пространственный, но и временной смысл.

3. Созвучна ли Тютчеву кибировская цитата «верить можно только в Бога»?

4. Какой подтекст заключен в последнем стихе?

5. Какова гражданская позиция Кибирова по отношению к России?

Современная критика видит в стихотворении Кибирова стремление опровергнуть тютчевскую мысль об исключительности России и ее особой роли в мире. Действительно, в «Историософском» содержится интертекстуальный диалог с претекстами и явное пародирование чужих концептов и дискурсов. Но Кибиров не высмеивает Тютчева, а стремится, чтобы тютчевский текст не стал сводом прописных истин, которые нужно безоговорочно принимать. В первом стихе повторяется тютчевский тезис, но поэт не отвергает строку Тютчева об «общем аршине», а дополняет ее: самобытна не только Россия, но и другие страны. Кроме того, у Кибирова исчезают тютчевские смысловые оппозиции: ум – вера; непонимание – особенная статья, порядок, гармония; Восток – Запад.

В длинном списке разных стран заложен как пространственный, так и временной смысл: свое уникальное лицо имели раньше даже такие страны, которых сегодня не существует. Поэтому нужно сориентировать школьников на поиск смыслового наполнения таких исторических реалий, как:

- Камбоджа – страна в Юго-Восточной Азии; в 1976–1989 гг. – Кампучия;

- Урарту – древнее государство в юго-западной Азии, на территории Армянского нагорья (современные Армения, восточная Турция и северо-западный Иран), библейское название – царство Арарат;

- Карфаген – древнее финикийское государство со столицей в Карфагене, существовало на севере Африки, на территории современного Туниса;

- Британия – провинция Римской империи, примерно соответствующая территории Англии и Уэльса;

• Рим – разговорное обозначение Римской империи, одной из ведущих цивилизаций Древнего мира и античности;

• Австро-Венгрия – двуединая империя, возглавляемая династией Габсбургов (образована в 1867 г.); просуществовала в Центральной Европе до распада в 1918 г. (в конце Первой мировой войны).

Строка «у всех особенная статья» противопоставлена строке Тютчева, но между ними есть семантическая общность: «особенная статья» – характерная черта как России, так и других стран, и это их сближает. Кибиров, как и Тютчев, вкладывает в слово «статья» значение, указанное в Словаре В.И. Даля: «Статья – это не только “телосложение, склад, стройность стана, роста, соразмерность всего тела и членов”, но и “лад, толк, приличие”» [8].

Строка Тютчева «В Россию можно только верить» отражает его веру в христианскую основу русского духа, поэтому кибировское «Нет, верить можно только в Бога» созвучно его предшественнику. Выражение «досталось много» можно понимать как мысль о богатстве России и как то, что на ее долю досталось много испытаний.

В финале стихотворения Кибирова звучит девиз русского офицерства XIX в. – «За Веру, Царя и Отечество», имеющий любопытную предысторию. В допетровские времена воины шли в бой за «землю Русскую» («Слово о полку Игореве»), «за землю за Рускую и за веру христианскую» («Задонщина»), «за Дом Пресвятыя Богородицы и за православную христианскую веру» («Приговор Первого ополчения» 1611 г.). Перед Полтавским боем звучал приказ: «Воины!.. И так не должны вы помышлять, что сражаетесь за Петра, но за Государство, Петру врученное, за род свой, за Отечество, за Православную нашу веру и Церковь». Первые российские орден вручались «За веру и верность» (орден святого апостола Андрея Первозванного, 1699 г.), «За любовь и Отечество» (орден святой великомученицы Екатерины, 1714 г.), «За труды и Отечество» (орден святого благоверного Александра Невского, 1725 г.). На медали в честь коронации Екатерины II было выбито: «За спасение Веры и Отечества». При Александре I на медали для ополченцев 1806–1807 гг. значилось: «За Веру и Отечество». В воззвании к Москве о созыве ополчения от 6 июля 1812 года говорилось: «Спасение Веры, Престола, Царства того требуют». В манифесте Николая I от 14 марта 1848 года написано: «...древний наш возглас: за Веру, Царя и Отечество». И наконец, Памятный знак в виде креста с надписью «За Веру, Царя, Отечество» был пожалован участникам Крымской войны после заключения Парижского мира 1856 года. С этого времени изречение приобрело свой неизменный вид, сохранявшийся до 1917 года [6].

Таким образом, стихотворение Кибирова близко постмодернистской эстетике комизмом и интертекстуальностью, но «цитата у Кибирова – именно

средство углубить контекст, развернуть его подробно. Возникает цитатное эхо, рождается резонанс на современность из недр традиции» [9].

Стихотворение «Только вымолвишь слово «Россия»...» открывает поэтический цикл Кибирова «Нищая нежность»:

Только вымолвишь слово «Россия»,
а тем более «Русь» – и в башку
тотчас пошлости лезут такие,
враки, глупости столь прописные,
и такую наводят тоску
графа Нулина вздорное чванство,
Хомякова небритая спесь,
барство дикое и мессианство –
тут как тут. Завсегда они здесь.
И еврейский вопрос, и ответы
зачастую еврейские тож,
дурь да придурь возводят наветы,
оппонируют наглость и ложь!
То Белинский гвоздит Фейербахом,
то Опискин Христом костерит!
Мчится с гиканьем,
лжется с размахом,
постепенно теряется стыд.
Русь-Россия! От сих коннотаций
нам с тобою уже не сбежать.
Не РФ же тебе называться!
Как же звать? И куда ж тебя звать? [11]

Для выявления интертекстуальных смыслов стихотворения могут быть предложены вопросы и задания:

1. Прокомментируйте историко-культурные реалии стихотворения.
2. Какие слова текста указывают на скрытые образы и цитаты?
3. Какую характеристику России дает поэт?
4. Можно ли назвать его отношение к Родине «нищей нежностью»?
5. Сформулируйте авторское отношение к России.

В стихотворении заметны признаки постмодернизма – скрытые образы и цитаты. Но важно уяснить, почему поэт соотносит слово «Россия» с «пошlostями», «враками» и «глупостями прописными». Для этого нужно прокомментировать историко-культурные реалии текста.

«Граф Нулин» – поэма Пушкина, написанная в конце 1825 года и являющаяся пародийной интерпретацией шекспировской поэмы «Лукреция». Самовлюбленный граф Нулин (говорящая фамилия «романтического» персонажа происходит от «нуль», что указывает на его истинное лицо) случайно оказывается в усадьбе молодого барина, которого нет дома, и пытается соблазнить его юную жену Наташу, но ночью она дает Нулину пощечину, а утром приезжает муж. Пушкинский сюжет об измене Кибиров считает русской чертой, потому что конфликт поэмы разрешается Пушкиным не по европейским роман-

тическим канонам и не приводит к трагическому финалу – дуэли и смерти. Поэт предпочитает комическую развязку, показав, что Нулин оказался ни с чем. Но Пушкин вводит в поэму «скрытый» финал – в нем появляется молодой сосед Лидин, который смеется над донжуанскими потугами Нулина, намекая на то, что Наташа вовсе не так целомудренна, как могло показаться читателю вначале.

Алексей Степанович Хомяков (1804–1860) – русский поэт, художник, публицист, богослов, философ, основоположник раннего славянофильства, член-корреспондент Петербургской Академии наук (1856). В статье «О старом и новом» (1839) он выдвинул теоретические положения славянофильства, а в 1838 году начал работать над своим историко-философским сочинением «Записки по всемирной истории». «С 1850 года особое внимание стал уделять религиозным вопросам, истории русского православия. Для Хомякова социализм и капитализм были в равной степени негативными отпрысками западного декадентства. <...> Считал монархию единственно приемлемой для России формой государственного устройства, выступал за созыв “Земского собора”, связывая с ним надежду на разрешение противоречия между “властью” и “землей”, возникшее в России в результате реформ Петра I» [2]. Выражение «небритая спесь» Кибиров, вероятно, связывает со славянофильским канонем не брить бороды и высокомерным возвышением православной и монархической России.

Выражение «барство дикое» (скрытая цитата из «Деревни» Пушкина, осуждающая крепостничество) и «мессиянство» (др.-евр. машиах – помазанник, араб. масх – помазание – религиозное учение о грядущем пришествии в мир божьего посланца – мессии, призванного установить справедливость, мир, покой на земле), Кибиров тоже считает российскими чертами, подчеркивая противоречия в русской ментальности.

Противоречивость также подчеркивается «соседством» материалиста и западника Белинского (он «гвоздит Фейербахом», решающим вопрос об отношении философии к религии) и Фомы Опискина, героя повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1859). Приживальщик в богатом поместье, подчинивший себе генеральшу Крахоткину благодаря чтению «душеспасительных книг», толкованию «христианских добродетелей», снов, «мастерскому» осуждению ближних и безудержному самовосхвалению, лицемерный Опискин близок мольеровскому Тартюфу.

Выражение «Русь-Россия» намекает на лирическое отступление о Руси-тройке из главы 11 «Мертвых душ». Н.В. Гоголя, а в финальном стихе «...И куда ж тебя звать?» просматривается пушкинское «Куда ж нам плыть?».

Д.Н. Багрецов пишет, что «Кибиров стремится очистить образ Родины от избыточной риторики,

традиционно этот образ сопровождающей <...>. Риторические контексты настолько укоренились за счет многовековой традиции, что избавиться от них уже не представляется возможным: “Русь–Россия! От сих коннотаций/ нам с тобою уже не бежать...”» [4].

Кибиров пытается представить читателю образ России и в сравнении с реалиями англо-американской культуры:

Хорошо Честертону – он в Англии жил!
Оттого-то и весел он был.
Ну а нам-то, а нам-то, России сынам,
как же все-таки справиться нам?
Jingle bells! В Дингли-делл
мистер Пиквик спешит.
Сэм Уэллер кухарку смешит,
и спасет Ланселот королеву свою
от слепого зловещего Пью!
Ну, а в наших краях, оренбургских степях
замечает следы снежный прах.
И Петрушин возок все пути не найдет.
И Вожатый из снега встает [10].

Выявить интертекстуальные смыслы могут помочь вопросы и задания:

1. Используя Интернет-ресурсы, составьте к стихотворению историко-культурный комментарий.
2. На какие произведения и образы мировой литературы указывает поэт?
3. С какой целью он это делает?
4. Почему в стихотворении Россия сравнивается с Англией?
5. Каково отношение поэта к России?

Историко-культурный комментарий может включать такие толкования:

- *Гилберт Кийт Честертон* (1874–1936) – английский христианский мыслитель, журналист и писатель конца XIX – начала XX вв., автор нескольких сотен стихотворений, 200 рассказов, 4000 эссе, ряда пьес, романов «Человек, который был четвергом», «Шар и Крест» и других, а также циклов детективных новелл и религиозно-философских трактатов, посвященных апологии христианства.

- *Jingle Bells* ([Джингл Белз] – в переводе «звоните, колокольчики») – американская песенка, написанная в 1857 году американским композитором Джеймсом Лордом Пьерпентом и популярная во всем мире. Первое название песни – «One Horse Open Sleigh» – дано по последней строчке куплета, где говорится про сани и лошадку.

- *Дингли-делл* – географическое название из романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба». Мистер Пиквик, Сэм Уэллер (слуга мистера Пиквика) – герои этого романа.

- *Ланселот Озерный* – в британском эпосе о короле Артуре и основанном на нем рыцарских романах – знаменитый рыцарь Круглого стола. Ланселот

был влюблен в жену короля Артура Гвиневру. Одним из первых заданий Ланселота стало спасение Гвиневры от врага Артура, Мелеганта.

- *Пью (Слепой Пью)* – вымышленный пират XVIII века, персонаж романа английского писателя Роберта Льюиса Стивенсона «Остров сокровищ».

- Петрушин возок, Вожатый – реминисценции на главу II романа Пушкина «Капитанская дочка».

Даже не зная точного смысла этих историко-культурных реалий, читатель без труда улавливает композиционную антитезу, лежащую в основе стихотворения: Россия – это не Англия. Для подтверждения этой мысли составим таблицу, проясняющую смысл кибировских оппозиций:

Англия	Россия
Хорошо Честертону – он в Англии жил! Оттого-то и весел он был.	Ну а нам-то, а нам-то, России сынам, как же все-таки справиться нам?
Jingle bells! В Дингли-делл мистер Пиквик спешит. Сэм Уэллер кухарку смешит, и спасет Ланселот королеву свою от слепого зловещего Пью!	Ну, а в наших краях, оренбургских степях замечает следы снежный прах. И Петрушин возок все пути не найдет. И Вожатый из снега встает.
Ключевые слова, создающие ретроспективный образ Англии, несут в себе позитивный смысл: <i>хорошо, весел, смешит, спасет и др.</i>	Ключевые выражения, связанные с Россией, говорят о трудностях жизни и их постоянном преодолении, что является важной чертой русской ментальности: <i>как же справиться, в оренбургских степях, снежный прах, пути не найдет, из снега.</i>

В.В. Агеносов назвал Кибилова «преодолевающим постмодернизм» [1], потому что «в зрелый период своего творчества Кибиров стал утверждать традиционные для русской классики ценности – веру в Бога, любовь к родине, друзьям, близким и родным» [7]. Ирония в стихах о Родине не исключает его патриотизма. Поэт многократно признается в любви к стране в других стихах о России, откуда никуда не хочет уезжать: «А любить... да люблю я, отстань» («Ну, была бы ты, что ли, поменьше...») и «И русский – не русский – не знаю, / Но я буду здесь умирать» («Русская песня»).

Кибиров «сумел пропустить через свое сердце трагизм современной культуры, которая не может свободно пользоваться плодами отчужденной традиции, но не мыслит и разрыва с ними без окончательной гибели для себя самой» [3]. Поэтому в ироничных стихах он развивает тему любви к Родине, осмысленную по-своему:

...здесь вольготно петь и плакать,
сочинять и хохотать,
музам горестным внимать,

ждать и веровать, поскольку
здесь лежала треуголка
и какой-то том Парни,
и, куда ни поверни,
здесь аллюзии, цитаты,
символистские закаты,
акмеистские цветы,
баратынские кусты,
достоевские старушки
да гандлевские чекушки,
падежи и времена!
Это Родина. Она
и на самом деле наша [13].

Примечания:

1. Агеносов В.В. Современные русские поэты: Антология / В.В. Агеносов, К.Н. Акудинов. М.: Вербум-М, 2006. с. 8.
2. Алексей Степанович Хомяков // URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Homyakov/ (дата обращения 28.01.2018).
3. Архангельский А.Н. У парадного подъезда. Литературные и культурные ситуации периода гласности (1987–1990). М., 1991 // URL: <https://profilib.com/chtenie/119948/aleksandr-arkhangel'skiy-u-paradnogo-podezda-72.php> (дата обращения 28.01.2018)
4. Багрецов Д.Н. Т. Кибиров: творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности. Дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005 // URL: <https://refdb.ru/look/3651969-pall.html> (дата обращения 28.01.2018).
5. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972. С. 434.
6. Гайда Ф. «За Веру, Царя и Отечество»: к истории знаменитого воинского девиза // URL: <http://www.pravoslavie.ru/61882.html> (дата обращения 28.01.2018).
7. Давыдова Т.Т., Сушилини И.К. Современный литературный процесс в России: М: МГУП, 2007 // URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook699/01/about.htm> (дата обращения 28.01.2018).
8. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка // URL: <http://slovar-dalja.net/word.php?wordid=39058> (дата обращения 28.01.2018).
9. Ермолин Е.А. Слабое сердце // Знамя, 2001, № 8 // URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/8/erm.html> (дата обращения 28.01.2018)
10. Кибиров Т.Ю. «Хорошо Честертону – он в Англии жил!..» // Знамя, 1999, №4. // URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/4/kibir.html> (дата обращения 28.01.2018)
11. Кибиров Т.Ю. «Только вымолвишь слово "Россия"...» // Знамя, 2000, №10 // URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/10/kibir.html> (дата обращения 28.01.2018)
12. Кибиров Т.Ю. «Умом Россию не понять...» // URL: <http://modernpoetry.ru/main/timur-kibirov-stihotvoreniya#umom> (дата обращения 28.01.2018).
13. Кибиров Т.Ю. Возвращение из Шилькова в Коньково. Педагогическая поэма // URL: <https://librolife.ru/g3081510> (дата обращения 28.01.2018).
14. Кулакова М. «И замысел мой дик – играть ноктюрн на пионерском горне!» // Новый Мир, 1994, №9 // URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/9/knoboz03-pr.html (дата обращения 28.01.2018).

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

В копилку методических хитростей

Мы много сетуем на то, что дети, выполняя задания на уроках литературы, списывают с сайтов готовых сочинений. Действительно, Интернет мгновенно предложит ребенку готовый ответ на вопросы традиционного типа («Какова роль пейзажа...», «В чем особенности композиции...», «Какими чертами наделен...») и было бы странно надеяться на то, что большая часть учеников, выполняя такие задания, проявит творчество и самостоятельность.

Как быть? Хочется ведь, чтобы дети на уроке, во-первых, шелестели страницами текста (вряд ли они бросятся «шелестеть», если мы попросим охарактеризовать героя или определить роль изобразительно-выразительных средств), во-вторых, давали развернутый ответ на вопрос, совершенствуя умение говорить логично, связно, подтверждая сказанное примерами. Попробуем «переформатировать» привычные, усыпляющие воображение вопросы, «зайдя» к тексту с новой стороны.

СПОСОБ ПЕРВЫЙ. ПРЕДМЕТЫ

Домашнее задание — прочесть главы 3–5 повести «Капитанская дочка». В начале урока разделим класс на небольшие группы и предложим каждой ряд предметов: камешки, щепки, лоскутки ткани, моток ниток, сушеные грибы, картинку «Мыши кота хоронят», — и в довершение всего поставим на каждый стол таз с водой. Задание будет таким: нужно понять, почему все эти предметы оказались вместе, и объяснить, как это связано с прочитанными к уроку главами.

Минут пять нужно на то, чтобы покрутить все, что высыпано на стол, в руках, поделиться недоумением, похихикать, построить нелепые гипотезы. Далее ученики начинают увлеченно листать (дадим на это еще минут 15), перечитывая фрагменты заданных глав. По истечении этого времени стоит направить ход их рассуждений в нужное русло, напомнив, что все эти детали не иносказательно, а буквально упоминаются в тексте, что надо лишь понять, почему важно их присутствие.

Интересно послушать, как дети начинают радостно делиться неожиданными находками: нитки вместе с комендантшей разматывает кривой старичок — Иван Игнатьич, которого Петр принял за коменданта (это первое, что видит Гринев в доме). Он же нанизывает «по препоручению комендантши» грибы на нитку. Лубочная картинка «Мыши кота хоронят» висит на стене рядом с офицерским дипломом. За шайку горячей воды подрался в бане с Устиньей капрал Прохо-

ров — это единственная новость в крепости. Тряпички, щепочки, камушки и «сор всякого рода» вытаскивает из пушки Иван Игнатьич: все это время пушка была забавой для ребятишек.

Зачем все эти детали Пушкину? Что понимаем мы, перечитывая данные эпизоды? Что крепость не похожа на крепость: «Передо мною простиралась печальная степь. Наискось стояло несколько избышек; по улице бродило несколько куриц; старуха, стоя на крыльце с корытом, кликала свиней, которые отвечали ей дружелюбным хрюканьем». Ряд бытовых деталей, сопровождающих описание Белогорской крепости, помогает передать авторскую иронию. Пушка, ствол которой забит всяким сором, вряд ли сможет «задать гостям пирушку» (смотри эпиграф к третьей главе).

СПОСОБ ВТОРОЙ. ИЗОБРАЖЕНИЯ

Попросим детей поработать дома со сборником стихотворений Лермонтова, отметив закладками стихи об одиночестве, о понимании себя и своего поколения. На уроке предложим группам 4–5 картинок (я выбрала человека в маске, сморщенное яблоко, сундук с сокровищами, дубовый листок). Нужно найти стихотворения, в которых встречается нечто подобное, разместить картинки на листе, снабдить их цитатами, придумать заголовок для своей работы. Можно также попросить учеников добавить по два изображения от себя (обычно рисуют горы, сосну и пальму, тучи, но кто-то предлагает и нечто более оригинальное). На поиск и оформление нужно не менее 45 минут. Представлять свою работу группы начинают уже на следующем уроке.

У нас появится повод поговорить о теме поколения в лирике Лермонтова: дети обнаружат, что «тощий плод, до времени созрелый» и «зарытый скупостью и бесполезный клад» — метафоры нереализованных талантов, растраченных чувств, мыслей и сил, которые никому не принесли пользы. Нечто подобное встречается не только в «Думе», но и в других стихотворениях поэта. Далее прокомментируем обра-

зы, связанные с темой одиночества и толпы, поговорим о взгляде Лермонтова на светское общество, об остром желании обрести близкую душу и невозможности осуществить это стремление.

СПОСОБ ТРЕТИЙ. «ОПОРНЫЕ» СЛОВА

Обычно я использую его, если читаю со старшеклассниками текст большого объема (например, романы Толстого, Тургенева, Гончарова). Когда мы не можем рассчитывать на то, что все дети заранее прочитают четыре тома, украсив их закладками, приходится задавать на дом определенные главы. Задания с опорными словами позволяют, во-первых, вовлечь в обсуждение всех без исключения ребят, а во-вторых, проверить знание текста (ведь речь идет о деталях, иногда — о незначительных на первый взгляд фразах, о метафорических образах, а не о сюжете в целом, и кратким содержанием уже не воспользуешься). Кроме того, появляется надежда, что даже неподготовленный ученик, получив короткое задание, хоть что-то прочтет — пусть и на уроке. Итак, каждый «тянет» билет с ключевым словом. Билет — тоже здорово, так как это не просто вопрос, обращенный всему классу, нечто брошенное в воздух, а лично тебе (или группе из 2–3 учеников) адресованное задание, причем донельзя четкое, короткое и не допускающее поверхностной работы с текстом или замены последнего кратким содержанием. Формулировка такая: вспомнить, в связи с чем звучит в тексте это слово или выражение, в каком эпизоде, с какими героями связано, почему оно важно. Минут десять класс усердно листает, перечитывает, ищет, вспоминает (кто-то читает впервые, но пусть хоть так!). Затем делимся находками. Не нашел один — помогают другие (включаются, надо заметить, с азартом).

Вот несколько примеров:

«Война и мир» (дома читали первые главы)

Прядильная мастерская, ростбиф с зеленью, заведенные часы

Светское общество в начале романа — мир лжи и фальши, в котором из-за приличия и участия «просвечивает», как пишет Толстой, равнодушие и насмешка. Неискренность и неестественность речи, движений, выражения лиц героев отмечена неоднократно. Так, князь Василий «говорил всегда лениво, как актер говорит роль старой пьесы»; «сказал... по привычке, как заведенные часы, говоря вещи, которым он и не хотел, чтобы верили». Анна Павловна, прохаживаясь по гостиной, как хозяин прядильной мастерской, заводит «равномерную, приличную разговорную машину». Описывая, как представляет она своим гостям важных персон — аббата и виконта, — автор использует слово «угощала»: «Как хороший метрдотель подает как нечто сверхъестественно-прекрасное тот кусок говядины, который есть не захочется, если увидеть его в грязной кухне, так и в нынешний вечер Анна Павловна сервировала своим гостям сначала виконта, по-

том аббата...»; «Виконт был подан обществу в самом изящном и выгодном для него свете, как ростбиф на горячем блюде, посыпанный зеленью».

«Обломов»

Камень на узкой тропе, золото в недрах горы, квас с мухами, Сонечка, путеводная звезда и стоячее озеро

«Отцы и дети»

Редька на гряде, чемодан с сеном, галки, ясень и клен, зяблик

СПОСОБ ЧЕТВЕРТЫЙ. «ДРУГОЙ» ТЕКСТ

Итак, мы прошли какой-то большой раздел или закончили читать произведение. Обсуждая его, мы называли разные имена, говорили об историческом контексте, вводили новые термины. Теперь мы хотим, подводя итоги, проверить, как все это усвоено. Мне не нравятся тесты. Еще я стараюсь не давать вопросов типа «Что такое романтизм?» и «Перечислите основные черты...» Но мне хотелось бы, чтобы дети помнили эти черты и смогли их найти в предложенном тексте.

Скажем, мы прочли «Ревизора». На контрольной дети получают три фрагмента из других произведений. Объясняю, что как-то они с нашей пьесой связаны. Нужно написать обо всех своих наблюдениях. Показать себя как читателя. Формулировка такая: «Прочитайте фрагменты художественных произведений и прокомментируйте их, опираясь на знания, полученные на уроках. Комментарий может касаться идеи (основной мысли) и темы текста (о чем он?), характера героя, приемов, использованных автором, — всего, что уже встречалось вам на страницах пьесы Гоголя». Просыпаются все. Не погуглить, воды не налить, общими фразами не отделаться. Нужно читать внимательно, подмечать важное, вспоминать, как это было у Гоголя. При этом разрешается пользоваться текстом произведения и любыми своими записями.

В итоговой работе по «Ревизору» ученикам достались короткий диалог из «Мертвых душ» (беседуют дама приятная и дама приятная во всех отношениях), кусочек из «Хамелеона» и одна фраза — «Береги честь смолоду». Читая эти фрагменты, дети вспомнили про парных героев (в «Ревизоре» тоже есть!), обратили внимание на речь как средство характеристики, на содержание диалогов («Фестончики, фестончики...» — а кто в «Ревизоре» четыре раза переодевается в продолжение пьесы?), само собой — на говорящие имена (а какие в «Ревизоре»? а что означают?), сказали о героях-хамелеонах (вспомнили эпизоды с Городничим, с Хлестаковым). Сформулировать ответ по короткой фразе «Береги честь смолоду» оказалось сложнее всего, но некоторые поняли, что это эпитафия (а у Гоголя тоже был — и тоже пословица!) и что, предвзятое произведение, он впоследствии в нем «отзывался».

Поиски продолжаются... 

Татьяна Яковлевна ЕРЕМИНА,

Заслуженный учитель РФ,

учитель литературы гимназии №406, Санкт-Петербург

Об исследованиях и проектах в 5–9 классах

Из размышлений учителя-практика

В предлагаемых заметках идет речь об исследовательских и проектных работах учеников средних классов, о трудностях и вопросах, с которыми сталкивается учитель, решивший такими работами руководить.

Часто предлагают в исследовательской работе выдвигать гипотезу решения проблемы. Автору статьи представляется это недостаточно обоснованным, если речь идет об анализе художественных произведений. «...Я никогда не выбираю название, пока книга не окончена», – говорила Джоан Роулинг.

Прочтем несколько строк из работы ученицы 6 класса: «О.Мандельштам в стихотворении “Муравьи” описывает жизнь насекомых: как они все вместе бегут к новому муравейнику. К этой ситуации хочется придумать завязку. Например, в старом муравейнике случился потоп, и все муравьи были вынуждены быстро “переехать” в новый. Далее звучат слова автора о том, что муравьи уже три дня в лесу бегают с места на место и их там аж десять тысяч! Автор сравнивает муравья: “Как носильщик настоящий с сундуком семьи своей...”, а “муравейники в лесу” напоминают “настоящие вокзалы”. Муравьи наконец перенесли свои “чемоданы” и пришли “...к замечательной постройке в сорок восемь этажей”.

По ритму это стихотворение хочется читать с нарастанием, повышая голос, как будто муравьи очень сильно торопятся. Этому помогают такие слова: “...В коридоры, двери, залы муравьи багаж несут...” и повторы: “...Самый черный и блестящий, самый сильный – муравей...”.

Не правда ли, этот фрагмент еще не кажется исследованием? Есть ли смысл в таком чтении, комментарии, объяснения? Какую гипотезу можно выдвинуть, разбираясь, «зачем поэту муравей» (из названия работы)?

* * *

В соответствии с требованиями новых Федеральных стандартов (ФГОС), уже в 9 классе ученики наши должны будут представить и защитить свой проект или исследовательскую работу. Вот почему во всех школах появилась и выросла большая *забота*: как научить, как не ударить в грязь лицом? Кто и как должен этим заниматься?

Что будет, если начать работу только в 9 классе? Перегрузка учителя и ребенка, надрыв. В дурном варианте – и состязание коллег. А сколько работ «поднимет» один научный руководитель? Из опыта: до пяти, если это заранее подготовленные дети. Но ни в коем случае не больше...

Как быть со слабыми учениками? Их следует, если уж хотят, готовить заранее, поручая техническую часть, презентации, рисование, оформление при подготовке в группе, в паре. Готовить их выступление, обучать оформлению библиографии и т.д. Они могут выбрать не наш предмет – и следует найти темы по способностям, личным предпочтениям (работа тьюторов, по существу).

В результате повсеместно начавшейся подготовки появилось множество образцов тем и инструкций, прежде всего связанных с проектами – в том числе в интернете. Но эти схемы кажутся такими засушенными – разве они подходят для детей 10–14 лет? Понимание того, что такое *проект, исследование* – а в последнее время появилось и понятие *исследовательский проект*, – не проросло окончательно на педагогических полях. Между тем, если не готовить с младшими детьми подобные работы, мы получим в 9 классе только компиляции или рефераты, еще и не вполне самостоятельные.

На протяжении многих лет наши ученики писали исследовательские работы по литературе как олимпиадные, конкурсные. Имея опыт подготовки старшеклассников, можно бы пробовать и в средних классах. Но дети же малы! Чего стоит только наивно-реалистическое восприятие художественных произведений – а в 10–12 лет оно естественно... *Но тогда о каком исследовании может идти речь?*

Значит, остаются только проекты? Более всего ими готовы заниматься родители пятиклассников, привыкшие «сопровождать» обучение ребенка на протяжении всей начальной школы. Большого труда стоит с благодарностью отвергнуть эту помощь – до момента, когда необходимо, например, сопроводить

на спектакль, в музей, библиотеку или обсудить дома прочитанную книгу... Иначе самостоятельности ученику нашему не достигнуть.

* * *

Одна из задач учителя – самому определиться, в чем разница между проектом и исследованием. Например, много лет подряд утверждалось, что проект готовится только группой участников... Оказывается, теперь предполагается и самостоятельная работа.

Исследование – изучение с целью *понимания*. Понимание же с точки зрения науки предполагает выяснение причинно-следственных связей, закономерностей. При изучении литературы исследованием чаще всего будет анализ художественного текста. Значит, предполагается, что дети в 5–8 классах уже обучены аналитической деятельности?

Выскажем *несколько предположений*. Уровни анализа могут быть разные; обучение анализу происходит в процессе осмысления собственного и чужого читательского восприятия – это осмысление близко к исследованию; обдумывание и формулировка своих наблюдений над особенностями произведения, сравнение разных его элементов; сопоставление с другими произведениями по разным критериям; обоснование каждой мысли, построение своей письменной работы... Но ведь это же исследовательская деятельность? Только назовем ее *учебно-исследовательской* – к этому в последние годы наконец пришли и наши теоретики.

Для ученицы 6 класса умение читать и понимать не только «детские», но вполне взрослые стихи и прозу – большая умственная и даже нравственная работа. Исследовательская?

«...Одно из самых непонятных на первый взгляд – стихотворение Виктора Сосны «Муравьиная тропа». Оно рассказывает о муравье, которого вызывают в суд мира животных и растений. В суде ему говорят:

– Другие – погибли в лавинах,
А ты?

Ты всю жизнь шел тропой муравьиной.

Муравей убежденно отвечает, что и другие шли тоже. Но ему резко отвечают:

– Нет, – скажут, – не все. Подойдите поближе.

Вот списки других,

К сожалению, погибших.

Муравей отвечает, что шел «тропой муравьиной», но все же «не волчьей». Он недоумевает, зачем его вызывали, и пойдет дальше именно муравьиной тропой – скромной, обычным путем, не героическим, общим.

Поэт в этом стихотворении раскрывает мысль о том, что люди могут просто не замечать происходящего. Муравьи – существа, которые при сильном перемещении идут друг за другом, не замечая куда. У них узкий кругозор, они идут по предначертанной тропе. Автор говорит, что люди тоже могут быть такими: не замечать вокруг, почему люди гибнут; могут

сами не знать, что делают и для кого, для чего. Люди могут также не замечать прекрасного или страшного вокруг них...» (Линара Т.)

Пожалуй, понемногу ученица к исследованию приближается...

* * *

Среди методов исследования в филологии, как и в других науках, возможны наблюдение, эксперимент, моделирование, сравнение. А конкретнее для словесников – речеведческий анализ обоснованно выбранных фрагментов, сопоставление мнений литературоведов и лингвистов, сопоставление различных трактовок произведений по избранной теме, интерпретация и т.д. И всегда возникает вопрос, что будет целью. Но филология – «служба понимания», по мысли С.С. Аверинцева. Вот *понимание* и оказывается основной целью, а дальше можно конкретизировать...

Предлагаю коллегам определить, какие способы работы использовал пятиклассник, сопоставлявший оригинал и переводы «Песен Матушки Гусыни»: «Ритмы английской песенки “Робин Бобин” и строчки Чуковского очень схожи. Слышится очень быстрый и веселый такт. Он похож на очень энергичный танец, где события быстро заменяют друг друга. Я думаю, это связано с очень похожими словами в подстрочном переводе. Ведь другие слова придумать и зарифмовать было бы очень сложно, поэтому перевод Чуковского очень сильно отличается от перевода Маршака. У К.И. Чуковского получилось очень быстрое стихотворение, чего не скажешь про вариант С.Я. Маршака. У него стихотворение построено в виде рассуждения, а из-за этого стихи во многих случаях получают не слишком быстрые ритмы. (См. таблицу на стр. 37)

Но в переводе заметны отклонения. У С.Маршака очень сжатый текст, он многое сокращает, но вместо некоторых строчек придумывает новые. Например, убирает, что Бобин съел церковь, и придумывает, что – «сотню жаворонков в тесте». И еще Маршак вводит дополнительные подробности. Он пишет, что Робин Бобин решил «подкрепиться натошак» рано утром, чего в оригинале нет. Про то, что обжора съедает людей, поэт вообще убирает. Я предполагаю, что Маршак это сделал для того, чтобы не пугать детей, для которых переводил песенку, или же он просто решил, что отрывок про людей будет лишним» (Артем Б.).

* * *

Почему процесс важнее результата? Чему учим мы и чему учатся наши ученики? Вот список, примерный и неполный:

- Научной честности, то есть точности цитат и обязательности ссылок;
- продумыванию композиции работы,
- умению задавать вопросы, их формулировать, искать ответы;
- самопроверке, взаимной проверке друг друга,

Оригинал Robin the Bobbin	Подстрочник Робин Бобин	Перевод С.Я. Маршака Робин Бобин	Перевод К.И. Чуковского Робин Бобин
Robin the Bobbin the big-bellied Ben, He ate more meat than fourscore men; He ate a cow, he ate a calf, He ate a butcher and a half, He ate a church, he ate a steeple, He ate a priest and all the people! A cow and a calf, An ox and a half, A church and a steeple, And all good people, And yet he complained That his stomach wasn't full.	Робин Бобин, Большепузый Бен, Он съел больше мяса чем полдюжины мужчин Он съел корову, съел теленка, Он съел мясника и половинку еще, Съел церковь, съел шпиль, Съел священника и всех людей! Корову и теленка, Быка и половинку, Церковь и шпиль, Всех добрых людей, А потом еще и жалуется./ Что не наелся.	Робин Бобин Робин Бобин кое-как Подкрепился натошак: Съел, теленка утром рано, Двух овечек и барана, Съел корову целиком И прилавок с мясником, Сотню жаворонков в тесте И коня с телегой вместе, Пять церквей и колоколен, Да еще и недоволен.	Робин Бобин Робин Бобин Барабек Скушал сорок человек, И корову, и быка, И кривого мясника, И телегу, и дугу И метлу, и кочергу Скушал церковь, скушал дом, И кузницу с кузнецом. А потом и говорит: «У меня живот болит!»

- коррекции своей и чужой работы;
- обмену вопросами и суждениями,
- подбору примеров, доказательств высказанных мыслей,
- правильной записи тезисов, доказательств,
- правильному оформлению готовой работы, делению на разделы при необходимости;
- подбору справочной и научной литературы по теме,
- работе в библиотеке и интернете;
- использованию цитат из текста и критических заметок;
- оформлению библиографии (списка литературы);
- поиску возражений на высказанные тезисы;
- написанию развернутых тезисов всей работы (реферата),
- подготовке презентации, работе с ней;
- подготовке устной защиты и выступлению, ответам на вопросы (...)

* * *

Некоторые темы проектов предлагают учебники. Все уже знают, что в результате должен получиться «продукт» – не лучшее название для работы с произведениями искусства. «...Это может быть сайт, клип, фильм, выставка, журнал, игра, карта, коллекция, костюм, модель, макет, оформление, мультимедийный продукт, пакет рекомендаций, сценарий, путеводитель, учебное пособие, план экскурсии и т.п.)» – <https://pedsovet.org/beta/article/issledovanie-ili-proekt>

Но и здесь для развития наших учеников процесс важнее результата. Хотя проект может быть интересным для его участников, результат способен порадовать также слушателей и зрителей защиты выполненной работы... Но можно представить себе иное: когда проект, в ходе его реализации, становится исследовательским.

Так случилось, когда учитель, познакомившись с книгой А.Жвалевского и Е.Пастернак «Москвест», догадался, что даже лучшие ученики в 12 лет пой-

мут книгу далеко не сразу. Не зная истории, многих реалий разных времен, не поймут и большого количества слов. Потому и было предложено двум ученицам обдумать: что нужно предпринять, чтобы помочь себе и читателям-ровесникам?

Можно спросить – а где же название работы? Оно, как это бывает и с исследованиями, появилось в середине, в совместных обсуждениях учениц и учителя – почти по установке Дж.Роулинг: «Я часто начинаю с определения основной идеи, а затем постепенно разрабатываю остальное. Я много планирую, тщательно все исследую и поэтому знаю о своих героях куда больше, чем в конечном счете попадает в книгу».

Девочки собрали непонятные слова и составили по главам «Словарь для читателей-ровесников». Туда попали не только такие слова, как кавалькада, канитель, монополия, мануфактура, но и тракт, остов, подвода, хлев (городские дети!)...

Затем, основательно посидев за книгами по истории в читальном зале библиотеки, составили в виде большой таблицы «Справочник для читателей – школьников 5–7 класса», скорректировали материал. Включили туда сопоставление исторических и вымышленных поворотов сюжета в романе-сказке.

Что включала работа над таблицей, кроме поиска книг по истории? Сжатый пересказ; реферирование и сжатие сведений из разных исторических текстов; сопоставление художественных и исторических сюжетов; анализ речи героев с целью выяснения их состояния в определенный момент художественного времени... Но сколько раз пришлось учителю литературы вести «исторические» беседы, побуждать к вопросам и поискам ответов, показывать, как особенности речи помогают понять героев. Только в электронной почте писем больше сорока...

Выполнив первоначальные задачи проекта, ученицы сами пришли к выводу, что замысел авторов они не объяснили. Тогда, не без помощи учителя, и возникла идея – создать к книге «Послесловие» из двух частей. Уже писавшая в 5 классе исследование Соня занялась особенностями композиции романа-сказки, а заинтересовавшаяся более всего психологией ге-

роев Лера попробовала написать психологический комментарий на основе частичного анализа речи персонажей в некоторых главах.

Но они всего лишь шестиклассницы... И мы договариваемся, что работают не литературоведы, а подготовленные читатели. Потому первая часть послесловия получит название «Роман-сказка как зеркало психологии современных подростков. *На пути к психологическому комментарию*». Вторая часть будет иной: «Как устроена книга? *Наблюдения заинтересованного читателя на пути к рецензии*». (Вспомним, коллеги, что по программе 6 класса мы пишем пока лишь отзывы...)

Понятно, что исследовательский компонент по началу почти не планировался... Но теперь можно было придумывать общее название: «“Читатель как помощник писателя”: *проектно-исследовательская работа* из четырех частей по роману-сказке А.Жвалевского и Е.Пастернак “Москвест”».

Вот фрагмент «Послесловия», посвященный особенностям жанра:

«Жанр книги определен как роман-сказка. Что это значит и чего может ждать читатель?

Сказки бывают бытовые, волшебные и сказки о животных. Здесь же есть волшебство, но животные не разговаривают. В этом произведении есть также бытовые отношения, но они не превращаются в сказочные. Почему же это сказка?

Сказочный герой – Городовой. Он как будто обладает всемогуществом. Сказочные персонажи еще Феклы из разных времен (знахарки, обладающие связью с небесами). Во всей книге их шесть. Все те персонажи, которых я перечислила, – это как будто герои-помощники. Они на протяжении всей книги стараются всячески помочь героям, как в волшебной сказке Ивану помогает Баба-Яга или старичок...

Но ведь это еще и роман! Почему? Наверно, это произведение называется романом, потому что заставляет задуматься о жизни человека в обществе. Герои попадают в разные «общества»: средневековое в разных веках, дворянское общество середины XIX века и в современное.

В этом произведении главную мысль, которая наталкивает на размышления о жизни человека в обществе, была произнесена Городовым практически в самом конце книги: «Что ж вы все в чужом времени такие активные? – раздраженно спросил Городовой, глядя на башню. – Что ж вы в своем ничего не делаете?». “А я тебе объясню почему! – продолжал наезжать Городовой и чуть не проткнул Мишку пальцем. – Потому что думать не надо! Потому что все уже за вас придумали и по полочкам разложили! А в своем времени нужно головой соображать. Думать нужно! Понимаешь?”. А ведь читатель понимает это тоже далеко не сразу...»

* * *

Думается, что работа с учащимися средних классов изначально предполагает: готовим хороших читате-

лей. Потому перегрузка терминологией, даже если дети вроде бы ее поняли, чревата наукообразностью выражения мыслей, введением неоправданного количества официально-деловой лексики (*данный, вышеприведенный, подтверждение гипотезы, в результате умозаключения, впоследствии, слово также* в начале предложений...). Теряется живая детская речь, не формируется собственный стиль выражения мыслей. Довольно сложной задачей является необходимость, как это принято в научной речи, обходиться без первого лица глаголов. В пятом классе мы еще допускали такие формы, в шестом уже пробуем избегать... и тоже «засушиваем» детей – не рано ли?

* * *

И еще несколько слов о выборе. Мечты и надежды педагога, что ребенок сам найдет тему для исследования и проекта, чаще всего призрачны. К такому поиску должен быть готов учитель. Нестандартные темы подбираются, например, по впечатлениям от чтения современной литературы. Хорошо написанная рецензия на недавно вышедшую книгу – это исследовательская работа. Более узкая задача – распутать своеобразную композицию или сюжет рассказа или повести, выйти к их объяснению – аналитическая деятельность. Сравнить произведения разных авторов по сходным темам... А составление словаря, иллюстраций с обоснованием их потребуют проекта.

Но как не ошибиться, не взять тему неподъемную или не «нырнуть» в реферат? Рассмотрим некоторые темы (найденные на сайте одной из школ).

«Сны и сновидения в русской литературе». – Неплохая получилась бы диссертация. Или предполагается обзор, реферат?

«Кот в мировой литературе». – Что сделает ребенок – соберет список всех «художественных котов»? О писателях, художественных произведениях или о животных он будет вынужден писать? «Сколько их, куда их гонят...». Опасность безмерного расширения темы следует предвидеть.

Проект «Русские писатели – лауреаты Нобелевской премии» вообще непонятен. Может быть, предполагается иллюстрирование? Зачем? Или сопоставление писателей – на основе чего? Обзор – это разве проект?.. Возможна подобная тема для *доклада*.

И все же дорогу осилит идущий. Начав работать над малыми исследовательскими формами на уроке, перейдем с большим постепенно. Учим находить цели, определять задачи, редактировать свой текст... И, конечно, только с желающими. У нас нет идеи выпустить из школы литературоведов. Пусть будет умелый читатель, радующийся слову хорошего писателя, чувствующий красоту настоящей словесности, умеющий писать и говорить сам. Поможем детям – и тогда никакие новые стандарты, никакие проекты нас больше не испугают.



Лия Ефимовна БУШКАНЕЦ,
Казанский федеральный университет,
Член Гильдии словесников

Эти странные, странные ... герои Чехова

Героев многих – прежде всего поздних, «серьезных» – произведений А.Чехова мы так и называем – «чеховская интеллигенция». С безусловной положительной коннотацией: мы видим в них безвольных, запутавшихся, непрактичных, уставших от жизни, но зато милых и размышляющих о смысле жизни людей. И потому писатель жалеет своих героев: «...он проникнут бесконечной любящей жалостью к русским людям – слабым, инертным, оупевшим, смеясь над ними, он плачет над ними и над всей окружающей их средой...» [Оболенский 1903: 35]. Традиция интерпретации произведений Чехова как отражения его сочувствия к персонажам сильна прежде всего благодаря МХТ, в котором именно так ставили чеховские пьесы. Такое отношение к ним, в основном, закрепилось в школьных интерпретациях чеховских произведений.

Но есть и противоположное мнение. Уже при обсуждении пьесы «Иванов» в конце 1880-х гг. прозвучало слово «психопатология»: «Как врач (сказали многие)/ Затеялив и удал,/ На почве патологии/ Комедию он дал» [Карцов 1887]. Споры обострились вокруг постановок Художественного театра: «Начать с того, что они (режиссеры Художественно-общедоступного театра – Л.Б.) обратили всех действующих лиц в ненормальные и психически-больные типы. Эффект получился очень резкий. Путем грима, путем манеры произносить слова, ходить, двигаться, они произвели картину, очень напоминающую докторский прием в клинике для душевнобольных» [М-в 1898]. Или: «Каково же стало современное общество? Не приближается ли оно, действительно, некоторыми своими сторонами если не к организму, то к животнорастительному состоянию? <...> Подобная же мысль формулировалась в моей голове при чтении “Трех сестер” Чехова в февральской книге “Русской мысли” <...> Для того чтобы эта грандиозная по размерам, но скудная по содержанию эпопея животнорастений превратилась в драму, вставьте лишь в некоторых особей смутное сознание неудовлетворенности этим инстинктивным традиционным житьем-бытьем, глухое стремление к иной обстановке, неопределенное желание оторваться от своей колонии полипов и поискать счастья на другой скале. А затем возьмите драму г. Чехова и присмотритесь хорошенько к ее героям» [Подарский 1901: 172–177 вт. паг.]. И точно: герои все время говорят, особенно о необходимости труда, но не заметно, чтобы что-то делали, ноют, опаздывают, с удовольствием страдают... Психопатоло-

гия — это, согласитесь, не «милые недостатки в целом хороших людей»... Потому Чехов не может сочувствовать таким примитивным героям, потому его произведения — карикатура: «Три сестры» «есть чистейшая сатира, сатира не только на то военное общество, которое изображено в ней, и не только вооб-



ще на все русское общество, но и на всю современную жизнь». До очевидности ясно, пишет критик, что автор просто издевается над всем этим обществом, «над его стремлениями и запросами, над его философскими разглагольствованиями, над его благополучием и несчастьем». Чехову, по-видимому, кажется, что «общество не только выродилось, нет, оно как-то до самого дна, до самых основ прокисло и даже не прокисло, это слово недостаточно выражает настроение Чехова, нет, общество это протухло». Приходится только удивляться нелепости публики: «Чехов говорит обществу, что оно безнадежно отвратительно, идиотично, тупоумно и проч., а публика внимает с умилением и восторгом этим звукам» [Одарченко 1901]. Более того, есть ряд современных читателей, весьма авторитетных, людей деятельных, порядочных, практичных, которых чеховские герои справедливо раздражают. В.Б. Катаев обратил внимание на то, что Чехова никак не назовешь, вопреки установившейся критической формуле, «певцом русской интеллигенции» — так много нелюбимого, порой злого сказано им, в отличие от, например, П.Д. Боборыкина, давшего в 1904 г. апологию этой группе людей в статье «Русская интеллигенция» [Катаев 2002].

Так кто они, герои Чехова? Милые недотепы или психопаты? Любит он их и жалеет или презирает? И то правда, и это... Не является ли необходимое и привычное для школьного литературоведения стремление дать персонажу «оценку» в случае с Чеховым тупиковым путем? Тогда поищем другой.

Станиславский вспоминал: «Антон Павлович очень обижался, когда его называли пессимистом, а его героев неврастениками. Когда ему попадалась на глаза статья кого-либо из критиков, которые тогда с такой желчью придирались к нему, то он, тыкая пальцем в газету, говорил: «Скажите же ему, что ему (критику) нужно водолечение... Он же тоже неврастеник, **мы же все неврастеники**» (выделено мной — Л.Б.) [Станиславский 1914: 180]. «Мы все неврастеники» — значит, есть что-то в **природе** человека как такового? Вообще в наших объяснениях чеховских героев мы часто забываем, что они, эти герои, созданы наблюдательным врачом, который видит сложные «отношения» сознания человека и его физиологии.

Медицинское образование Чехова уже в 1880-е гг. определило научный интерес к психологии и к тому, как психология связана с физиологией, например: «Ресторан. Ведут либеральный разговор. Андрей Андреич, благодушный буржуа, вдруг заявляет: «А знаете, ведь и я когда-то был анархистом!» Все изумлены. А<ндрей> А<ндреич> рассказывает: суровый отец, ремесленное училище, которое открыли в уездном городе, увлекшись разговорами о профессиона<альном> образовании, <...> его выгнали, отец тоже выгнал; пришлось поступить к помещику в младшие приказчики; стало досадно на богатых и сытых, и толстых; <...> и вдруг пришло сильное желание отрубить лопатой белые полные пальцы, как бы нечаянно: и за-



крыв глаза, изо всей силы хватил лопатой, но попал мимо. Потом ушел, лес, тишина в поле, дождь, захотелось тепла, пошел к тетке, та напоила чаем с бубликами, и анархизм прошел» (С 17: 73).

Одной из важнейших особенностей развития человека, как и всякого другого организма, является последовательная смена рождения, созревания, зрелости, старения, старости. Обращению Чехова к проблеме возраста как психофизиологическому явлению, определяющему столь многое в человеке, предшествовала долгая не столько научная, сколько литературная традиция.

Особенно остро поставила вопрос о возрастах человека эпоха Просвещения, создав роман воспитания как жанр (Руссо, Гете). Классические образцы воспитательного романа в литературе XIX века, то есть уже ближе к времени Чехова, дали Диккенс и Флобер. Традиции романа воспитания были развиты в России — это три романа Гончарова, трилогия Толстого, «Подросток» и «Неточка Незванова» Достоевского. Как отмечала Е.Краснощекова, проблемы, поставленные романом воспитания, — это вопрос о том, что составляет суть разных возрастных этапов, проблема правильно и неправильно прожитых возрастов (умение вовремя отказаться от иллюзий, находить свою миссию, гармонию между требованиями ума и сердца и пр.) [Краснощекова 2008: 5–19].

Литературная традиция в сознании читателей соотносена с массовыми социопсихологическими установками: буржуазная культура нуждается в юных силах (прославляются энергия молодости, спорт, молодые красивые женщины, людям в возрасте приходит-

ся усердно «молодиться», чтобы попасть в требования времени, так как молодость — это товар, который более всего оказывается востребованным), зрелость трактуется как время пассивности и смирения с жизнью, достижения сытого благополучия, а старость общество, в сущности, отторгает.

Какие этапы возрастного развития выделяет Чехов и как проживают их герои?

Несмотря на то, что у Чехова есть целый ряд рассказов о детях (причем психология детского возраста дана писателем без идеализации), рассказ о персонаже чаще всего начинается с рассказа о его молодости. Это связано с психологическим опытом разнотинной интеллигенции. Жизнь дворянина, проходившая в усадьбе, была наполнена общением с природой, неторопливым бытом, нежными дружбами и платоническими влюбленностями. Детство и отрочество разнотинного интеллигента было наполнено другим опытом: бедный быт, воспитание, часто полное заблуждений и традиций, гимназия с древними языками или бурса и потом семинария (Серебряков, Ионыч), университет и одновременно заработки, первые годы службы — и только в молодости впервые появляется относительная свобода и бытовая независимость, позволяющие ощутить жизнь. У Чехова молодость словно начинается с нуля.

Проживание каждого возраста у Чехова всегда физиологично. И молодость — это прежде всего физиологический избыток сил, ощущение полноты жизни, счастья, энергии, а вслед за этим — неиспорченность жизнью: «Шел я со свидания, спешить мне было некуда, спать не хотелось, а здоровье и молодость чувствовались в каждом вздохе, в каждом моем шаге, глухо раздававшемся в однообразном гуле ночи. Не помню, что я тогда чувствовал, но помню, что мне было хорошо, очень хорошо!» («Страхи». С, V, 189). Физиологическое буйство сил определяет то, что молодость сама по себе «имеет свои права»: «Весь секрет и волшебство ее красоты заключались именно в этих мелких, бесконечно изящных движениях, в улыбке, в игре лица, в быстрых взглядах на нас, в сочетании тонкой грации этих движений с молодостью, свежестью, с чистотой души, звучавшей в смехе и в голосе, и с тою слабостью, которую мы так любим в детях, в птицах, в молодых оленях, в молодых деревьях» («Красавицы». С, VII, 165).

Главное право молодости — страстное «желание жить», т.е. желание любить, путешествовать, ощущать полноту жизни и возможность осуществлять это желание: «И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей» («Степь». С, VII, 46). Герои «Безотцовщины» говорят об этом так: «Платонов. Не поэт тот, кто сты-

дится своей молодости! Вы переживаете молодость, будьте же молодым! Смешно, глупо, может быть, но зато человечно! <...> Анна Петровна. Мне нужна жизнь теперь, а не впереди... А я молода, Платонов, ужас как молода! Чувствую... Так ветром и ходит по мне эта молодость! <...>» (С, XI, 103).

Но молодость может быть «здоровой» и «нездоровой». Природное чувство правоты также может быть использовано безнравственно, когда человек не задумывается о последствиях своих поступков. В рассказе «Задача» герой Саша Усков учел фальшивый вексель, и теперь три его дяди решают, спасти ли его, причем один из «спасителей» начинает «с того, что молодость имеет свои права и что ей свойственны увлечения. Кто из нас не был молод и кто не увлекался? Не говоря уж об обыкновенных смертных, даже великие умы в молодости не избегали увлечений и ошибок. Возьмите, например, биографии великих писателей. Кто из них, будучи молодым, не проигрывал, не пропивал, не навлек на себя гнева людей здравомыслящих?» (С, VI, 354).

Любая молодость пробегает мгновенно и возникает ощущение, что она прошла бездарно. В переписке Чехова и в его произведениях одним из важнейших становится мотив погубленной молодости: «Проходили мимо меня люди со своей любовью, мелькали ясные дни и теплые ночи, пели соловьи, пахло сеном — и все это милое, изумительное по воспоминаниям, у меня, как у всех, проходило быстро, бесследно, не ценилось и исчезало, как туман... Где все оно? <...> Все, что нравилось, ласкало, давало надежду, — шум дождя, раскаты грома, мысли о счастье, разговоры о любви — все это становится воспоминанием», и впереди «ровная пустынная даль: на равнине ни одной живой души, а там на горизонте темно, страшно» («Рассказ госпожи NN». С, VI, 452–453).



Если вслед за молодостью в просветительской традиции идет зрелость, то у героев Чехова вслед за молодостью сразу идет... «старость», начинающаяся примерно в 30 лет — в период важного возрастного кризиса. В этом Чехов опять опирается на собственный психологический опыт: «В январе мне стукнет 30 лет... Здравствуй, одинокая старость, догорай, бесполезная жизнь!» (1889 г. П, III, 300), «Настю гонит в рост, а меня в старость. Я, как старый хрыч, просыпаюсь уже в 3 часа утра. Встанешь, оденешься и не знаешь, что делать с жизнью; день кажется необычайно длинным» (1892 г. П, V, 69), «И тепло, и просторно, и соседи интересные, и дешевле, чем в Москве, но, милый капитан... старость! Старость, или лень жить, не знаю что, но жить не особенно хочется. Умирать не хочется, но и жить как будто бы надоело. Словом, душа вкушает холодный сон» (1892 г. П, V, 122–123). Проявлением нового настроения у Чехова стало внезапно развившееся «равнодушие» — о том, что он «оравнодушел», он часто сообщал в письмах начала 1890-х годов. Субъективное переживание определенного психологического состояния, названного Чеховым старостью, — это, судя по всему, переживание перехода к зрелости, просто произошедшее, видимо, очень резко.

Переход от молодости к старости — это для Чехова норма жизни: «В Ялте тоже воют собаки, гудят самовары и трубы в печах, но так как я раз в месяц принимаю касторовое масло, то все это на меня не действует».



Скажи матери, что как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, — и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг — и больше ничего» (1898 г. П, VII, 327).

Для большинства героев Чехова рубеж 30-летия — это такое же субъективное переживание старости, отмеченное, как обычно у Чехова, не только психологическими, но и физиологическими изменениями: резко уходит «желание жить» и, особенно, желание любить, следствием чего становится психологическое равнодушие: «Но вот мало-помалу наступило безразличное настроение, в какое впадают преступники после сурового приговора, он думал уже о том, что, слава богу, теперь все уже прошло, <...> нужно оставить всякие надежды на личное счастье, жить без желаний, без надежд, не мечтать, не ждать, а чтобы не было этой скуки, с которой уже так надоело нянчиться, можно заняться чужими делами, чужим счастьем, а там незаметно наступит старость, жизнь придет к концу — и больше ничего не нужно. Ему уж было все равно, он ничего не хотел и мог холодно рассуждать, но в лице, особенно под глазами, была какая-то тяжесть, лоб напрягался, как резина, — вот-вот брызнут слезы» («Три года». С, IX, 20). Современная возрастная психология полагает, что кризис 30 лет является проявлением у человека понимания нереализованности жизненного замысла — при достаточной самореализации человек может этого кризиса избежать, не случайно его называют кризисом смысла жизни. Чехов же, видя большую роль физиологического начала, полагает, что кризис этот носит больше природный и неизбежный характер, что никакая форма самореализации (наука, литература и пр.) не может спасти человека от потрясения при осознании уходящей молодости.

* * *

После ранней старости при грустном осознании неизбежности рокового увядания нашей жизни для героев Чехова возможны несколько вариантов.

Первый — «обыкновенный», угасание и смирение. Это тот вариант, о котором в связи с рассказами Чехова писал Ю. Айхенвальд: «Самое печальное в жизни, в уходящей жизни, это — нравственное опустошение, которое она производит в нас самих. Мы обманули собственные прекрасные надежды и обещания; потускнели все впечатления бытия, опошлись и поблекли наши чувства, и духовная старость оледенила все пылкие стремления, все благородные замыслы. Каждый раз природа опять чиста и нова, и утром так свеж росистый сад, а наше человеческое утро исчезает навсегда, и нет обновления усталому



сердцу» [Айхенвальд, 1994: 328–329]. Большая часть людей честолобивы, несправедливы, нечестны, что и обуславливает быстрое превращение юноши в старика: «Молодой, только что окончивший филолог приезжает домой в родной город. Его выбирают в церковные старосты. Он не верует, но исправно посещает службы, крестится около церквей и часовень, думая, что так нужно для народа, что в этом спасение России. Выбрали его в председатели земской управы, в почетные мировые судьи, пошли ордена, ряд медалей — и не заметил, как исполнилось ему 45 лет, и он спохватился, что все время ломался, строил дурака, но уже переменить жизнь было поздно. Как-то во сне вдруг точно выстрел: “Что вы делаете?” — и он вскочил весь в поту» («Записная книжка № 1». С, XVII, 58). Именно этот процесс и составляет сюжет ряда чеховских рассказов, включая хрестоматийного «Ионыча». Напомним, что он приезжает в провинцию и становится земским врачом после окончания университета примерно в 23 года. Весной первого года службы был у Туркиных — ему около 24. Прошло больше года, когда он стал ездить к Туркиным постоянно, значит, ночь на осеннем кладбище была в его жизни в возрасте 25–26 лет. Через 4 года Котик вернулась после консерватории, состоялся их разговор в саду — Старцеву, который говорит о себе, что мы «старимся, полнеем, опускаемся», 30 лет. Прошло еще несколько лет после 30, и он уже «Ионыч».

Второй путь — отчаяние, как у Иванова или Треплева: «С тех пор, как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для меня невыносима, — я стра-

даю... Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет» (С, XIII, 57).

Третий путь — когда после ощущения старости вновь приходит «молодость», желание жить, но уже не как подаренное природой физиологическое состояние, но как «умение» жить — это принятие неумолимого движения времени, умение управлять собой, осознание внутренней свободы в единстве с чувством долга, понимание, что то, что казалось «сковывающим» (быт, семья, повседневность), неизбежность, а освободиться от них не значит сразу же снова стать счастливым, умение жить в «прозе жизни», трезво осознавая ее, понимая, что тот смысл жизни, который был в «первой молодости» (это от природы данная энергия) ушел безвозвратно. Чехов писал жене в 1903 г.: «Нам с тобой осталось немного пожить, молодость пройдет через 2–3 года (если только ее можно назвать еще молодостью), надо же поторопиться, напрячь **все свое умение**, чтобы вышло что-нибудь» (П, XI, 131–132. Выделено нами, Л.Б.). Этот путь к зрелости проходит, например, герой «Моей жизни».

Современная психология даже в лучших своих образцах часто проявляет связь с просветительской традицией, идеализируя путь человека только как «путь вперед» к целям, результатам и пр. в якобы неизбежно счастливом будущем. Если психологи дают советы, как благополучно преодолеть возрастные кризисы и с «чувством оптимизма» переходить в каждый следующий этап возрастного развития, то Чехов, напротив, констатирует не только неизбежность их проявления, но и то, что благополучно их «преодолевают» только очень глупые люди. Литература, как всегда, ближе к жизни и мудрее в своем более трагичном и одновременном более сложном отношении к жизни и человеку.

Когда же приходит старость, то она пугает прежде всего из-за физиологических изменений: «Аристократы? То же безобразие форм, [не] физическая нечистота, мокрота, те же беззубая старость и отвратительная смерть, что и у мещанок» («Записная книжка 1». С, XVII, 62). Физиологические изменения приводят и к изменениям в характере: «Ведь от плохого кишечника меланхолия, имей сие в виду. Под старость, благодаря этой болезни, ты будешь колотить мужа и детей. Колотить и при этом рыдать», — писал Чехов жене (П, XI, 43), «Вспомнил он также, что надо проценты платить в банк, дочерей замуж выдавать, надо есть, пить, а тут болезни, старость, неприятности, скоро зима, дров нет... <...> Рашевич <...> принялся писать дочерям письмо. Рука у него дрожала и чесались глаза. Он писал о том, что он уже стар, никому не нужен и что его никто не любит, и просил дочерей забыть о нем и, когда он умрет, похоронить его в простом сосновом гробе, без церемоний, или послать его труп в Харьков, в анатомический театр. Он чувствовал, что каждая его строчка дышит злобой и комедиантством, но остановиться

уже не мог и все писал, писал...» (С, VIII, 341). И в Серебрякове в «Дяде Ване» подчеркнуто физиологическое переживание старости с ревматизмом, брюзжанием и эгоизмом (С, XIII, 75–76). Физиологически присущее молодости ощущение счастья в старости невозможно.

Старость, как и молодость, может быть правильная и неправильная. «И какой бы ни был приговор, Зола все-таки будет испытывать живую радость после суда, старость его будет хорошая старость, и умрет он с покойной или по крайней мере облегченной совестью» (П, VII, 168). В основном же люди приходят к неправильной старости: «Ведь то были иллюзии, а человеку, особенно в старости, естественно жить иллюзиями <...>. Без иллюзий нельзя... Бывает, что целые государства живут иллюзиями... Знаменитые писатели на что, кажется, умны, но и то без иллюзий не могут»). После смерти старика героиня «опять беспорядочно, судорожно заторопилась. Начались пожертвования, пост, обеты, сборы на богомолье... “В монастырь! — шептала она, прижимаясь от страха к старухе-горничной. — В монастырь!”» (С, V, 164–178).

Возраст для Чехова — это субъективно переживаемое каждым человеком состояние, его «возрастное самосознание». В молодости сама природа дарует человеку иллюзии, позволяющие быть счастливым. Они рушатся на рубеже молодости и зрелости, благодаря чему человек получает возможность начать жить сознательно. Сознательно прожитая зрелость как главный этап в жизни человека дает ему шанс на правильную, то есть хорошую старость. В противном случае суетливое придумывание иллюзий станет в старости главным занятием. Состояние обычного среднего человека в каждый из возрастов прежде всего определяется физиологическими особенностями, они порождают его «психологию», а она, в свою очередь, — «настроения», «философию». Но люди не умеют правильно и мудро проживать возрасты жизни. Не случайно в «Несчастье» Чехов писал о героине: «Чтобы бороться <...>, нужна сила и крепость, а рождение, воспитание и жизнь не дали ей ничего, на что она могла бы опереться» (С, 5: 258).

Это нас, людей, не умеющих жить, не оправдывает, но позволяет посочувствовать каждому. Именно потому М. Горький писал: «Все чаще слышится в его рассказах грустный, но тяжелый и меткий упрек людям за их неумение жить, все красивее светит в них сострадание к людям и — это главное — звучит что-то простое, сильное, примиряющее всех и вся. Его скорбь о людях очеловечивает и сыщика, и грабителя-лавочника, всех, кого она коснется; “Понять — значит простить” — это давно сказано, и это сказано верно. Чехов понимает и говорит — простите! <...> Осветить так жизненное явление — это значит приложить к нему меры высшей справедливости» [Горький 1900]. А в мемуарах Горький высказался еще яснее: «...но, презирая, он сожалел...» [Горький 1905].

Потому дать оценку героям Чехова, как мы стремимся обычно это сделать, невозможно. С точки зрения молодого, полного жизни и деятельности читателя чеховский интеллигент средних лет, проживающий возрастной кризис, — психопатология. Дорастет до этого возраста — посмотрим еще, как он сам этот кризис проживет. В свою очередь, для умудренного жизнью человека молодость, заявляющая о своих правах, несмотря ни на что, — тоже патология. Все зависит от конкретной точки зрения читателя.

А чтение Чехова тем и замечательно, что может помочь преодолеть узость своей точки зрения. И научиться вышнему: «...но, презирая, он сожалел...» И не только другого, но и себя. 

Литература

Айхенвальд 1994 : Айхенвальд Ю. Чехов // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. — М: Республика, 1994.

Горький 1900: Горький М. По поводу одного рассказа А.П. Чехова «В овраге» // Нижегородский листок, Н. Новгород, 30 янв., 1900.

Горький 1905 : Горький М. А.П. Чехов: Отрывки воспоминаний // Нижегородский сборник. С.-Петербург: Изд-во т-ва «Знание», 1905, 11–24.

Карцов 1887 : Дзэт [Карцов]. По театрам. Драматургу Чехову // Развлечение, Москва, № 45, 25 ноября, 9.

Катаев 2002 : Катаев В. Чехов и русская интеллигенция: реальность и мифы // Таганрогский вестник, Таганрог: Изд-е ТГИАМ, 2002, 4-13.

Краснощекова 2008 : Краснощекова Е. Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. С.-Петербург: Изд-во «Пушкинского фонда», 2008. — 480 с.

М-в 1898: М-в Н. Театр и музыка // Московский листок, Москва, 20 дек., № 353, 1898.

Оболенский 1903 : Оболенский Л.Е. М. Горький и причины его успеха. Опыт параллели с А. Чеховым и Глебом Успенским. Критический этюд. — С.-Петербург: Изд. В.И. Губинского, 1903.

Одарченко 1901: Ченко [Одарченко К.Ф.]. Три драмы А.П. Чехова // Новое время, С.-Петербург, 27 марта, 1901.

Подарский 1901 : Подарский В.Г. [Русанов Н.С.] Наша текущая жизнь // Русское богатство, С.-Петербург, Кн. 5, 1901.

Станиславский 1914: [Записано со слов К.С. Станиславского]. Из воспоминаний об А.П. Чехове в Художественном театре. Собрал Л.А. Сулержицкий // Альманахи изд. «Шиповник». Петроград, Кн. 23, 1914.

Чехов: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 тт. Москва: Наука, 1974–1883. Указана серия: С — Сочинения, П — Письма и номер тома. В тексте ссылки на это издание даются в тексте к круглых скобках.

Мария Марковна ГЕЛЬФОНД,
кандидат филологических наук,
НИУ ВШЭ, Нижний Новгород

«Входит Гоголь в бескозырке...»: как Бродский прочитал «Петербургские повести»

Сама постановка проблемы «Гоголь и Бродский» представляется неожиданной и, пожалуй, странной: Бродский в нашем сознании прочно связан с Баратынским, Мандельштамом, Цветаевой, английскими поэтами-метафизиками, да и линия продолжателей Гоголя кажется совсем другой – Булгаков, Зощенко, Ильф и Петров. Как пишет итальянская славистка Рита Джулиани, «ставить в один ряд Гоголя и Бродского как-то странно, <...> если принять во внимание разделяющие их десятилетия, культурную почву, на которой они выросли, пройденный путь, взгляды на жизнь и искусство»¹. И все же пути Гоголя и Бродского проходили через одни города – Рим и Петербург, а реминисценции из «Записок сумасшедшего» обнаруживаются в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт»², «Части речи», «Горбунове и Горчакове». Что же влекло Бродского к этому странному тексту Гоголя? И как прозаическое слово Гоголя становилось поэтическим словом Бродского?

По словам С.Г. Бочарова, «русская литература открыла особый национальный феномен *петербургского безумия*: так можно определить явление, образовавшее в нашей литературе целый сквозной сюжет – от «Медного всадника» до «Петербурга» Андрея Белого»³. Многие ранние произведения Иосифа Бродского: «Новый год на Канатчиковой даче», «С грустью и нежностью», поэма «Горбунов и Горчаков» – непосредственно включены в этот контекст, позже он станет своеобразным фоном, подсвечивающим циклы «Часть речи» и «Двадцать сонетов к Марии Стюарт». Многие из названных текстов связаны не просто с сюжетом *петербургского безумия*, а именно с его *гоголевскими обертонами*, с «перерастанием безумной темы (безумия как темы) в безумный текст»⁴, с прямой речью человека, теряющего разум. Гоголевские «Записки сумасшедшего» – первый, насколько нам известно, в русской литературе *безумный нарратив*, текст, в котором, как пишет Ю.В. Манн, «особая форма нарушения объективной системы действия» связана с формой «Ich-Erzählung»⁵. Неудивительно, что эта гоголевская повесть буквально обрела вторую жизнь в русской литературе после революционных лет – в произведениях И.А. Бунина, Е.И. Замятина, Д.И. Хармса, М.А. Булгакова, Н.А. Заболоцкого, М.М. Зощенко. «Отзвуки “Записок сумасшедшего” в мире русской литературы 1920–1930-ых годов выразили самосознание эпохи абсурда и антибытия»⁶, – пишет А.С. Янушкевич, и ощущение это по преимуществу воплотилось в прозаических высказываниях от первого лица. И, напротив, в стихотворении «Поприщин» (1928) Н.Заболоцкий, отказываясь от фор-

мы первого лица, завершает сюжет самоубийством героя – новый «маленький человек» неспособен противостоять общему безумию времени («Туда, где в последней отгаде, / Встречая слепой ураган, – / Качается в белой рубашке / И с мертвым лицом – / Фердинанд»)⁷.

В 1960–70-е годы тема «петербургского безумия» выходит на новый виток. Жизнь многих представителей «неподцензурной литературы», их маргинальное сознание, нежелание подчиниться идеологическому давлению с государственной точки зрения представляется безумием. В некоторых трагических случаях, например, в истории Рида Грачева, безумие оказывается не мнимым, а действительным. Так в соприкосновении с реальностью гоголевская повесть обнаруживает новые смыслы – и первые отсылки к ней появляются у Бродского в стихах, отразивших его собственный опыт пребывания в психиатрической лечебнице зимой 1963–1964 годов – вначале на Канатчиковой даче в Москве, а затем на Пряжке в Ленинграде. Друг и биограф Бродского Лев Лосев пишет, что «оба пребывания Бродского в психиатрических лечебницах не были формой наказания. Таким образом, у молодого поэта, который действительно отличался в те годы повышенной эмоциональной возбудимостью, не было <...> той нравственной опоры, которая помогала выдержать ужасы карательной психиатрии будущим диссидентам, он действительно мог временами сомневаться в своем душевном здоровье»⁸. Впоследствии Бродский неоднократно называл мучения, перенесенные на Пряжке, самым тяжелым временем в своей жизни. «Средневековые пытки»

(Л.В. Лосев), которым его подвергали, почти совпадают с теми, которые описаны у Гоголя: «Ну, представьте себе: вы лежите, читаете – ну там, я не знаю, Луи Буссенара – вдруг входят два медбрата, вынимают вас из станка, заворачивают в простынь и начинают топить в ванной. Потом они из ванной вас вынимают, но простыни не разворачивают. И эти простыни начинают ссыхаться на вас. Это называется “укрутка”. Вообще было довольно противно. Довольно противно... Русский человек совершает жуткую ошибку, когда считает, что дурдом лучше, чем тюрьма»⁹. Сопоставим этот рассказ с последней записью Поприщина: «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! Что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести всех мук моих, голова горит моя, и все кружится передо мною»¹⁰. Отметим, что эта запись Поприщина датирована февралем, как бы вывернутым наизнанку: слово записано в зеркальном отражении рядом с числом 349. Пребывание Бродского на Пряжке также пришлось на февраль; в стихотворении «С грустью и нежностью» (1964) – вероятно, наброске будущей поэмы «Горбунов и Горчаков», посвященном реальному знакомому Бродского – А.Горбунову, появляются такие строчки: «Февраль всегда идет за январем, / а дальше – март»¹¹. Помимо фиксации реального времени здесь можно увидеть и реминисценцию из «Записок сумасшедшего»: «Январь того же года, случившийся после февраля»¹². Действие поэмы «Горбунов и Горчаков» относится ко времени Великого Поста, однако в первых ее главах постоянно делается упор именно на *последовательности* месяцев, которую оба героя всеми силами стремятся восстановить как *норму* бытия: «Вторая половина февраля / отмечена уходом Водолея», «Февраль идет на смену январю», «Вторая половина февраля. / Смотри-ка, что показывают стрелки».

В том же стихотворении впервые появляется и Мицкевич – один из будущих «безголорых» персонажей поэмы «Горбунов и Горчаков». Можно предположить, что в общем сюжете *петербургского безумия* эта фамилия не случайна. Она отсылает читателя и к пушкинской эпохе в целом (та же роль и у фамилии Горчаков), и, вероятно, к судьбе польского поэта (арест и тюремное заключение). Но можно предположить и еще один ассоциативный ход Бродского, восходящий к повести Гоголя «Невский проспект», эпизодическими героями которой являются Шиллер и Гофман, но «не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Телля” и “Историю тридцатилетней войны”» и «не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера». Герой поэмы по аналогии с ними – *не тот* Мицкевич; литературность ситуации усиливается и паронимичностью фамилий Горбунова и Горчакова.

Есть несколько гипотез, проясняющих соотношение героев поэмы Бродского. По мнению К.Проффера,

это «платоновский идеал диалога», в котором «два голоса говорят о вечном человеческом одиночестве и страдании»¹³. Л.Лосев считает, что два героя воплощают собой два полушария структуры головного мозга, а различие в датах рождения героев объясняет тем, что «человеческий мозг начинает оформляться за три месяца до рождения»¹⁴. Но пара героев-антиподов со сходными фамилиями отсылает и к теме петербургского двойничества – и в этом плане Горбунов и Горчаков отчетливо соотносится с гоголевскими Пироговым и Пискаревым.

Носитель прозаической фамилии Горбунов логик и рационалист: он развивает сложные построения, но сны его чрезвычайно бедны: «Мы, ленинградцы, видим столько снов, / а ты никак из этого, грибного, / не вырвешься». Его попадание в сумасшедший дом связано не только с повторяющимся сном, но и с семейной драмой: «Проблему одиночества вполне / Решить за счет раздвоенности можно». Поэтический же Горчаков, напротив, подобно гоголевскому Пискареву, погружен в мир сложных сновидений: его дискретные сны словно бы воссоздают мир художника из «Петербургских повестей»: «Скажи мне, Горчаков, / А что вам, ленинградцам, часто снится?» / «Да как когда... Концерты, лес смычков, / Проспекты, переулки, просто лица. / (Сны состоят как будто из клочков)». Сопоставим со сном Пискарева: «На дворе точно стояла карета. Он сел в нее, дверцы хлопнули, камни мостовой загремели под колесами и копытами – и освещенная перспектива домов с яркими вывесками понеслась мимо каретных окон.... Казалось, какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все куски без смысла, без толку смешал вместе. Сверкающие дамские плечи и черные фраки, люстры, лампы, воздушные летящие газы, эфирные ленты и толстый контрабас, выглядывавший из-за перил великолепных хоров – все было для него блистательно». Как и гоголевскому Пискареву, сны заменяют Горчакову реальную жизнь: «Ведь эти сновиденья только средство / Ночь провести поинтересней». «Как?!» / «Чтоб ночью дня порастрасти наследство». Сравним у Гоголя: «Наконец сновидения сделались его жизнью, и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне. ...Он оживлялся только при наступлении ночи». Сон, вытесняющий явь, становится признаком не безумия, а иного бытия – осмысленного и наполненного, в отличие от реального (отметим еще, что сон в обоих случаях является неестественным – наркотическим, медикаментозным).

Сознание героев Бродского странным образом отражает многослойность сознания человека позднесоветской эпохи. На разных уровнях и в разных речевых жанрах здесь соединяются высокие откровения («В словах я приобщаюсь бытия!») и доносы («Ну, Горчаков, давайте ваш доклад». «О Горбунове?». «Да, о Горбунове». «Он выражает беспартийный взгляд....»), разговоры о музыке и бесконечные беседы об ужине («Ты ужинал?» «Я ужинал. А ты?» «Я ужинал». «И как

тебе капуста?»), причем последний диалог напоминает о самодовольной записи Поприщина: «Я терпеть не люблю капусты, запах которой валит из всех мелочных лавок в Мещанской». Но и в сознании Поприщина так же на разных уровнях взаимодействуют и стереотипы, порожденные чтением «Северной пчелы», и смутные представления о рыцарских романах, и шпионское стремление раскрыть государственные тайны Европы и вскрыть переписку соседских собак, и мучительное честолюбие.

«Записки сумасшедшего» оказываются важным текстом для Бродского и после его отъезда из СССР. Так, в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» появляется «изделие хромого бочара из Гамбурга» – реминисценция из последней записи Поприщина, сделанной им уже в пору его пребывания в сумасшедшем доме (или, как он полагает, в Испании): «Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге и прескверно делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия. Делает ее хромым бочар, и видно, что дурак, никакого понятия не имеет о луне». Запись Поприщина – протест против нелепости мироустройства: весь мир кажется ему рукотворным и, в тоже время, сделанным не так, неправильно. Близкое состояние овладевает и лирическим героем Бродского, который словно бы переживает комплекс, присущий Поприщину. С одной стороны, катастрофическое чувство любви доводит героя едва ли не до безумия, с другой – именно это чувство возвышает его над всеми и позволяет услышать голоса толпы со стороны. В свою очередь именно в этих голосах, обсуждающих и осуждающих Марию Стюарт – объект идеальной любви лирического героя, звучат множественные парафразы первых записей Поприщина, тех самых, в которых он легко и снисходительно осуждал глупость европейских народов, что неудивительно – перевод политических событий на язык обывателя во все времена выглядит более или менее идентично: «Эка глупый народ французы!» «Большую часть лежал на кровати и рассуждал о делах Испании», «Неужели Франция? Да, это самая неблагоприятствующая держава», «Когда Англия нюхает табак, то Франция чихает» («Записки сумасшедшего»); «Мари, шотландцы все-таки скоты», «Представьте, как рассердятся в Париже» / «Французы? Из-за чьей-то головы? / Вот если бы ей ткнули пониже» («Двадцать сонетов к Марии Стюарт»).

С историей трагической любви связано обращение Бродского к «Запискам сумасшедшего» и в лирическом фрагменте из цикла «Часть речи»: «Ниоткуда с любовью, надцатого марта...». Первая строка отсылает к датировке одной из безумных поприщинских записей: «марта 86. Между днем и ночью». При этом авторское слово Гоголя фиксирует время, остановившееся и идущее в обратную сторону, окказионализм Бродского сохраняет грамматическую форму числительного, но утрачивает его смысл. Герой стихотворения Бродского, оказавшийся в другом, по отношению к своей возлюбленной, полушарии, как бы воплощает своей судьбой мнимую ситуа-

цию Поприщина, который, оказавшись из-за несчастной любви в доме скорби, полагает, что он в Испании. Тема ночного безумия и потери слова, заданная Бродским, возвращает к последним записям Поприщина. К ним же отсылают и образы морей, которым нет «конца и края»: «Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия...».

Так в произведениях Бродского разных лет безумный нарратив гоголевского персонажа преломляется в прямое лирическое высказывание. Исключительный опыт трагической любви, преследования, безумия и странного прозрения, который воплощает в своей судьбе гоголевский герой, оказывается едва ли не обыкновенным, рядовым личным опытом, которым наделен человек XX века – и лирический герой Бродского, «совершенный никто, человек в плаще» в частности. 

Примечания

- ¹ Джулиани Р. «Поговорим о Риме: Николай Гоголь и Иосиф Бродский» // Toronto Slavic Quarterly, № 30, 2009. <http://www.utoronto.ca/tsq/30/index30.shtml>. Режим доступа: свободный. Дата обращения: 21.04.2014.
- ² Баткин Л.М. Тридцать третья буква. Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. – М., РГТУ, 1997, с. 101–109.
- ³ Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007, с. 361.
- ⁴ Там же, с. 369.
- ⁵ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1978, с. 107.
- ⁶ Янушкевич А.С. «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя в контексте русской литературы 1920–1930-х годов // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Ю.В. Манна. Сборник статей. – М., РГТУ, 2002, с. 210 – 216.
- ⁷ Заболоцкий Н.А. Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы. – СПб.: Академический проект, 2002, с. 366–367.
- ⁸ Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2006, с. 140–141.
- ⁹ Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Независимая газета, 1998. – С. 72.
- ¹⁰ Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 6 томах. – М., 1959. Т. 3, с. 193.
- ¹¹ Бродский И.А. Иосиф Бродский. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011. Далее стихотворения и поэмы Бродского цитируются по этому изданию.
- ¹² Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 6 томах. – М., 1959. Т. 3, с. 192. Далее произведения Гоголя цитируются по этому изданию.
- ¹³ Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» // Поэтика Бродского. Под ред. Л.В. Лосева. Tenaflly, New Jersey: Эрмитаж, 1986, с. 138.
- ¹⁴ Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2006. с. 142.

Татьяна Геннадьевна КУЧИНА,
профессор, доктор филологических наук, ЯГПУ

СТИХИ О ТОМ, как пишутся стихи: о Музе и поэте в лирике рубежа XX–XXI вв.

В становящейся все более «филологической» современной поэзии вопрос, зачем и как писать стихи, является решающим для самоопределения поэта. Звучит он чаще всего с ироническими модуляциями (Тимур Кибиров: «Все сказано. Что уж тревожиться/ И пыжиться все говорить?/ Цитаты плодятся и множатся./ Все сказано – сколько ни ври»), пародийными интонациями (Мария Степанова: «Я памятник тебе на месте этом зычном./ Скамейки на горбе. Слегка навеселе»), сквозь которые проскальзывает саркастическая исповедальность: «...променять простосердечье, женскую любовь на эти пять похабных рифм: свекровь, кровь, бровь, морковь и вновь!» (С.Гандлевский). Муза в стихотворениях современных поэтов – далеко не частый гость; однако, как справедливо указывает Е.Погорелая, «каждое ее появление если не знаково, то уж во всяком случае – симптоматично. Говоря упрощенно, как автор относится к музе, так он относится и к поэзии, к ее существованию и бытованию здесь и сейчас»¹. Разные оттенки этих отношений мы и рассмотрим на примере нескольких произведений С.Гандлевского и Л.Лосева.



Стихотворение С.Гандлевского «Все громко тикает. Под спичечные марши...» породило целую серию интерпретаций – от трактовки его как кинематографического этюда до смертельной декларации. Принимая во внимание эти весьма значимые смысловые грани произведения, мы проследим и за тем, как меняется акустический фон, и за тем, как представлен в тексте субъект лирического высказывания.

жене

Все громко тикает. Под спичечные марши
В одежде лечь поверх постельного белья.
Ну-ну, без глупостей. Но чувство страха старше
И долговечнее тебя, душа моя.
На стуле в пепельнице теплится окурок,
И в зимнем сумраке мерцают два ключа.
Вот это смерть и есть, допрыгался, придурок?
Жердь, круговерть и твердь – мученье рифмача...
Нагая женщина тогда встает с постели
И через голову просторный балахон
Наденет медленно, и обойдет без цели
Жилище праздное, где память о плохом

Или совсем плохом. Перед большой разлукой
Обычай требует ненадолго присесть,
Присядет и она, не проронив ни звука.
Отцы, учителя, вот это – ад и есть!
В прозрачной темноте пройдет до самой двери,
С порога бросит взгляд на жалкую кровать,
И пальцем странный сон на пыльном секретере
Запишет, уходя, но слов не разобрать.

1994

«Заставка» лирического сюжета дана через звуковые образы – громкого тиканья и «спичечных маршей». Воспринимаются они в четко обозначенной субъективной перспективе: словарная семантика «тикканья» предполагает чуть слышимый звук – а у С.Гандлевского он отчетлив и назойлив; «громкое тиканье» – это, скорее, указание на болезненную обостренность восприятия, нежели на объективное качество звука. Более того, упоминания в самом начале о нарочитой активности часов в русской поэзии уже имеют свою историю: с однозвучного «хода часов» начинаются пушкинские «Стихи, сочиненные

ночью во время бессонницы», с «часов однообразного боя» – тютчевская «Бессонница», с «докучного боя» часов – «Бессонница» П.Вяземского (одновременно последнее стихотворение отсылает еще и к державинской «увертюре» из оды «На смерть князя Мещерского»: «Часы, *“глагол времен, металла звон”* надгробный,/ Чего вы от меня с настойчивостью злобной/ Хотите?»). Обратим внимание и на то, что коннотации тревоги и беспокойства, связанные с бессонницей в стихах А.Пушкина («спящей ночи трепетанье,/ жизни мышья беготня»), у Ф.Тютчева и П.Вяземского уже звучат почти на *forte* («глухие времени стенанья,/ пророчески-прощальный глас»; «как молотом кузнец стучит»). С.Гандлевским «унаследована» эта неясная, сумеречная тревога – и сфокусирована на страхе смерти: появившееся в третьем стихе «чувство страха» еще через три строчки получает объяснение – «вот это смерть и есть».

В пользу версии о свидании со смертью говорит множество деталей стихотворения. Первый – ключи: они знак «пороговости», пересечения пространственных границ; к тому же, по точному наблюдению Марины Яневой, учителя московского лицея №1533, эти ключи отзываются эхом ахматовских «ключиков» из «Тайн ремесла» (стихотворение «Я над ними склонюсь, как над чашей...», посвященное Осипу Мандельштаму):

Это ключики от квартиры,
О которой теперь ни гугу...
Это голос таинственной лиры,
На загробном гостящей лугу.

Показательно и то, что у самого О.Мандельштама «полночный ключик от чужой квартиры» появляется в стихотворении «Еще далеко мне до патриарха...» – а С.Гандлевский одно из своих стихотворений начинает именно этой мандельштамовской цитатой и размышляет в нем о течении времени, о приближении с годами к «суровой переправе» (вновь звучит тема пересечения рубежей, а с ней в текст входит прозрачная тень неназванного Харона) и о том, что «живая речь уходит в хрипотцу», – словом, налицо весь комплекс взаимосвязанных мотивов творчества – немоты – пограничности – смерти.

Другое слово с «пограничным» значением – «теплится»: в языковой практике оно чаще всего используется в таких контекстах, как «жизнь едва теплится» или «теплится надежда», – и указывает оно тоже на пересечение черты, на «неполноту» жизни, ее то ли неразгоревшийся, то ли угасающий свет. «Окурок» легко встраивается в этот ряд маркированных подробностей, указывающих на исчерпанность жизненного ресурса, бесполезность «пустого» остатка. Наконец, прямое упоминание о «плохом или совсем плохом» и затем «большой разлуке» не оставляет читателю никаких иллюзий: как реальный «зимний сумрак» обратился в потустороннюю «прозрачную

темноту», так и жизнь вот-вот иссякнет до небытия.

То же касается и акустического сопровождения происходящего: «спичечные марши» – внешний звук – сменяются мысленным проговариванием как будто застопорившихся в сознании рифм; «жердь, круговерть и твердь» ничем не продолжают и, судя по всему, возвращаются по кругу, а потому воспринимаются как «мученье рифмача». Однообразное эхо от отражающихся друг в друге слов наводит тоску – и в следующих строфах эта тоска перерастает в холодное отчаяние, становящееся эмоциональной кульминацией стихотворения: «Присядет и она, не проронив ни звука./ Отцы, учителя, вот это – ад и есть!»

Подчеркнем две значимые подробности: субъект лирического высказывания предстает теперь перед нами в роли поэта (пусть и «рифмача»), а образ молчаливой женщины в балахоне приобретает новые коннотации – она явно оказывается в этом лирическом сюжете на месте Музы. Однако весь трагизм стихотворения в том, что Муза, вместо того чтобы одарить поэта «ласкательным... стихом» (см. «Музе» А.Фета), или вдохновением (как у В.Жуковского в стихотворении «Я Музу юную, бывало...»: «И Вдохновение летало/ С небес, незванное, ко мне»), или «волшебством тайного рассказа» (как у А.Пушкина), олицетворяет немоту. С ее появлением из стихотворения С.Гандлевского исчезают абсолютно все звуки, остается лишь призрачный визуальный ряд («прозрачная темнота», создающая ощущение «странного сна»), который не может разрешиться словом – ни устным, ни письменным: «...запишет, уходя, но слов не разобрать». Удел поэта – беззвучный мир, в котором у него не осталось настоящих, собственных слов, и Муза молчаливо его покидает, оставляя в ужасе и тоске. Строго говоря, стихотворение вполне могло бы называться «Смерть поэта» – причем смерть происходит в металитературном плане: поэт утрачивает способность творить поэзию.

Именно этим, на наш взгляд, объясняется и то, как представлен сам поэт в стихотворении С.Гандлевского. В нем ни разу не появляется «я», единственный раз звучит клишированное обращение с личной формой местоимения («душа моя») и еще один раз появляется обращение, судя по всему, к самому себе («допрыгался, придурок»). Поэту – герою стихотворения – отведена роль исключительно пассивная (и в грамматическом, и в сюжетном плане): о его действиях сообщается в инфинитивных («в одежде лечь поверх постельного белья») или вовсе безглагольных конструкциях («Жердь, круговерть и твердь – мученье рифмача», «Отцы, учителя, вот это – ад и есть»). Зато весь предметный мир дан через личные формы глаголов («все» – тикает», окурок – теплится, ключи – мерцают), а по-настоящему активным действующим лицом оказывается женщина в балахоне: «встает», «наденет», «обойдет», «присядет», «пройдет», «бросит взгляд», «запишет». Однако

все это – деструктивная активность: надевая балахон, она готовится покинуть поэта, дом обходит – на прощание, присядет – перед разлукой, запишет – так, что слов не разобрать. «Странный сон» – это прижизненный опыт смерти, и самое страшное в нем для поэта – переживание немоты.

Сходным образом «мучения рифмача» представлены и в других стихотворениях С.Гандлевского. Например, в «Стоит одиноко на севере диком...» писатель оказывается лишен каких бы то ни было слов, ему доступно только «вытье» – да и то на уровне намерения («собирается выть»). Все слова – чужие («кавычки закрыть»), а своих не находится – и ироническое замещение лермонтовской сосны на «писателя с обросшею шеей и тиком» в финале стихотворения получает трагические оттенки. А в «Самосуде неожиданной зрелости...» неподвластность «невыразимого» поэтическому выражению передана характерной мизансценой: «...Расплескался по капле мотив./ Всухомятку мычу и мяукаю,/ Пятернями башку обхватив». Взаимоотношения с музой и музыкой резюмируются в этом стихотворении С.Гандлевского формулой стоической готовности поэта принять поражение: «И пощады не жду от тебя».

Образ женщины, управляющей словами вместо поэта, становится определяющим и в стихотворении Льва Лосева «Слова для романа "Слова" №2».

Чего их жалеть – это только слова!
Их просто грамматика вместе свела,
в случайную кучу свалила.
Какая-то женщина к ним подошла,
нечаянной спичкой слова подожгла,
случайно спалила.
И этим мгновенным, но сильным огнем
душа озарилась. Не то что как днем –
как ночью, но стало судьбою,
что выросла тень моя и, шевелясь,
легла на деревьев ветвистую вязь,
на тучи, на звезды, пока не слилась
со тьмою.

2000

Образный ряд стихотворений Л.Лосева и С.Гандлевского («Все громко тикает. Под спичечные марши...») имеет комплекс пересекающихся деталей: ночь, тьма, спички / спичечные марши, душа, слова, женщина. И в сопоставлении обоих текстов очевидно, что и у Л.Лосева словно бы вскользь упоминающаяся «какая-то женщина» – тоже муза: именно благодаря ей бессмысленный, молчаливый штабель из слов разгорается – и дарует художнику поэтическое озарение (в буквальном смысле: «мгновенным, но сильным огнем/ душа озарилась»). Если принять во внимание лосевские аналогии к понятию «поэзия» – «шум словаря на перекрестке», или «грамматика есть бог ума./ Решает все за нас сама», или «на перегное душ и книг/ сам по себе живет язык... В нем нашего – всего лишь

вздох,/ какой-то ах, какой-то ох,/ два-три случайных междометья», то станет ясно, что огонь, разожженный музой, и есть тот самый «катализатор» поэзии, который превращает просто слова в «романсы».

Пока этого не случилось – слова остаются «дровами», инертным материалом – по крайней мере, это следует из первого стихотворения «диптиха», «Слова для романа "Слова"». Завершается оно так:

Я складывал слова, как бы дрова:
Пить, затопить, купить, камин, собака.
Вот так слова и поперек слова.
Но почему ж так холодно, однако?

Явственно просвечивающее сквозь финальную строфу стихотворения Л.Лосева бунинское «Одиночество» пребывает замороженным поэтическим полуфабрикатом; слова-дрова заготовлены – а о спичках никто не позаботился. Подлинная же поэзия – ярка, обжигающая и недолговечна; более того, она никогда не вписывается ни в какие расчеты: в «Словах для романа "Слова" №2» трижды повторяются лексемы с семантикой непреднамеренного действия («случайно», «случайный» и «нечаянный») – и нам остается лишь удивляться моментальному чуду сотворения стихов.

Но каково же место поэта в этом мире слов? Формальное – грамматическое – представительство субъекта лирического высказывания осуществляется косвенно – за счет единственного притяжательного местоимения («выросла тень моя»). Фигура, характер, биография поэта – ничего этого в стихотворении Л.Лосева нет, все за кадром. Обнаружить поэта-невидимку можно только по тени – а тень появляется лишь тогда, когда есть источник света. Иначе говоря, поэт существует как поэт лишь в момент, когда муза запалила слова, – тогда ему принадлежит весь мир (в стихотворении стремительно расширяющийся от ветвей деревьев к тучам, звездам и космосу). Когда же стихотворение закончится и огонь его погаснет, поэт тоже исчезнет – тень его станет невидима во тьме. Примечательно, что стихотворение Л.Лосева рассказывает о поэте и музе исключительно в визуальных категориях, в нем нет ни одного акустического образа (хотя контекст намекает на звук чиркающей спички, или потрескивание огня, или шум колышущихся веток). Однако в отличие от замкнутого и постепенно развоплощающегося в прозрачную и призрачную потусторонность пространства С.Гандлевского мир Л.Лосева оказывается открыт, разомкнут, бесконечен – и уходит поэт не в онемевшее небытие, а к звездам. Пусть и тенью, которая вскоре сольется со тьмою. 

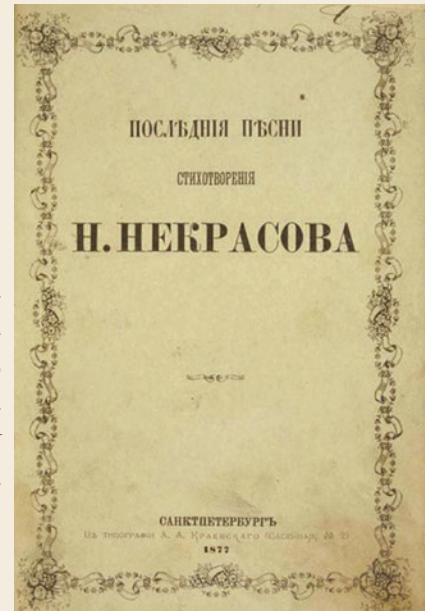
Примечания

- ¹Погорелая Е. Метаморфозы музыки // Арион. – 2014. – №1.
URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2014/1/16p.html> (дата обращения – 10.03.2018).

Софья Львовна КАГАНОВИЧ,
д.ф.н., г. Великий Новгород

История одного маленького открытия

Начну издалека. С момента очень личного. В моем книжном шкафу есть небольшая книжка в твердом самодельном переплете, с желтыми потрепанными страницами, которые того и гляди из переплета выпадут, с давно забытыми буквами «Ъ» («ер») и Ъ («ять»). На корешке золотом, а на титульном листе старым типографским шрифтом – «ПОСЛѢДНІЯ ПѢСНИ. СТИХОТВОРЕНІЯ Н. НЕКРАСОВА». И ниже на титульном листе место издания – так, как оно обозначалось в те далекие от нас годы: «САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ. Въ типографіи А.А. Краевскаго. Басейная, №2, 1877».



Это последний прижизненный сборник стихотворений Николая Алексеевича Некрасова. Ко мне он попал от моей мамы Мирры Марковны Саксоновой: она, как и я, была филологом, ее научные интересы были связаны с Некрасовым, а о сборнике «Последние песни» она написала исследование, в котором сделала маленькие, но очень интересные и важные открытия. Книжка, о которой я пишу, была ее рабочим экземпляром. Судя по дарственной надписи на форзаце, мама получила ее в дар от своего научного руководителя, известного ученого-некрасоведа В.Е. Евгеньева-Максимова, что делает эту книжку для меня еще более ценной.

Большинство вошедших в сборник произведений – действительно, последние стихотворения поэта, написанные в перерывах между приступами невыносимой боли: «Скоро стану добычею тленья. Тяжело умирать, хорошо умереть...». Но рядом с такими предсмертными строчками – и размышления совсем о другом:

Я дворянскому нашему роду
блеска лирой своей не стяжал;
Я настолько же чуждым народу
Умираю, как жить начинал.

И еще:

Кто, служа великим целям века,
Жизнь свою всецело отдает
На борьбу за брата-человека,
Только тот себя переживет.

Сегодня кажется удивительным, что человек в последние дни и часы своего земного бытия, подводя жизненные итоги, размышляет о народе, о своем ему служении – о материях, столь далеких от философии жизни и смерти. Но это – Некрасов. Поэт, чья жизнь и поэзия, действительно, от жизни народа неотделимы, чья так называемая исповедальная, то есть очень личная, интимная лирика полна искренних, по-настоящему выстраданных строк, призывающих «на борьбу за брата человека», обращенных к народу – «страдальцу» и к тем, кто, по мысли поэта, готов служить «великим целям века». И в этом, последнем, итоговом сборнике таких стихов немало.

Сегодня те, кто изучал творчество Некрасова, историю создания его произведений, хорошо знают, чего стоило поэту публиковать такого рода стихи, какие цензурные препоны приходилось ему преодолевать. Даже в журналах «Современник» и «Отечественные записки», главным редактором которых был сам Некрасов, его стихотворения нередко появлялись с пропущенными строчками, вместо которых зияли отточия. И в сборнике «Последние песни» мы видим такие же изуродованные цензурой стихотворения с пропущенными строками и даже строфами.

Целое поколение литературоведов скрупулезно восстанавливало эти тексты по письмам, по хранившимся в разных архивах черновикам, иногда даже просто по записанным устным воспомина-

ниям современников. Сегодня об истории этих поисков можно прочитать в примечаниях к каждому стихотворению в академических изданиях собрания сочинений Н.А. Некрасова.

Мой экземпляр «Последних песен» дорог мне еще и тем, что в нем восстановлены и от руки маминым почерком вписаны эти изъятые цензурой строки. Так, в стихотворении 1876 г. «Молебен» безобидная на первый взгляд картина народного молебна о дожде в засушливый год заканчивается «молитвой» самого лирического героя:

Милуй народ и друзей его, боже! –
Сам я невольно шептал. –
Внемли моление наше сердечное
О послуживших ему,
**Об осужденных в изгнание вечное,
О заточенных в тюрьму,**
О претерпевших борьбу многолетнюю
И устоявших в борьбе,
Слышавших рабскую песню последнюю,
Молимся, боже, тебе.

И в первой журнальной публикации, и в сборнике «Последние песни» выделенные нами строки отсутствовали, были заменены точками: понятно, что прямое упоминание о «друзьях народа», «заточенных в тюрьму», явно отсылавшее к преследуемым властью народникам, было недопустимо. В современных сборниках стихотворение, естественно, печатается полностью, а в примечаниях говорится, что текст был восстановлен по экземплярам «Последних песен», которые Некрасов подарил нескольким современникам (в частности, Ф.М. Достоевскому) и в которые внес правку соб-

ственной рукой. Такая вот деталь, благодаря которой история русской литературы перестает быть для нас сухой строчкой учебника, оживает, обрывается зримыми чертами.

Аналогична судьба еще одного вошедшего в цикл «Последние песни» стихотворения «Пророк», в котором традиционная для русской поэзии тема поэта-пророка переосмыслена, перенесена из эстетической плоскости в политическую.

Не говори: «Забыл он осторожность!
Он будет сам судьбы своей виной!..»
Не хуже нас он видит невозможность
Служить добру, не жертвуя собой.
Но любит он возвышенной и шире,
В его душе нет помыслов мирских.
«Жить для себя возможно только в мире,
Но умереть возможно для других!»
Так мыслит он – и смерть ему любезна.
Не скажет он, что жизнь ему нужна,
Не скажет он, что гибель бесполезна:
Его судьба давно ему ясна...

**Его еще покамест не распяли,
Но час придет – он будет на кресте;
Его послал бог Гнева и Печали
Рабам земли напомнить о Христе.**

Хотя в названии в скобках стоит подзаголовок «Из Барбье», на самом деле это тоже дань цензуре: по свидетельству современников, сам Некрасов зачеркнул этот подзаголовок на экземпляре «Последних песен», подаренном художнику Н.И. Крамскому, и написал своей рукой «В воспоминание о Чернышевском». Таким образом, и это произведение посвящено любимому герою Некрасова, одному из «друзей народа», осужденных «в изгнание вечное», готовых жертвовать собой во имя добра.

В моем экземпляре «Последних песен» нет этой некрасовской правки, но зато здесь восстановлена, вписана от руки последняя, самая «острая» строфа, изъятая явно по цензурным соображениям. Не удивительно, что стихотворение «Пророк», достаточно прозрачно указывающее на знаменитого, находящегося на каторге революционера-демократа, вошло в сборник «Последние песни» и во многие последующие дореволюционные издания поэта без этого четверостишия, в котором Бог именуется «Богом Гнева и Печали», а государственный преступник и каторжник соотносится с распятым Христом.

Исследователи восстановили текст строфы по рукописным автографам Некрасова, по тому же экземпляру Н.И. Крамского, в который Некрасов вписал эту строфу от руки, а также по воспоминаниям революционера-народника П.Григорьева. Однако ученые до сих пор спорят об окончательной редак-



▲ И.Н. Крамской. Н.А. Некрасов в период «Последних песен»

ции последней строчки стихотворения: дело в том, что Григорьев – по его уверению, со слов Некрасова – воспроизвел ее так: «Царям земли напомнить о Христе», а в экземпляре Крамского именно эта, последняя строчка оказалась обрезанной при последующем переплете. Понятно, что замена одного этого слова заметно меняет смысл стихотворения. Поскольку в автографе стихотворения, хранящемся в архиве Некрасова, стоит слово «рабам», принято в современных изданиях придерживаться этой редакции. Но, может быть, окончательное решение этой текстологической проблемы – за будущими поколениями исследователей?

Наконец, еще одна «цензурная история», которая произошла со стихотворением Н.А. Некрасова «Отрывок».

...Я сбросила мертвящие оковы
Друзей, семьи, родного очага,
Ушла туда, где чтут пути Христовы,
Где стерегут оплошного врага.

В бездействии застала я дружины;
Окончив день, беспечно шли ко сну
И женщины, и дети, и мужчины,
Лишь меж собой вожди вели войну...
Слова... слова... красивые рассказы
О подвигах... но где же их дела?
Иль нет людей, идущих дальше фразы?
А я сюда всю душу принесла!..

Это стихотворение 1876 г. написано от имени женщины-народницы – типичной некрасовской героини, сбросившей «мертвящие оковы» привычной жизни, пришедшей в «стан погибающих за великое дело любви». По тематике, по своей стилистике стихотворение стоит в том же ряду, что и «Молбен», и «Пророк», и явно тяготеет к циклу «Последние песни». Однако почему-то в книге «Последние песни», которую поэт составлял особенно тщательно, мы этого стихотворения не видим. Это тем более удивительно, что «Отрывок» находит свое место в цикле «Последние песни» при первой его публикации в журнале «Отечественные записки» (№1 за 1877 г.), что, казалось бы, позволяет исключить версию цензурного запрета. В чем же дело? В процессе решения этой загадки как раз и удалось сделать «маленькое открытие», вынесенное в заголовки статьи и касающееся одного эпизода из творческой биографии Некрасова – и из истории русской цензуры.

Эта прямо-таки детективная история началась в журнальном зале Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина (в просторечье – «публички»), когда одна из читательниц выписала и получила пришедший на ее абонемент экземпляр журнала, где впервые был опубликован цикл «Последние песни». Работая над тек-

стами цикла, она скрупулезно переписала названия стихотворений, в том числе и «Отрывок». По счастливой случайности в следующее посещение библиотеки исследовательнице принесли другой экземпляр того же номера журнала. И вот здесь начались чудеса. В этом экземпляре «Отрывка» не оказалось! Все остальные стихотворения есть, а этого – нет. Через какое-то время на столе лежали все имеющиеся в библиотеке экземпляры. В части из них стихотворение было, в других оно отсутствовало. В дальнейшем с помощью друзей были просмотрены все доступные экземпляры журнала в библиотеках разных городов: Ленинграда, Петрозаводска, даже Ташкента – в большинстве из них «Отрывка» не было. По всей видимости, это были разные тиражи одного и того же издания: дело в том, что столичные журналы не подвергались тогда предварительной цензуре, и издатели представляли в цензурный комитет экземпляры уже напечатанного первого небольшого тиража. Очевидно, именно на этом этапе и был запрещен к публикации и удален из цикла «Отрывок». Можно себе представить, каких трудов стоило издателям изъять это стихотворение из готового типографского набора – так, чтобы не изменилась нумерация страниц и чтобы расстояния между «раздвинутыми» оставшимися текстами были не слишком большими!

Понятно, что Некрасов, готовя к изданию книгу, не стал рисковать и не вставил в нее злосчастный «Отрывок». Стихотворение это все же было опубликовано – через год, в №4 за 1878 г. тех же «Отечественных записок», и долгое время это считалось его первой публикацией. Зато после появления в книге «Некрасовский сборник» 1960 г. научной статьи, где были изложены все обстоятельства этого «детективного расследования», во всех сборниках и собраниях сочинений Некрасова, включая самое авторитетное – академическое – издание, указывается правильная дата первой публикации «Отрывка» со ссылкой на эту статью.

Остается только добавить, что этим дотошным «детективом» и автором статьи, а впоследствии и диссертации о «Последних песнях» была моя мама – М.М. Саксонова.

Научная удача, случайно сама пришедшая в руки? В каком-то смысле – да. Но ведь так легко было не заметить, не обратить внимания! Все же такие удачи приходят в процессе тщательной, скрупулезной, по-настоящему исследовательской работы.

И кто знает, сколько еще таких же открытий ждут своего часа и могут быть сделаны учеными-филологами – при условии, что литературоведческая наука и ее предмет – художественная литература – будут восприниматься не как застывшее хранилище сухой ненужной информации, а как интересный, живой, сегодняшний процесс общения с книгой и ее историей. 

Феликс Абрамович НОДЕЛЬ,
кандидат педагогических наук, Москва

Как он входил в нашу жизнь: к 100-летию со дня рождения А.И. Солженицына

Мое знакомство с творчеством А.И. Солженицына началось не с «Одного дня Ивана Денисовича», а с его же «Матрениного двора». Волею начальства я, выпускник Московского городского педагогического института, оказался в селе Городок Минусинского района Красноярского края. Почти в таких же условиях, что и герой рассказа...

«МНЕ ВСЕ ЗДЕСЬ НА ПАМЯТЬ ПРИВОДИТ БЫЛОЕ» («МАТРЕНИН ДВОР»)

«Летом 1956 года... я возвращался... в Россию», – напечатано в середине первой страницы рассказа. Со мной это было раньше – в августе 1954.

Ближе к концу той же страницы упомянуто «черная кожаная дверь отдела кадров». Она хорошо знакома и мне: я сталкивался с ней полжизни, до года реабилитации моих репрессированных родителей, из которых, в отличие от автора «Матренина двора», «задержавшегося с возвратом годиков на десять», моя мать «задержалась» «только» на год с небольшим, а отец вообще не вернулся: был расстрелян как «троцкист».

Дальше – совпадение почти дословное: «Матрена вставала в четыре-пять утра (как и моя хозяйка), «по воду ходила и варила в трех чугунах: один чугунок – мне, один – себе, один – козе» (моя варила пойло для коровы и обед для меня и подселенных ко мне учеников). «Я покорно съедал все наваренное мне, терпеливо откладывал в сторону, если попадалось что неурядное: волос ли, торфа кусочек, тараканья ножка». Я – допивал лишь до середины неизменный стакан молока, оставленный мне на «после клуба», и не очень-то верил рассказам «подселенцев», что косточка в супе попала туда из помойного ведра.

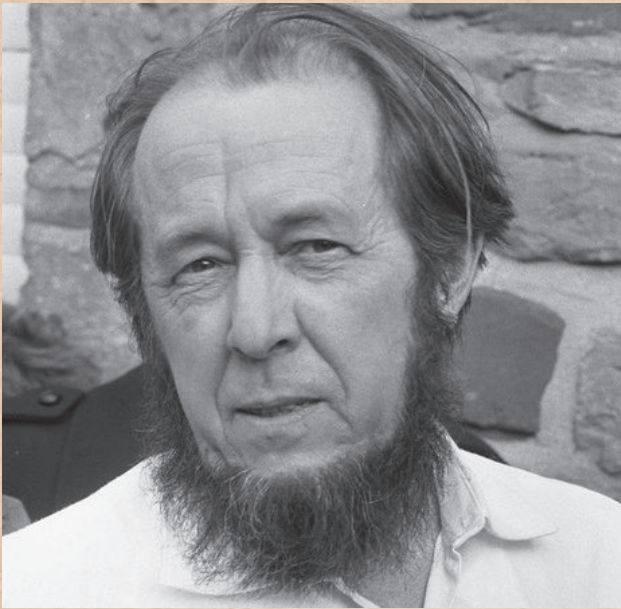
«У меня не хватало духу упрекнуть Матрену». У меня – тоже: ведь когда я заболел с температурой под 40, а врач никак не шел, она кормила меня шоколадом, правда, включая «лечение» в оплату.

Моя хозяйка не была бессребреницей, как Матрена, но, как знать, платили ли ей пенсию и заставляли ли трудиться платно, как ту. Из художественных достоинств рассказа больше всего впечатляло воспроизведение «причетов» (или «воплей») тех, кто хотел с нее, живой или мертвой, что-то «по-родственному» «поиметь», а таких было большинство. И потому из отзывов о рассказе мне ближе всего тот, который оставила А.Ахматова: «Это страшнее “Ивана Денисовича”... Там можно все на культ личности спихнуть, а тут... Ведь это у него не Матрена, а вся русская деревня под паровоз попала и вдребезги».

ВЫБОР, РАСТЯНУВШИЙСЯ ПОЧТИ НА ПОЛВЕКА (ПО «ПОУРОЧНЫМ ПЛАНАМ»)

Я, разумеется, прочел и «Ивана Денисовича», и «Раковый корпус», и «Архипелаг ГУЛАГ», но ученикам своим представлять их не торопился. Тем более, что примерно с 1965 по 1990 год Солженицына можно было найти лишь в самиздате. За годы же с 1991 по 2011 (год ухода на пенсию) у меня сохранились «поурочные планы», а в них:

1991 год, 7/VI: I. Солженицын размышляет: 1) Из «Нобелевской лекции» (с. 287–289, 293–294 и 299–301): из эссе «Как нам обустроить Россию» (с.1–4, 6, 7, 14). II. Солженицын свидетельствует: из «Архипелага ГУЛАГ» (т.5 Малое собрание сочинений, с.13–19, 21–27, 33–38 и 40–45) – на двоящихся уроках.



2008 год. 7/XI – «В круге первом» (с.80–83 и главы о Сталине – тоже сдвоенные часы).

Почему к 90-летию юбилею автора – только «В круге первом»? Объяснение начну издалека. После сельской школы почти десятилетие работал в вечерней (даже в двух). Годы были выгодные для «шустриков»: переходя в «шарманку» (как назвал ее один будущий дипломат), они выигрывали год. Некоторые из «продвинутых» почти на равных общались со мной (они были мне ровней или старше), читали рекомендованное мной. Впоследствии именно из них вышли «командиры производства», ученые, инженеры.

Один из последних, постарше других, скрытный не то по натуре, не то по предшествующему опыту жизни, почему-то не имел законченной десятилетки, хоть и занимал должность старшего инженера. Я уже слышал и читал о «шарашках» и потому предположил, что он побывал там. И вот, после многолетних мытарств и семи разных редакций, появляется роман Солженицына «В круге первом», объемом в пол-«Войны и мира». Если его кто целиком и прочтет, то разве что из побывавших на «шарашке» или их близких. Поэтому я почти четверть века представлял своим ученикам (уже не из ШРМ) двух инженеров. Представляю и вам:

«На нижней койке... пил свой утренний чай Андрей Андреевич Потапов. Наблюдая за общей забавой, он смеялся до слез и вытирал их под очками... хлеб к чаю он маслил очень тонким слоем: он не прикупал ничего в тюремном ларьке, отсылая все зарабатываемые деньги своей «старухе». (Платили же ему по масштабам шарашки много – сто пятьдесят рублей в месяц, в три раза меньше вольной уборщицы, так как был он незаменимым специалистом и на хорошем счету у начальства)...

Потапов был тот самый инженер, который признал на следствии, подписал в протоколе, подтвер-

дил на суде, что он лично продал немцам и при том задешево первенец сталинских пятилеток ДнепроГЭС, правда – уже во взорванном состоянии. И за это невообразимое, не имеющее себе равных злодейство, только по милости гуманного трибунала, Потапов был наказан всего лишь десятью годами заключения и пятью годами последующего лишения прав...

Никому, кто знал Потапова в юности, а тем более ему самому, не могло бы пригрезиться, что, когда ему стукнет сорок лет, его посадят в тюрьму за политику. Друзья Потапова справедливо называли его роботом. Жизнь Потапова была – только работа; даже трехдневные праздники томили его, а отпуск он взял за всю жизнь один раз – когда женился. В остальные годы не находилось, кем его заменить, и он охотно от отпуска отказывался. Становилось ли худо с хлебом, с овощами или с сахаром – он мало замечал эти внешние события: он сверлил в поясе еще одну дырочку, затягивался потуже и продолжал бодро заниматься единственным, что было интересного в мире – высоковольтными передачами...

Он заведовал всеми электроизмерительными работами на Днепрострое, и на Днепрострое женился, и жизнь жены, как и свою жизнь, отдал в ненасытный костер пятилеток.

В сорок первом году они уже строили другую станцию. У Потапова была броня от армии. Но, узнав, что ДнепроГЭС, творение их молодости, взорван, он сказал жене:

– Катя! А ведь надо идти.

И она ответила: «Да, Андрюша, иди!» («женился на Днепрострое» – небрежность или уместная аллегория? – Ф.Н.).

И Потапов пошел – в очках минус три диоптрии... и с кобурой пустой, хотя носил один кубик в петлице... Под Касторной, в дыму от горящей ржи и в июльском зное, он попал в плен. Из плена бежал, но, не добравшись до своих, второй раз попал. И убежал во второй раз, но в чистом поле на него опустился парашютный десант (и это, видимо, не гипербола – Ф.Н.) – и так попал в третий раз.

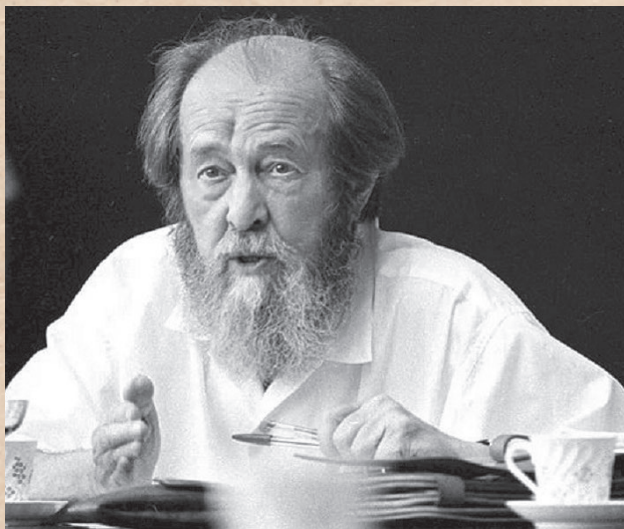
Он прошел каннибальские лагеря..., где ели кору с деревьев, траву и умерших товарищей. Из такого лагеря немцы вдруг взяли его и привезли в Берлин, и там (удивляясь тому, что он тот самый Потапов – Ф.Н.) просили, может ли он начертить... схему включения тамошнего генератора? (Схема эта когда-то была опубликована, и Потапов, не колеблясь, начертил ее. Об этом он сам же потом и рассказал... Это и называлось в его деле – выдачей тайн ДнепроГЭСа)...

Он же подарил на день рождения Нержину, главному герою романа и его сокамернику еще по Бутырской тюрьме, портсигар, сделанный его руками («тех же, кто вообще руками ничего не создавал, Потапов и за людей не считал») и рассказал о

том, чем он одарил также в тюрьме в день рождения герцога Эстергази.

Другой ведущий инженер, Бобынин, в отличие от Потапова, был необщителен, но перед начальством тоже не юлил. Запоминается его «дуэль» с министром Абакумовым.

(Но прежде – об Абакумове и его правой руке – Рюмине, тех, от кого зависела жизнь и свобода Бобынина: «Пятнадцать лет назад, когда Абакумов не только не был министром, но ни сам он, ни другие и предполагать такого не могли – а был он фельдъегерем НКВД – как парень, рослый, здоровый, с длинными ногами и руками, – ему вполне хватало его четырехклассного образования».



... «А Рюмин прожил много лет совершенно незаметным человеком – бухгалтером райпотребсоюза. Розовенький, одутловатый, с обиженными губами... Но во время войны его взяли во флот и приготовили из него следователя Особого отдела – тут Рюмин нашел себя! – с усердием и успехом ... он освоил намотку дел» – оба в романе названы своими именами – *Ф.Н.*)

«– А почему вы без разрешения садитесь?

Бобынин, едва скосаясь на министра, еще кончая прочищать нос при помощи платка, ответил запросто: «А, видите, есть такая китайская поговорка: стоять – лучше, чем ходить, сидеть – лучше, чем стоять, а еще лучше – лежать».

– Но вы представляете – кем я могу быть?

Удобно облокотясь в избранном кресле, Бобынин теперь осматривал Абакумова и высказал ленивое предположение:

– Ну – кем? Ну, кто-нибудь вроде маршала Геринга?..

– Так вы что? Не видите между нами разницы?

– Между вами? Или между нами? – голос Бобынина гудел как растревоженный чугун. – Между нами отлично вижу: я вам нужен, а вы мне – нет!..

Он понял, что арестант этот трудный и только предупредил:

– Слушайте, заключенный. Если я с вами мягко, так вы не забывайте.

– А если бы вы со мной грубо – я бы с вами и разговаривать не стал... У меня ничего нет, вы понимаете – нет ничего! Жену мою и ребенка вы уже не достанете – их взяла бомба. Родители мои – уже умерли. Имущества у меня всего на земле – носовой платок... Свободу вы у меня давно отняли... чем еще можете вы мне угрожать? Чего еще лишит? Инженерной работы? Вы от этого потеряете больше... человек, у которого вы отобрали все – уже неподвластен вам... Работаем вам все по двенадцать... часов в день, а вы мясом только ведущих инженеров кормите, а остальных – костями?.. На говне сметану собираете? Вот меня зачем ночью вызвали?.. А ведь мне работать завтра. Мне спать нужно.

Бобынин выпрямился, гневный, большой...»

И вот к такому богатырю подходит (через триста страниц) лилипутообразный человечек, ученый-оптик Герасимович и спрашивает: «Вам не бывает стыдно?» Добрые три четверти круга (они – на прогулке – *Ф.Н.*) он продумал и ответил: «И даже как!»

А тот пересказывает ему не виденную и им картину П.Д. Корина «Русь уходящая», причем очень целенаправленно: «Мы занимались природой, наши братья – обществом. И вот мы остались, а братьев наших нет. Кому ж наследовать неисполненный жребий гуманитарной элиты – не нам ли?.. Но что мы делаем? Мы на этих шарашках преподносим им... ракеты фау! секретную телефонию! и, может быть, атомную бомбу?..»

Немногие гуманитарии шарашки тоже «пашут» «на них». Вот филолог Лев Рубин, один из главных героев (см. «Приложение» – *Ф.Н.*). Благодаря ему изловили человека, сообщившего в американское посольство о краже секрета атомной бомбы. Он фанатик посадившего его строя и стыдится лишь того, что защитить его не удастся. В его скучноватых диалогах-спорах с Нержиным есть две жемчужины для учителя-словесника. Первая – комментарий ко 2-й части «Фауста» Гете (Нержин вроде бы не читал и первую, как многие). «Ты знаешь уговор Фауста с Мефистофелем: только тогда получит Мефистофель душу Фауста, когда Фауст воскликнет: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!». Но все, что ни раскладывает Мефистофель перед Фаустом – возвращение молодости, любовь Маргариты, легкая победа над соперником, бескрайнее богатство, всеведение тайн бытия – ничто не вырывает из груди Фауста заветного восклицания... Вторично состарившийся, ослепший Фауст велит созвать тысячи рабочих... и начать копать канавы для осушения болот. В его дважды старческом мозгу, для циничного Мефистофеля затемненном и безумном, засверкала великая идея – осчастливить человечество... Фауст слышит звук многих заступов... Мефистофель... ри-

сует Фаусту ложную картину, как осушают болота. Наша критика любит истолковывать этот момент в социально-оптимистическом смысле... Но разобратся – не посмеялся ли Гете над человеческим счастьем? Ведь на самом-то деле никакой пользы никакому человечеству... Что же это – гимн счастью или насмешка над ним?»

Второй «бриллиант» увесистее: я каждый год демонстрировал его. Рубин инициирует «суд» над князем Игорем, выступая как бы от имени государства:

«... самому преступнику удалось ускользнуть от следствия и суда, но свидетель Бородин Александр Порфирьевич, а также свидетель, пожелавший остаться неизвестным, в дальнейшем именуемый как Автор Слова, неопровержимыми показаниями изобличили гнусную роль князя И.С. Ольговича не только в момент проведения битвы... но и еще более гнусное поведение его и его княжеского отпрыска в плену. Бытовые условия, в которых они оба содержались..., показывают, что они находились в величайшей милости у хана Кончака, что объективно являлось вознаграждением им от половецкого командования за предательскую сдачу дружины: в плену у князя Игоря была своя лошадь и даже не одна. Половецкий хан вскрывает всю циничность своих отношений с князем-изменником. Более тщательным следствием было вскрыто, что эти циничные отношения существовали и задолго до сражения на реке Каяле.

– Товарищи судьи! – мрачно воскликнул Рубин, – Мне мало что остается добавить к той цепи страшных обвинений, к тому грязному клубку преступлений, который, распутался перед вашими глазами. Во-первых, мне хотелось бы решительно отвести распространенное гнилое мнение, что раненый имеет моральное право сдать в плен. Это в корне не наш взгляд, товарищи!

Амантай Булатов снял очки... Он, как и Пряников, и Потапов, и еще многие из столпившихся здесь арестантов были посажены за такую же «измену родине»...

– Я хочу указать, – сказал профессор математики, – что князь Игорь был бы разоблачен еще до назначения полководцем... Его мать была половчанка... Сам по крови наполовину половец...»

С ПОДАЧИ СОЛЖЕНИЦЫНА-ПУБЛИЦИСТА

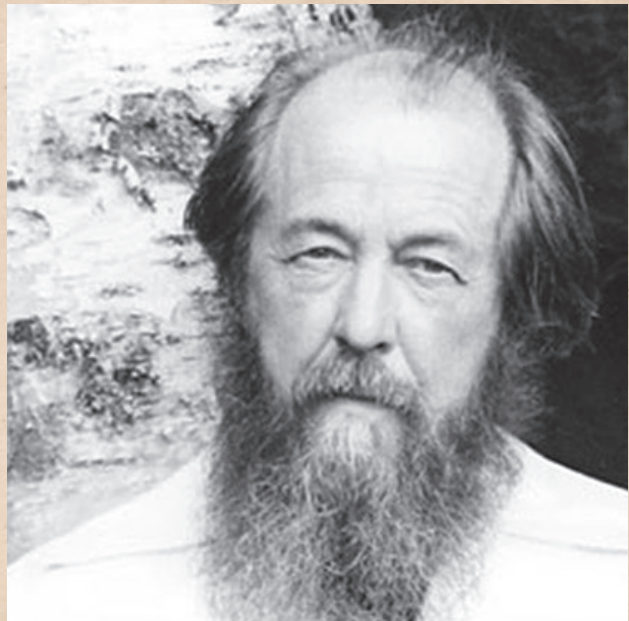
Не имея возможности вовлечь своих питомцев ни в споры героев романа «В круге первом», ни в концепции эссе «Как нам обустроить Россию», я все же решил дать им возможность письменно высказать свои наблюдения, избрав для этого очерк Солженицына «Пасхальный крестный ход». Он был опубликован в 1966 году, и потому вопрос-задание был «Что изменилось за сорок лет?». Ученические высказывания были опубликованы в № 8 журнала

«Русский язык» за 2006 год. Приведу наиболее примечательные строки:

«На самом деле все не так уж плохо, как утверждает автор. Год или два назад я была в ночь в церкви, когда проходил крестный ход... было очень много народу... На лицах людей было такое выражение, как будто они ждали какого-то чуда. В церкви и на улице никто не толкался, не было курящих и пьяных. Я не увидела ни одной девчонки в брюках или парня с покрытой головой. Все шли со свечами вокруг церкви, и было такое ощущение, что они счастливы».

Это – в одном храме, а в другом:

«Я шла на крестный ход с возвышенным настроением, с чувством радости, а попала в зверинец, где кто-то, приняв меня за “свою”, сразу сунул в руку стакан, и откуда-то упал под ноги незатушенный окурок...»



Но положительных эмоций от крестного хода больше:

«Идут десять женщин со свечами. Но только посмотрите на их лица! Для них Пасха – праздник души (“те девушки и парни, которые “плохие”, замирают, когда начинается крестный ход”)

«Это величественно, но одновременно кротко, смиренно...»

«Неописуемая красота: ночь, свечи, пение...»

Писатель, подвергавшийся в младших классах насмешкам и наказаниям за рано обретенную веру, если бы прочел эту подборку, думаю, остался бы доволен.

Приложение

ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ

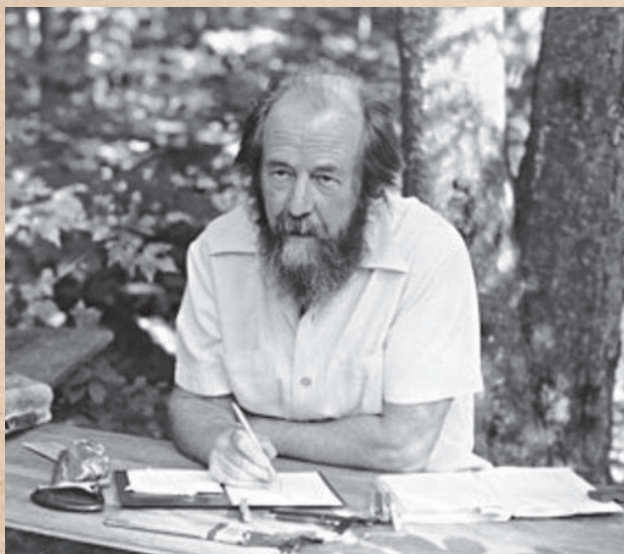
Из книги Станислава Рассадина «Советская литература, побежденные и победители: почти учебник». (Москва: Новая газета; Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС, 2006).

«...своеволец из своевольцев, здесь (в “Одном дне Ивана Денисовича” – Ф.Н.) разрешил себе и даже поставил задачей настолько полное перевоплощение в человека другой среды и другого характера, что впору говорить о развоплощении. Да и сам он ответил в 1963 году на вопрос критика Льва Левицкого, что ему дороже: “Один день” или только что опубликованный “Матренин двор”: последний, по его словам, написан традиционно, и прав кто-то из зарубежных критиков, сравнивший этот рассказ с “Живыми мощами” Тургенева (Почему не с чем-то из цикла Лескова о праведниках? – Ст.Р.). А отрешиться от себя, от своей образованности, влезть в шкуру такого вот Ивана Денисовича, показать все его глазами – это было потруднее...

... явление Солженицына – действительно “переворот”, хотя ни в коем случае не “без мятежа”... С Солженицыным в русской литературе возник, а точнее, возродился тип писателя-своевольца. Тип мессии-субъективиста..., просто забытый со времен Достоевского и Толстого... сам Солженицын не раз повторял: художественная фантазия – не его стихия, и многие из читателей воспринимают его как своеобразного “документалиста”. Так, едва прочитав “В круге первом” (1968), посвященные в факты авторской биографии уверенно называли имена самого Солженицына, филолога Льва Копелева, философа Дмитрия Панина, как бы всего лишь заимевших романские псевдонимы: Нержин, Рубин, Сологдин. А немногие, помнящие “настоящую” Матрону Васильевну Захарову, в доме которой автор “Матренина двора” (1959) снимал угол, уверены: в рассказе она точно такая, какой была... И Матрена в рассказе поднята до уровня символа русского праведничества...

Но Солженицын не мог уместиться и в мире Ивана Денисовича, для него все-таки слишком объективизированном ...

Но где Солженицын-художник в самом что ни на есть общепринятом смысле слова, так это в своем,



вероятно, главном создании – “Архипелаге ГУЛаг” (1967). Эта летопись карательной политики большевиков им самим определена как “опыт художественного исследования”...

У Солженицына – именно архипелаг, сопоставимый в пространственном смысле со всей страной; ГУЛаг – образ закабаленной страны. У Шаламова (в “Колымских рассказах” – Ф.Н.) – именно остров: страна, словно съезжившаяся, ужавшаяся до размеров одного-единственного лагеря...

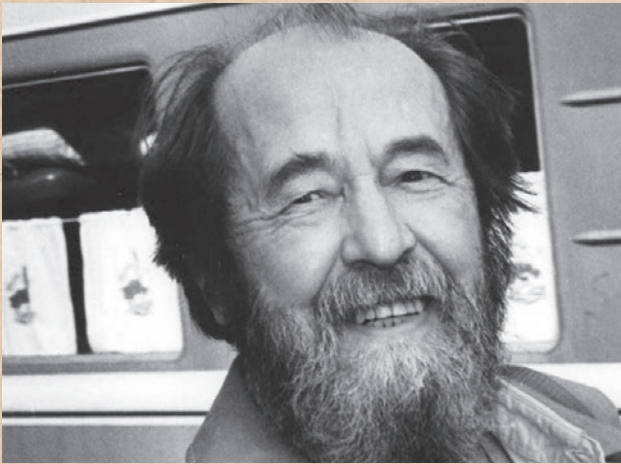
Солженицыну надо было пройти и через лагерь, и через врачебный приговор, надо было смертельно заболеть и чудодейственно излечиться, жить... с сознанием невозможности дойти до печатного станка – и дожить до триумфа; все это было надо, чтобы стать тем и таким, каким он стал...»

Из книги Игоря Кваши «Точка возврата» («Новое Литературное Обозрение», 2007):

«В конце 1962 года, точнее в ноябре, в журнале “Новый мир” появилась повесть “Один день Ивана Денисовича”. Мы узнали об этом заранее... Мы все прочли повесть и были в диком восторге... Действительно, как взрыв бомбы. Повесть произвела ошеломляющее впечатление... Сенсация уже то, что ПРО ЭТО заговорили, ПРО ЭТО, оказалось, уже можно говорить. Солженицын сказал об этом первым..., создавался некий ореол вокруг Солженицына. И действительно, влюбленность – другого слова не подберу. Мы мечтали с ним встретиться и попросить его написать пьесу... Он жил тогда в Рязани, работал школьным учителем физики... он сам интересовался нами... у него есть пьеса, которую он хочет нам передать.

Мы его ждали, у нас был выходной день... Помню, это был вечер, все стояли в фойе и встречали гостей. Он вошел в шляпе, прорезиненном на клетчатой подкладке китайском плаще, их тогда многие носили. На ногах – не туфли, а ботинки на шнурках. Из-под плаща выглядывал коричневый костюм, в руках портфель. Он вошел очень деловитый и тут же стал знакомиться. Он нас сразу поразил. Как знакомимся мы? Ну, не разобрал, как зовут, потом переспросишь, а у него была конкретность, точность. Если не расслышал, переспрашивал фамилию. И в ответ: “Очень приятно. Солженицын”. И так со всеми.

Потом сказал: “Можно ли посмотреть вашу сцену?” Это был его первый вопрос. Только потом, когда он начал читать пьесу, стало понятно, почему он так внимательно осмотрел сцену. Сначала мы с недоумением это воспринимали и с некоторым юмором – вот тоже специалист по театру пришел. Просто у него в ремарках все расписано: как сцена опутана колючей проволокой, как должны стоять вышки с часовыми и как через зал должны прогнать заключенных, когда приходят новые партии, как их обыскивают. Поэтому все было по делу, никакого юмо-



ра. Посмотрев сцену, сказал: “Это подходит. Ну, что же мы будем делать? Я бы хотел прочитать вам пьесу. Где это можно сделать?” Мы прошли в кабинет, он снял плащ. И девочки определили, что костюм у него из дорогого материала. Видимо, на какой-то из первых гонораров он купил в ГУМе хороший костюм. А плащ и шляпа остались еще те. Он сел, подтянул брюки, обнажились носки. Тогда их носили на резинках, которые пристегивались к голени. А у него этих резинок не было, наверное, болели ноги, как я подумал. И потому носки спустились, и стали видны белые солдатские кальсоны. На одной ноге можно было разглядеть завязочки.

Он сказал: “Если вы думаете, что я буду делать инсценировку “Ивана Денисовича”, то вы ошибаетесь”. Мы: “Нет, нет, Александр Исаевич, мы об этом и не думаем. Мы хотели уговорить вас на новую пьесу. А в редакции “Нового мира” нам сказали, что у вас как раз есть новая пьеса” – “Ах, вы и это знаете. Вот я вам ее и прочитаю”...

Потом он нам рассказывал, что до войны мечтал стать актером и даже пытался поступать в студию Завадского... Его не приняли по голосу, и он поступил в университет на физический факультет, а во время войны ушел на фронт. Он начал читать, и поверилось в то, что он мечтал стать актером, любил театр, это в нем осталось. Он читал на голоса, старался передать разные характеры. Поскольку действовали и блатные, и нормальные люди, он переходил с характера на характер, иногда ошибался. То есть начинал говорить за кого-то, предположим, с блатным акцентом, а потом: “Ой, нет, простите. Перепутал”. И продолжал чтение с другой характерностью. В пьесе было много юмора, и если мы начинали смеяться, он тоже подхватывал и смеялся так, как будто в первый раз слышал эту реплику. Он подхватывал после нашего смеха, а не смеялся сам после реплики. Все это было необычно, странно. Пьеса произвела на нас большое впечатление, и мы очень хотели ее поставить... Для каждого там находилась роль... Но... пьесу закрыли...

Позже нашему завлиту звонили из КГБ и спрашивали: “У вас пьеса лежит в сейфе? Никому не пока-

зывать, никому не давать!” Всю эту эпопею Солженицын описал в книге “Бодался теленок с дубом”.

У нас долго сохранялись довольно тесные отношения. Он полюбил наш театр и стал к нам приходить, приезжая в Москву...

У меня с ним возникли отдельные отношения... Слежка за ним велась постоянно... Он мне даже рассказывал, шутя и смеясь, как уходит от слежки. Вообще, он был большой конспиратор. Он все время учитывал, что его “пасут”. Он ничего не говорил в кабинете или комнате, выходил из помещения, чтобы сказать что-то, что не должно было дойти до ушей КГБ. Поражала в нем пунктуальность и точность...

Солженицын всегда был желанным гостем у нас в театре, и я даже помню, как во время приемки “Случая в Виши”, когда в зал никого не пускали, мы его прятали в какой-то комнатке, куртку тоже притырили, чтобы не осталось никаких следов. А потом провели его в темный зал. В это время около кабинета дирекции шнырял кагебешник, искал одежду Солженицына, спрашивая, где он тут у вас.

Давление на него оказывали невероятное. Он мне рассказывал, как разгромили его дачу... Как избили до полусмерти его друга...

Он нам давал читать свои произведения. При этом всегда говорил, кому давать, а кому не давать. “Вот этому можно, а этому нет...” Мне Олег (Ефремов – Ф.Н.) рассказал, что первое время, ну, совсем короткое время, у него было недоверие ко мне. И он поделился этим с Ефремовым. А Олег ответил: “Да нет, Александр Исаевич, это наш”...

«... он стал рассказывать о своей болезни, как ему делали операцию лагерные врачи, и о том, что он знает – это рак. Теперь ему приносят какие-то лекарства, и он проходит тяжелейшие курсы: “Вы знаете, почему я так со временем обращаюсь? Почему я так точен и от других этого хочу? На меня многие обижаются. Но я же не знаю, сколько мне отпущено. У меня рак. А я должен отдать долги... Я отдал свой долг энкам, когда написал “Ивана Денисовича”. Я отдал долг врачам, когда написал “Ракетный корпус”. Но у меня еще много долгов, а сейчас я задумал большую работу. И не знаю, сумею ли ее закончить”.

Видимо, он говорил об “Архипелаге ГУЛАГ”...

Когда его выдворили из Союза, все, что дальше происходило, на меня произвело странное впечатление... Странно он говорил и странно вел себя...

Мне кажется, все изменения произошли потому, что он себя ощутил неким Мессией. По всем вопросам он может учить, может кого-то принять, кого-то не принять. Я, кстати, не могу обижаться на его отношение лично ко мне... Глеб Панфилов, снявший “В круге первом”, где я сыграл Сталина, говорил мне, что и Александру Исаевичу, и Наталье Дмитриевне чрезвычайно понравилось, как я сыграл». 

Оксана Вениаминовна СМЕРНОВА,
учитель литературы, Москва

Быть крылатым

О книге Марии Герус «Крылья»

Начну с банального. Порой нужно подsunуть проблемному подростку книгу, которая ему в данный момент необходима. Причем не для общего развития, а для выживания в нашем сами-знаете-каком мире. Не знаю, как другие коллеги, а я веду особый учет книг, про которые в первую очередь думаешь: «Ну почему мне это не попало в тяжелые юные годы?» – а уже потом отмечаешь художественные особенности. Да, мне довелось в свое время побывать в шкуре тяжелого, несчастного, невыносимого подростка. С профессиональной точки зрения это большая удача и ценный опыт. А если чисто по-человечески, то и врагу не пожелаешь, не то что детям.

Книга Марии Герус «Крылья» (https://ridero.ru/books/krylya_2/) из тех, что нужно иметь в запасе штуки 2–3: не отнимать же спасательный круг у выплывающих из темных вод переходного возраста. Да она, собственно, об этом и написана – о преодолении безнадёжности. Без назидательной риторики и прочего, что вызывает у подростков известную реакцию. Разве что авторское предисловие портит картину. Оно мне настолько не понравилось, что я и книгу бы читать не стала, если бы набрела на нее случайно. Но книгу принесли старшие дети и стали с нетерпением ждать моей реакции. А то, что приносят дети, должно быть прочитано.

Подозреваю, что предисловия дети пропускают (в данном случае – правильно делают). А то, что книга о преодолении безнадёжности начинается с погружения в эту безнадёжность, их, вероятно, не смущает. Хотя для взрослого читателя вроде меня это своего рода испытание на прочность. Формально книгу можно отнести к разряду фэнтези (точнее литературной сказки), но реализма в ней гораздо больше, чем фантастики. Она начинается как привычный роман о школьниках: класс, урок, мальчишеская ревность, девчоночьи выкрутасы и дружная травля учителя по прозвищу Крыса. Почти сразу эта идиллия превращается в сущий кошмар: проклятая земля, озверевшие люди, голод, пущенные в дело псы войны... И горстка сирот, чудом спасенных тем самым учителем, которого и самого надо как-то спасать. К тому же он оказался не только не Крысой, но и не совсем человеком, а каким-то таинственным крылатым крайном. Тут, конечно, проводится беглая проверка мировой мифологии и выясняется, что в других источниках таких существ не обнаружено. Зато аллюзий и параллелей постепенно откроется немало.

* * *

Есть особая порода книг, которые нежно любимы многими поколениями читателей, несмотря на все

свои недостатки. Какой сейчас смысл придирается к «Трем мушкетерам» или «Запискам о Шерлоке Холмсе»? У книг этой породы есть свойство, за которое им прощают все несовершенства, – они обаятельны. И, на мой взгляд, «Крылья» – одна из них.

О ее недостатках долго говорить не хочется: каждый сам, в конце концов, решает, принимать книгу или нет. Интереснее понять, из чего складывается обаяние «Крыльев» для читателей-подростков (а у нас их читает вся школа). Первое и главное, за что любят такие книги, – это живые герои, к которым читатели прикипают сердцем. Если герой у автора не ожил – пиши пропало. У М.Герус ожили все. Автор с изящной легкостью меняет «репортеров», и мы видим эту историю глазами каждого из спасенных «птенцов» и постоянно слышим их несобственно-прямую речь (и не только их – тут много глаз и голосов).

Этот прием, на мой взгляд, большая авторская удача. Он позволяет, к примеру, безнаказанно показать героев сказочно красивыми (что важно по сюжету): мы видим эту красоту глазами тех, кому она не доставляет радости. Вот Варка (Ивар Ясень) изводит своей красотой одноклассника и товарища по несчастью Илку (Илию Илма): «Варка... до отвращения похожий на печального принца в изгнании. Как на картинке. Была в доме Илмов толстая книга с гравюрами, старинная, дорогая, редкая». Илка чувствует себя на его фоне плебеем. Однако их общий враг, барон Коссинский, на этот счет другого мнения. С его точки зрения, Илка «тоже юный красавец, только в другом роде. Тяжелые кудри темного закатного золота, холодное правильное лицо. Мрачен как ночь. Вместо поклона лишь слегка дернул подбородком. Крайны, чтоб им пусто было...» И красота, и высокомерный вид необходимы, чтобы выглядеть неземными существами, стоя втроем против целого войска. Но мы тут же узнаем, чего стоит Илке эта роль: «Тесные сапоги жали так, что ни о чем другом Илка думать не мог... Тот крайн, которому проклятая обувка принадлежа-

ла раньше, возможно, вообще редко пользовался ногами, но Илка твердо стоял на земле, и стоять ему было больно. От боли он даже забыл, что надо бояться. Хотя бояться, ясное дело, следовало». А главное, за всеми голосами все время слышится голос автора – негромкий, добродушно-ироничный – и добавляет книге обаяния.

Кроме ярких героев автору сказки (или фэнтези) нужно создать обаятельный мир, куда читателя будет тянуть вернуться. Это тоже трудно, и многие, не мудрствуя лукаво и без зазрения совести, эксплуатируют уже готовые миры, замусоривая их в меру своей бесталанности. М.Герус до такого не опускается. Созданный ею мир помещаешь мысленно в южную Европу, к примеру, в Прикарпатье. Топонимы подсказывают нам какую-то уютную родную старину – сказочную, конечно, потому что наша старина в реальности уютной не была, кажется, никогда. И все равно реки Тихвица и Либава, города Липовец, Трубеж и Белая Криница – они нам не чужие. Особенно, конечно, Сенез и Лихоборские болота, но это к слову. Толкин объяснял, например, что англоязычному читателю что-то слышится родное в валлийских созвучиях. А нам, естественно, в славянских. Нет, М.Герус не злоупотребляет народным колоритом. Она бросает легкие мазки, а читатели словно припоминают костры, хороводы, песни, узоры на добротной крестьянской одежде.

Но самое, наверно, притягательное в ее мире, – это волшебный замок крайнов и постепенное приближение к тому, что в нем скрыто. О, там много чего есть: и теплые ручьи, и дивные сады, и платья, которые не сможет купить даже король (не хватит средств), волшебный очаг, и библиотека, и «верхние покои», куда попасть можно на крыльях – и что делать, если их нет?.. Да и вообще увидеть этот замок не каждому дано, а уж попасть в него и вовсе невозможно. Почти. Но это все не в фокусе, на заднем плане.

На первом плане, конечно, сюжет. Крепко и грамотно выстроенный так, чтобы держать читателя в постоянном напряжении. На поверхности разворачивается очевидная интрига. Сначала нам интересно, как выживут эти бедолаги, если выжить невозможно. Потом их выживание стремительно превращается в попытку отстоять от хищников-соседей Пригорье – небольшую область, которая искони жила «под крайнами».

Так выглядит внешний каркас книги. Есть и другой сюжет: читателей дразнит загадка крайнов. Что они такое? Почему ушли, и с тех пор земля проклята? Почему остался Рарог Лунь, потерявший крылья, спасая ребят, – или все-таки не потерявший? А дети – они все просто люди? Или не все? Или?.. И откуда вообще берутся крайны («крылатые нелюди», только крылья их невидимы, пока крайн сам их не раскроет)? И что это за крылья, которым крайны служат, – и пока они служат крыльям, крылья служат им?

Название «Крылья» оригинальным, конечно, не назовешь. Другое дело, что книга М.Герус, на мой взгляд, имеет полное право так называться. В этом образе сплетается множество смыслов, образуя проблематику, которая делает эту книгу не развлекательной, а всерьез глубокой и всерьез – ну, скажем, полезной. Способной помочь в отчаянные дни.

Круг ассоциаций, связанных с крыльями, достаточно широк. Кому что первым придет в голову. Одним ближе «Ходячий замок Хаула» (анимэ Х.Миядзаки), другие подумают об ангелах. Характер у крайна, конечно, не ангельский (тут правда вспомнишь Хаула, только Рарог Лунь во многих смыслах старше). И тем не менее крайны заключают с людьми договор, согласно которому обязуются, что бы ни случилось, их защищать, лечить, учить, наставлять в искусствах и ремеслах, судить и миловать... Люди, в свою очередь, обязуются платить им десятину (которая по большей части идет на то, чтобы кормить голодных и т.п.), и жить, коротко говоря, имея совесть. А крылья дают силу лечить, учить, спасать урожаи и создавать прекрасное... До тех пор, пока крайн им служит. Поэтому он с риском для жизни будет вытаскивать из беды подростков-неслухов и шагнет навстречу предполагаемой чуме (от которой в этом мире нет спасения). Без пафоса. С ехидством и ворчанием, но неотступно, до конца.

В предисловии, которое так не понравилось мне с самого начала, автор говорит, что крайнов не бывает. Но этому верить не надо. Можно подумать, что на свете нет врачей, которые вот так же борются за каждого, кому нужна их помощь. Или учителей, или пожарных, или... Причем быть крайном можно, даже когда ты сам потерял в этой жизни все, что тебе дорого, а спасаемые не вызывают никакой симпатии. Вот если всех таких крайнов не станет, то мы в самом деле окажемся в проклятом мире, в котором жить нельзя.

Кстати, в отзывах на «Крылья» врачи пишут, что это книга о врачах, а педагоги – что об учителях. И я тоже думаю, что это классический роман воспитания с очень болезненной и очень современной подоплекой. Благородный крайн учит (даже когда и не хочет) своих птенцов тоже быть благородными. Отзывчивыми и равнодушными, смелыми и щедрыми, крылатыми – то есть немного не от мира сего. Это огромная радость – быть крылатым. Но сам же крайн и говорит в печальную минуту: такие долго не живут. И сколько может, прячет их от мира. А потом выпускает в мир...

И это самая радостная часть книги: увидеть, что детям хватает сил противостоять миру и не терять себя. Хотя они вообще-то крайнами себя и не считают, и крыл волшебных у них вроде бы и нет...

Знаете, отслеживать, как обстоят дела с детскими крыльями, – это такое удовольствие. Особенно для нас, учителей. Мы-то знаем, как это бывает, когда дети становятся большими, сильными, прекрасными... крылатыми. 

Богатый опыт дистанционного обучения

На выбор 200 курсов

курс
6
часов

МСО*
1 день

курс
16
часов

МСО*
3 дня

курс
36
часов

МСО*
7 дней

курс
72
часа

МСО*
14 дней

курс
108
часов

МСО*
21 день

Квалификацию повысили более 150 000 педагогов

МСО* – минимальный срок обучения

курсы.1сентября.рф

В преддверии запуска приоритетного проекта «Цифровая школа»
Цифровой экономике – цифровое образование



Комплексная методическая
поддержка



Развитие цифровой
компетенции

Удостоверяющие документы:



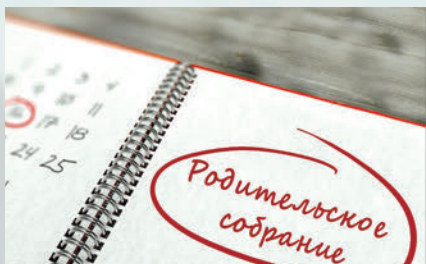
«Школа цифрового века»



«Учитель цифрового века»

**Каждому педагогу – вебинары, курсы повышения квалификации,
методическая литература, электронные учебники,
книги, разработки уроков**

Каждый день – новый вебинар



Как подготовить и провести родительское собрание



Как учителю создать интерактивное учебное пособие



Дисциплина в современной школе: проблемы и пути решения



Пожарная безопасность: как вести себя при возникновении пожара



ТРИЗ-педагогика: как сделать интересным каждый урок



Профилактика синдрома профессионального выгорания



Технологическая карта современного урока: реализация требований ФГОС



Педагогика достоинства. Сложный человек в сложном мире



Педагоги и родители: приёмы эффективного сотрудничества

Свыше 600 вебинаров