



Е. С. Абелюк



ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРА

МЕТОДИЧЕСКИЕ
РЕКОМЕНДАЦИИ

11

БАЗОВЫЙ
УРОВЕНЬ

Сферы

Е. С. Абелюк

Литература
Методические рекомендации
11 класс

Учебное пособие
для общеобразовательных организаций

Базовый уровень

2-е издание

Москва
«Просвещение»
2021

УДК 373.5.016:82.0

16+

ББК 74.268.3

A14

Серия «Сферы» основана в 2003 году

Издание выходит в формате PDF

Абелюк Е. С.

A14 Литература. Методические рекомендации. 11 класс : учеб. пособие для общеобразоват. организаций : базовый уровень / Е. С. Абелюк. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 2021. — 339 с. — (Сферы). — ISBN 978-5-09-079219-6.

Методические рекомендации созданы к учебнику Е. С. Абелюк, К. М. Поливанова «Литература. 11 класс. В 2 частях», соответствующему ФГОС среднего образования и Примерной основной общеобразовательной программе среднего образования.

Пособие адресовано учителям общеобразовательных организаций.

УДК 373.5.016:82.0

ББК 74.268.3

ISBN 978-5-09-079219-6

© Издательство «Просвещение», 2020

© Художественное оформление.

Издательство «Просвещение», 2020

Все права защищены

Учебный предмет «Литература», его объект изучения, цели и образовательные задачи

Дорогой коллега!

Вам предстоит работать по новому учебнику русской литературы XX века. Учебник построен согласно Федеральному государственному образовательному стандарту среднего общего образования (10-11 кл.) (изучение предметной области «Филология»), а также согласно Примерной основной образовательной программе среднего общего образования.

Изучение предметной области Филология в 10-11 классах должно обеспечить:

- 1) сформированность понятий о нормах русского, родного (нерусского) литературного языка и применение знаний о них в речевой практике;
- 2) владение навыками самоанализа и самооценки на основе наблюдений за собственной речью;
- 3) владение умением анализировать текст с точки зрения наличия в нём явной и скрытой, основной и второстепенной информации;
- 4) владение умением представлять тексты в виде тезисов, конспектов, аннотаций, рефератов, сочинений различных жанров;
- 5) знание содержания произведений русской, родной и мировой классической литературы, их историко-культурного и нравственно-ценностного влияния на формирование национальной и мировой;
- 6) сформированность представлений об изобразительно-выразительных возможностях русского, родного (нерусского) языка;
- 7) сформированность умений учитывать исторический, историко-культурный контекст и контекст творчества писателя в процессе анализа художественного произведения;

8) способность выявлять в художественных текстах образы, темы и проблемы и выражать своё отношение к ним в развёрнутых аргументированных устных и письменных высказываниях;

9) владение навыками анализа художественных произведений с учётом их жанрово-родовой специфики; осознание художественной картины жизни, созданной в литературном произведении, в единстве эмоционального личностного восприятия и интеллектуального понимания;

10) сформированность представлений о системе стилей языка художественной литературы;

11) понимание и осмысленное использование понятийного литературоведческого теоретико-литературного аппарата в процессе чтения и интерпретации художественных произведений (в рамках примерной программы по литературе);

12) сформированность представлений о системе стилей художественной литературы разных эпох, литературных направлениях, об индивидуальном авторском стиле.

Цели предмета «Литература» определяются как передача от поколения к поколению нравственных и эстетических традиций русской и мировой культуры, формирование и воспитание духовно развитой личности, ее готовности к творческой созидательной деятельности.

Знакомство с литературой разных времен и народов, ее обсуждение, анализ и интерпретация предоставляют обучающимся возможность эстетического и этического самоопределения, приобщают их к миру многообразных идей и представлений, выработанных человечеством, формируют гуманистическое мировоззрение, воспитывают чувство патриотизма, способствуют формированию гражданской позиции и национально-культурной идентичности (способности осознанного отнесения себя к родной культуре), а также умению воспринимать родную культуру в контексте мировой, любви и уважения к литературе и ценностям отечественной и мировой культуры. В 10-11-х классах целью предмета «Литература» становятся также достижение читательской самостоятельности и формирование

высокой культуры читательского восприятия, основанных на навыках анализа и интерпретации литературных текстов.

Стратегическая цель предмета в 10—11-х классах определяется как завершение формирования соответствующего возрастному и образовательному уровню обучающихся отношения к чтению художественной литературы как к деятельности, имеющей личностную и социальную ценность, как к средству самопознания и саморазвития.

Изучение литературы в школе решает следующие **образовательные задачи**:

- получение опыта медленного чтения произведений русской, родной (региональной) и мировой литературы;

- овладение необходимым понятийным и терминологическим аппаратом, позволяющим обобщать и осмыслять читательский опыт в устной и письменной форме;

- овладение навыком анализа текста художественного произведения (умение выделять основные темы произведения, его проблематику, определять жанровые и родовые, сюжетные и композиционные решения автора, место, время и способ изображения действия, стилистическое и речевое своеобразие текста, прямой и переносные планы текста, умение «видеть» подтексты)

- формирование умения анализировать в устной и письменной форме самостоятельно прочитанные произведения, их отдельные фрагменты, аспекты;

- формирование умения самостоятельно создавать тексты различных жанров (ответы на вопросы, рецензии, аннотации и др.);

- формирование умения уточнять и редактировать созданные самостоятельно письменные и устные тексты;

- формирование умения использовать в читательской, учебной и исследовательской деятельности различные ресурсы (в том числе цифровые;

- овладение различными формами продуктивной читательской деятельности (проектные и исследовательские работы о литературе, искусстве и др.);

- знакомство с историей литературы: русской и зарубежной литературной классикой, современным литературным процессом.

Содержание программы

Программа построена по модульному принципу. Содержание модулей может быть перегруппировано в соответствии с теми приоритетами в планируемых результатах, которые определяет для себя составитель рабочей программы.

Предлагаем такой вариант составления рабочей программы.

Проблемно-тематические блоки:

Пути развития цивилизации

И. Бунин. Господин из Сан-Франциско

Е. Замятин. Мы

А. Платонов. Котлован

Поиск идеала

И. Бунин. Чистый понедельник

А. Блок. Стихи о Прекрасной Даме

А. Твардовский. Василий Теркин

Человек и его время

И. Бабель. Конармия

А. Платонов. Сокровенный человек

М. Булгаков. Мастер и Маргарита

М. Шолохов. Тихий Дон

Г. Владимов. Генерал и его армия

Движение времени и изображение Великой Отечественной войны в литературе

М. Шолохов. Судьба человека

К. Воробьев. Убиты под Москвой

В. Астафьев. Пастух и пастушка

А. Твардовский. Стихотворения

Историко- и теоретико-литературные блоки:

Литературные эксперименты эпохи модернизма и постмодернизма

А. Блок. Двенадцать

А. Ахматова. Стихотворения сб. «Вечер»

Т. Кибиров. Памяти Державина

Реалистическое изображение человека и жизни в литературе

И. Бунин. Легкое дыхание

М. Горький. Мать

А. Солженицын. Один день Ивана Денисовича

В. Шаламов. Колымские рассказы

Сатирический взгляд на мир

В. Маяковский. Стихотворения

М. Зощенко. Рассказы

Н. Заболоцкий. Стихотворения сб. «Столбцы»

По следам чеховской драматургической традиции

М. Горький. На дне

А. Вампилов. Утиная охота

При определении содержания каждого из модулей должно быть учтено следующее условие: среди учебного материала должны присутствовать ключевые произведения русской литературы, необходим также список для самостоятельного чтения и задания к нему. Присутствие произведений мировой и родной (региональной) литературы должно быть сбалансировано. Внутри отдельного модуля произведения различной жанрово-родовой принадлежности, времени создания и авторства, различных направлений и стилей даются в

сравнительно-сопоставительном рассмотрении для последовательного формирования у обучающегося умения самостоятельно читать и выявлять общие темы и проблемы у двух и более произведений, видя и отмечая как общее, так и различия и делая выводы о художественных особенностях того или иного произведения.

Планируемые результаты

Примерная образовательная программа по литературе воплощает идею внедрения в практику российской школы деятельностного подхода к организации обучения. Главным условием реализации данной идеи является уже заявленное в примерной образовательной программе основной школы переосмысление результатов образовательной деятельности: освоение учебного материала должно быть соотнесено с личностными, метапредметными и предметными результатами.

К **личностным** результатам освоения программы по литературе (10-11 класс) относятся:

- воспитание российской гражданской идентичности: патриотизма, уважения к Отечеству, прошлому и настоящему многонационального народа России; осознание своей этнической принадлежности, знание истории, языка, культуры своего народа, своего края, основ культурного наследия народов России и человечества; усвоение гуманистических, демократических и традиционных ценностей многонационального российского общества; воспитание чувства ответственности и долга перед Родиной;

- формирование ответственного отношения к учению, готовности и способности обучающихся к саморазвитию и самообразованию на основе мотивации к обучению и познанию, осознанному выбору и построению дальнейшей индивидуальной траектории образования на базе ориентировки в мире профессий и профессиональных предпочтений, с учётом устойчивых познавательных интересов, а также на основе формирования уважительного отношения к труду, развития опыта участия в социально значимом труде;

- формирование гражданской позиции как активного и ответственного члена российского общества, осознающего свои конституционные права и обязанности, уважающего закон и правопорядок, обладающего чувством собственного достоинства, осознанно принимающего традиционные национальные и общечеловеческие гуманистические и демократические ценности;

- формирование целостного мировоззрения, соответствующего современному уровню развития науки и общественной практики, учитывающего социальное, культурное, языковое, духовное многообразие современного мира;

- развитие морального сознания и компетентности в решении моральных проблем на основе личностного выбора, формирование нравственных чувств и нравственного поведения на основе усвоения общечеловеческих ценностей; осознанного и ответственного отношения к собственным поступкам;

- формирование толерантного сознания, осознанного, уважительного и доброжелательного отношения к другому человеку, его мнению, мировоззрению, культуре, языку, вере, гражданской позиции, к истории, культуре, религии, традициям, языкам, ценностям народов России и народов мира; готовности и способности вести диалог с другими людьми и достигать в нём взаимопонимания; находить общие цели и сотрудничать для их достижения;

- формирование навыков сотрудничества со сверстниками, детьми младшего возраста, взрослыми в образовательной, общественно полезной, учебно-исследовательской, проектной и других видах деятельности;

- готовность и способность к образованию, в том числе самообразованию, на протяжении всей жизни; сознательное отношение к непрерывному образованию как условию успешной профессиональной и общественной деятельности;

- эстетическое отношение к миру, включая эстетику быта, научного и технического творчества, спорта, общественных отношений;

- принятие и реализацию ценностей здорового и безопасного образа жизни, потребности в физическом самосовершенствовании, занятиях спортивно-оздоровительной деятельностью, неприятие вредных привычек: курения, употребления алкоголя, наркотиков;

- бережное, ответственное и компетентное отношение к физическому и психологическому здоровью, как собственному, так и других людей, умение оказывать первую помощь;

- осознанный выбор будущей профессии и возможностей реализации собственных жизненных планов; отношение к профессиональной деятельности как возможности участия в решении личных, общественных, государственных, общенациональных проблем;

- сформированность экологического мышления, понимания влияния социально-экономических процессов на состояние природной и социальной среды; приобретение опыта эколого-направленной деятельности;

- ответственное отношение к созданию семьи на основе осознанного принятия ценностей семейной жизни.

К **метапредметным** результатам, согласно ФГОС, относятся:

- умение самостоятельно определять цели деятельности и составлять планы деятельности; самостоятельно осуществлять, контролировать и корректировать деятельность; использовать все возможные ресурсы для достижения поставленных целей и реализации планов деятельности; выбирать успешные стратегии в различных ситуациях;

- умение продуктивно общаться и взаимодействовать в процессе совместной деятельности, учитывать позиции других участников деятельности, эффективно разрешать конфликты;

- владение навыками познавательной, учебно-исследовательской и проектной деятельности, навыками разрешения проблем; способность и готовность к самостоятельному поиску методов решения практических задач, применению различных методов познания;

- готовность и способность к самостоятельной информационно-познавательной деятельности, включая умение ориентироваться в различных источниках информации, критически оценивать и интерпретировать информацию, получаемую из различных источников;

- умение использовать средства информационных и коммуникационных технологий в решении когнитивных, коммуникативных и организационных задач с соблюдением требований эргономики, техники безопасности, гигиены, ресурсосбережения, правовых и этических норм, норм информационной безопасности;

- умение определять назначение и функции различных социальных институтов;

- умение самостоятельно оценивать и принимать решения, определяющие стратегию поведения, с учётом гражданских и нравственных ценностей;

- владение языковыми средствами — умение ясно, логично и точно излагать свою точку зрения, использовать адекватные языковые средства;

- владение навыками познавательной рефлексии как осознания совершаемых действий и мыслительных процессов, их результатов и оснований, границ своего знания и незнания, новых познавательных задач и средств их достижения.

К предметным результатам, согласно ФГОС, относятся следующие.

Выпускник средней школы научится:

1. демонстрировать знание ключевых произведений русской, родной и мировой литературы, приводя примеры двух или более текстов, затрагивающих общие темы или проблемы.

2. в устной и письменной форме обобщать и анализировать свой читательский опыт, а именно:

2.1. обосновывать выбор художественного произведения для анализа, приводя в качестве аргумента как тему (темы) произведения, так и его проблематику (скрытые в нем смыслы и подтексты);

2.2. использовать для раскрытия тезисов своего высказывания указание на фрагменты произведения, носящие проблемный характер и требующие анализа;

2.3. давать объективное изложение текста: характеризую произведение, выделять две (или более) основные темы или идеи произведения, показывать их развитие в ходе сюжета, их взаимодействие и взаимовлияние, в итоге раскрывая сложность художественного мира произведения;

2.4. анализировать жанрово-родовой выбор автора: раскрывать особенности развития и связей элементов художественного мира произведения: места и времени действия, способы изображения действия и его развития, способы введения персонажей и средства раскрытия и/или развития их характеров;

2.5. определять контекстуальное значение слов и фраз, используемых в художественном произведении (включая переносные и коннотативные значения), оценивать их художественную выразительность с точки зрения новизны, эмоциональной и смысловой наполненности, эстетической значимости;

2.6. анализировать авторский выбор определенных композиционных решений в произведении, раскрывая, как взаиморасположение и взаимосвязь определенных частей текста способствует формированию его общей структуры и обуславливает эстетическое воздействие на читателя (например, выбор определенного зачина и концовки произведения, выбор между счастливой или трагической развязкой, открытым или закрытым финалом);

2.7. анализировать случаи, когда для осмысления точки зрения автора и/или героев требуется различать, что прямо заявлено в тексте, от того, что действительно подразумевается (например, сатира, сарказм, ирония или гипербола).

3. осуществлять следующую продуктивную деятельность:

3.1. давать развернутые ответы на вопросы об изучаемом на уроке произведении или создавать небольшие рецензии на самостоятельно прочитанные произведения, демонстрируя целостное восприятие художественного мира произведения, понимание принадлежности произведения к литературному направлению (течению) и культурно-исторической эпохе (периоду);

3.2. выполнять проектные работы в сфере литературы и искусства, предлагать свои собственные обоснованные интерпретации литературных произведений.

Выпускник средней школы получит возможность научиться:

1. давать историко-культурный комментарий к тексту произведения (в том числе и с использованием ресурсов музея, специализированной библиотеки, исторических документов и т.п.

2. анализировать:

2.1. художественное произведение в сочетании воплощения в нем объективных законов литературного развития и субъективных черт авторской индивидуальности;

2.2. художественное произведение во взаимосвязи литературы с другими областями гуманитарного знания (философией, историей, психологией и др.);

2.3. одну из интерпретаций эпического, драматического или лирического произведений (например, кино- или театральную постановку; запись художественного чтения; серию иллюстраций к произведению), оценивая то, как интерпретируется исходный текст.

3. узнать:

3.1. о месте и значении русской литературы в мировой литературе;

3.2. о произведениях новейшей отечественной и мировой литературы;

3.3. о важнейших литературных ресурсах, в том числе в сети Интернет;

3.4. об историко-культурном подходе в литературоведении;

3.5. об историко-литературном процессе XIX и XX веков;

3.6. о наиболее ярких или характерных чертах литературных направлений или течений (реализм, романтизм, символизм и т.п.);

3.7. имена ведущих писателей, особенно значимые факты их творческой биографии, названия ключевых произведений, имен героев, ставших «вечными образами» или именами нарицательными в общемировой и отечественной

культуре, например, Ф.Достоевский, М.Булгаков, А.Солженицын, У.Шекспир; Гамлет, Манилов, Обломов, «человек в футляре»);

3.8. о соотношении и взаимосвязях литературы с историческим периодом, эпохой (например, «Война и Мир» и Отечественная война 1812 года, футуризм — и эпоха технического прогресса в начале XX века и т.п.).

4. осуществлять следующую продуктивную деятельность:

4.1. выполнять проектные и исследовательские литературоведческие работы, самостоятельно определяя их тематику, методы и планируемые результаты;

4.2. давать историко-культурный комментарий к тексту произведения (в том числе и с использованием ресурсов музея, специализированной библиотеки, исторических документов и т.п.).

Содержание курса и краткая характеристика особенностей подачи литературного материала в учебнике

Изучаемый литературный материал

Часть I

Раздел I.

Литература Серебряного века

Иван Алексеевич БУНИН

«Чувство единства с родившими тебя...»

Поэзия Бунина

Проза, похожая на стихи

«Антоновские яблоки»

«Деревня»

Печать вырождения

Национальный характер

После «Деревни»

«Господин из Сан-Франциско»

Господин без имени

Необычное название корабля

Значение образа Атлантиды в рассказе

Два понимания человека и жизни: «жизнь живая» и «жизнь мертвая»

Человек и история: Бунин о развитии человеческой цивилизации

Человек и Природа, Человек и Космос

«Лёгкое дыхание»

Фабула и сюжет

Необычные героини

Позиция автора в рассказе

Человек в мире природы

«Чистый понедельник»

Художественный мир рассказа

Конкретное и символическое в рассказе

Леонид Николаевич АНДРЕЕВ

Биографические вехи

Реалист или модернист?

Перемены в российской жизни и в творчестве Л. Андреева

«Иуда Искариот»

Александр Иванович КУПРИН

Жизнь и творчество

«Гранатовый браслет»

После революции

Максим ГОРЬКИЙ

Жизненный путь

Первые рассказы

Мировая слава

«Революция всё углубляется...»

«На дне»

Персонажи

Драматургическое своеобразие

Бытовые диалоги на философские темы

Основной конфликт драмы

Место Луки в драме

Символическое прочтение драмы

Понятие правды в драме

«Мать»

Важнейшие особенности поэзии Серебряного века

Литература модернизма

Стихотворения-шифры

Рецензии и пародии Вл. Соловьева на стихотворения символистов

Обновление поэтических тем и средств

Иннокентий Фёдорович Анненский

Владислав Фелицианович Ходасевич

Александр Александрович БЛОК

«Таков мой путь»

«Стихи о Прекрасной Даме»

Поэзия А. Блока в оценке современников

Три тома лирики

«Город»

«Снежная маска»

«Соловьиный сад»

Россия у Блока

«Двенадцать»

Изображение революции в поэме

Музыка революции

Контрастность поэмы

Христос в концовке поэмы

Восприятие поэмы современниками

Поэт у Блока

Анна Андреевна АХМАТОВА

«Коротко о себе»

«Вечер»

«Чётки», «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini»

«Реквием»

Война

Постановление 1946 года

«Поэма без героя»

Осип Эмильевич МАНДЕЛЬШТАМ

«Книжный шкаф»

«Камень»

«Шум времени»

Катастрофа

Владимир Владимирович МАЯКОВСКИЙ

Начало

«Пощёчина общественному вкусу»

Бунт

Поэтический язык

«Облако в штанах»

Послереволюционное творчество Маяковского

О назначении поэта

Марина Ивановна ЦВЕТАЕВА

«Московское детство»

Романтический мир Цветаевой

«После России»

Сергей Александрович ЕСЕНИН

Ранние годы

Революция в творчестве Есенина

Имажинизм

Своеобразие есенинского образа

Послереволюционная поэзия

«Шаганэ ты моя, Шаганэ!..»

«Чёрный человек»

Финал

Часть II.

Раздел II

Литература 1920—1930-х годов

Евгений Иванович ЗАМЯТИН

Вехи биографии

«Мы»

Единое Государство

Сатира

Исаак Эммануилович БАБЕЛЬ

Новый герой

Кризис жанра

Немного биографии

«Конармия

Рассказчик

Интеллигент в революции

Автор и революция

Новая проза

Михаил Михайлович ЗОЩЕНКО

Сатира

Послужной список

Свой стиль

Герой-обыватель

Разрушение традиционного авторского слова

В 1930-е и 1940-е годы

Михаил Афанасьевич БУЛГАКОВ

Жизнь-борьба

Роман «Белая гвардия»

Роман Булгакова в контексте русской литературы

История в романе

Жизнь как театр

Перевернутый мир

Апокалиптические мотивы

Пролог или эпилог?

Роман «Мастер и Маргарита»

Композиция. Роман Мастера — Москва — Ершалаим

Темы и мотивы

Дом — Бездомность — Квартирный вопрос

Пожары

Музыка

Советская Москва

Картина мира — миф — литература

Пространство и время

Картина мира

Литературные параллели

Параллели внутри романа

Андрей Платонович ПЛАТОНОВ

Инженер и писатель

«Сокровенный человек»

«Котлован»

Платонов и литературная традиция

Николай Алексеевич ЗАБОЛОЦКИЙ

Первые стихи

«ОБЭРИУ»

«Детский взгляд»

«Столбцы»

«Равноправие коров»

Заболоцкий — «реакционный идеалист»

Поздний Заболоцкий

Михаил Александрович ШОЛОХОВ

Детство писателя

Свидетель кровавых событий

Творческий путь

Признание

Непростая судьба

«Тихий Дон»

Эпический объем «Тихого Дона»

Вымышленное и историческое в романе

Герой романа — казачество

Своеобразие языка, своеобразие культуры

Народные представления в романе

Значение художественной детали

Жестокий мир

Символические образы

Распад семьи

Эволюция героя

Объективный взгляд

Где же автор?

«Судьба человека»

Владимир Владимирович НАБОКОВ

Набоков русский и английский

Рассказы Набокова

«Адмиралтейская игла»

«Круг»

Роман «Дар»

Часть III.

Литература 1940—1990-х годов

Александр Трифонович ТВАРДОВСКИЙ

Литературная биография

«Василий Тёркин»

Лирика Твардовского

Борис Леонидович ПАСТЕРНАК

«Он награждён каким-то вечным детством»

«Вторично родившийся»

«Сестра моя — жизнь»

Поздняя лирика

Пастернак — переводчик

«Доктор Живаго»

Вечные вопросы бытия

Стихи и проза в романе

«Гамлет»

«Зимняя ночь»

«Судьбы скрещенья»

Роман Пастернака в контексте традиций русской классики и литературы XX века

«Я пропал, как зверь в загоне»

Литература 1960—1980-х годов

Александр Исаевич СОЛЖЕНИЦЫН

Жизнь и судьба

«Матрёнин двор»

Жизнь на свободе

«Один день Ивана Денисовича»

Творчество Солженицына в 1960—1970-е годы

Варлам Тихонович ШАЛАМОВ

Сын священника

Оппозиционер

Новые испытания

«Колымские рассказы»

Особый мир

«Одиночный замер»

«Шерри-бренди»

«Литературность» художественного мира Шаламова

Человеческое в человеке

Юрий Валентинович ТРИФОНОВ

Отблеск истории

«Старик»

Василий Макарович ШУКШИН

Деревенская проза

Кинематографическое творчество

Рассказы

Валентин Григорьевич РАСПУТИН

Вхождение в литературу

«Последний срок»

«Прощание с Матёрой»

Константин Дмитриевич ВОРОБЬЁВ

Судьба

Литературная биография

«Убиты под Москвой»

Круги понимания

Традиции русской литературы

Александр Валентинович ВАМПИЛОВ

Короткая биография

На рубеже шестидесятых и семидесятых

«Довампиловская» драматургия

Комедии Вампилова

«Утиная охота»

Авторская песня

Булат Шалвович ОКУДЖАВА

Факты биографии

Песни-стихотворения

Владимир Семёнович ВЫСОЦКИЙ

Актёр и поэт

Блатные песни

Ролевая лирика

Песни о войне

Цвета серого мира

Чаша поэта

Иосиф Александрович БРОДСКИЙ

«Обычная советская семья того времени»

Учителя

Арест

О некоторых темах и образах поэзии Бродского

Поэтический язык

Из литературы последнего десятилетия XX века

Литература «возвращённая» и «задержанная»

О современных поэтах Сергее Гандлевском и Тимуре Кибирове

О Викторе Астафьеве и Георгии Владимове как о современных прозаиках

Особенности подачи литературного материала

Каждое литературное произведение рассматривается в курсе:

- в контексте того времени, в какое оно создано — в связи с событиями общественно-политического характера, в связи с теми спорами и литературной полемикой, которые шли в тот момент на страницах прессы, в контексте его восприятия критикой и т.п.
- в русле литературной традиции — авторы учебника предлагают увидеть в каждом из рассматриваемых художественных произведений

переклички с авторами-предшественниками, прежде всего, с русской классикой. Выделяются сходные темы, мотивы, образы, обнаруживаются прямые переклички — в виде цитат и реминисценций. Далеко не всегда выделенные параллели бесспорны, и ученику предлагается самому решать, в какой мере они объективно существуют в произведении;

- художественный текст рассматривается как «высказывание автора», сделанное не в прямой, а в образной форме.

Типы предлагаемых заданий

Для размышления и обсуждения в учебнике предлагаются вопросы следующих типов:

1) в пределах произведения (имманентный или внутренний анализ); это вопросы об особенностях словоупотребления и повествования, композиции и системы персонажей, формах выражения авторской позиции и особенностях этой позиции — т. е. вопросы о своеобразии художественного языка и художественного содержания произведения.

2) с выходом в контекст того времени, в которое произведение создавалось (историко-контекстный анализ); это вопросы о связях содержания произведения с событиями общественно-политического характера, с теми спорами и литературной полемикой, которые шли в тот момент на страницах прессы; это и вопросы, связанные с тем, как воспринималось данное произведение критикой;

3) с выходом в творчество автора (литературно-контекстный анализ); это вопросы о значении образов, мотивов, проблем, встречающихся в рассматриваемом произведении, для творчества данного автора в целом;

4) с выходом в историко-литературный процесс (литературно-контекстный анализ); вопросы о перекличках рассматриваемых художественных произведений с произведениями авторов-предшественников, прежде всего русских классиков.

Среди заданий в учебнике относительно мало вопросов, предполагающих однозначные ответы — вопросы типа: «Каким размером написано стихотворение?», «Выделите компоненты композиции произведения»,

«Найдите в стихотворения метафоры и сравнения», «Когда происходило то или иное историческое или литературное событие?» и т. п. (Это не значит, что в процессе обучения учитель не должен задавать таких вопросов своим ученикам). Вопросы, предлагаемые в учебнике, нацеливают в основном на трактовку произведений литературы, потому и ответы на них не могут быть однозначными. Учитель оценивает их развернутость и доказательность. Обратите внимание на то, что там, где речь идет о трактовке произведений литературы (а не о констатации историко-литературных фактов), и в тексте учебника никогда не дается окончательных ответов; задача авторов (и учителя) — побудить школьника к соразмышлению, а не дать такой ответ.

Еще одно замечание. В целях развития читательской культуры старших школьников авторы учебника обнаруживают прямые переключки (в виде цитат и реминисценций) и параллели (традиционные темы, мотивы, образы) в каждом рассматриваемом произведении. Авторы отдают себе отчет в том, что выделенные параллели далеко не всегда бесспорны. И более того, нередко самим ученикам авторы учебника предлагают решать, в какой мере эти параллели объективно существуют в произведении.

Все это должен иметь в виду учитель при оценке ответов учащихся.

О заданиях исследовательского характера

В последние десятилетия в практику российской школы активно внедряются различные формы и методы учебно-исследовательской деятельности. Процессы обучения и исследования в учебно-исследовательской деятельности идут параллельно, и это позволяет формировать в обучающемся как устойчивую мотивацию к обучению, так и навыки учебной самоорганизации.

Следует сказать, что развитие учебно-исследовательской деятельности — не стихийный процесс: создание многочисленных юношеских научно-технических обществ, организация и повсеместное проведение научно-практических конференций школьников, в конце концов, привели к включению

в учебный план школы профильного типа часов на учебно-исследовательскую (проектно-исследовательскую) деятельность учащихся. Таким образом, современный учитель (прежде всего учитель профильной школы) должен быть готов стать научным руководителем учебно-исследовательской работы своего ученика, выразившего желание такой работой заниматься. Однако, как показывает многолетний опыт проведения научно-практических конференций школьников, реально к такой работе сегодня готовы лишь немногие учителя. Едва ли не самую большую сложность для руководителей работ школьников представляет постановка проблемы для исследования. Учебник предлагает учителю и школьнику примеры проблем, которые могут рассматриваться в индивидуальных или коллективных исследовательских проектах. Предпочтение следует отдавать тем проблемам и темам, которые интересны будущим авторам работ и их руководителям, только в этом случае работа будет успешной.

Как работать с учебником

Каждый параграф учебника содержит очерк биографии писателя. В некоторых случаях биографический очерк и анализ произведений разделены, в некоторых — анализ произведений входит в биографическую справку (чаще это касается поэтов). В любом случае материалу биографического характера следует уделить самое серьезное внимание — как правило, он самым тесным образом связан с творчеством писателей.

Текст глав учебника, в которых анализируются литературно-художественные произведения, изобилует вопросами. Эти вопросы (или цепочки вопросов), часто не только завершают главу и предлагаются для письменного домашнего задания или самостоятельного исследования, но появляются и прямо посреди текста и таким образом «приглашают» школьника к соразмышлению с авторами учебника. Размышления над подобными проблемами требуют от ученика все новых и новых обращений к тексту, а значит, параллельно с текстом учебника нужно читать (перечитывать) текст художественного произведения.

Работая с учебником, следует учесть, что вопросов в учебнике много, часто больше, чем это нужно учителю. Не обязательно выполнять все задания учебника. Учитель выбирает те вопросы, которые возникают при разговоре в данном классе. Какие-то вопросы он может предложить всему классу, какие-то — отдельным ученикам, какие-то — кому-то одному (можно учесть возможности и наклонности каждого). И более того, некоторые вопросы и задания могут не удовлетворить и учителя, и учеников — и у них возникнут собственные вопросы.

После каждой главы предлагается библиография работ, посвященных анализу творчества того или иного писателя. Однако авторы полагают, что чтение таких работ школьнику не всегда может быть полезно, а иногда и вредно, т. к. может помешать формированию его собственных взглядов на произведение. Рекомендую ученикам ту или иную литературу, следует отдавать предпочтение литературе мемуарного характера, дневникам, письмам. Специальную литературоведческую или литературно-критическую литературу учитель может советовать ученикам только в случае их очевидной профессиональной ориентированности на занятия литературой.

Школьный курс литературы должен подготовить такого читателя, которому хочется читать и который будет читать и после окончания школы, всю жизнь. Каждому учителю понятно, насколько это трудно выполняемая задача. Для того чтобы она была решена, увлеченным читателем должен быть, прежде всего, сам учитель. И уважать ученика и его мнение тоже должен он; много у учителя-словесника и других обязанностей по отношению к ученику. Помочь относиться к урокам литературы как к увлекательному сотворчеству может совместное чтение непрограммных произведений современной литературы. Вот почему завершает учебник глава, посвященная анализу современной литературы и работе над рецензиями. Конечно, рецензированию должно предшествовать внимательное понимающее чтение, приобретенное при чтении программной классической литературы. Но этого недостаточно. Для того чтобы рецензия получилась, необходимо также умение выйти за пределы читаемого

произведения и оценить позицию его автора с точки зрения проблем современности, прежде всего, конечно, этических проблем. В том случае, если нам удалось научить наших учеников читать вдумчиво и глубоко, читать, самостоятельно размышляя, задача научить школьника писать рецензии окажется выполнимой.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ

Тематическое планирование курса строится согласно Примерной основной образовательной программе среднего общего образования (протокол от 28 июня 2016 г. № 2/16-з), рассчитанной на 108 уч. часов (из расчета 3 часа в неделю).

Тема	Часы
Раздел 1. ЛИТЕРАТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА	<i>1</i>
ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ БУНИН	<i>4</i>
ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ АНДРЕЕВ	<i>2</i>
АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ КУПРИН	<i>1</i>
МАКСИМ ГОРЬКИЙ	<i>5</i>
ВАЖНЕЙШИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ КОНЦА 1890 — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-х гг.	<i>2</i>
АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК	<i>6</i>
АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА	<i>4</i>
ОСИП ЭМИЛЬЕВИЧ МАНДЕЛЬШТАМ	<i>3</i>
ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ МАЯКОВСКИЙ	<i>4</i>
МАРИНА ИВАНОВНА ЦВЕТАЕВА	<i>2</i>
СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕСЕНИН	<i>4</i>
Раздел II. ЛИТЕРАТУРА 1920—1930-х годов	<i>1</i>
ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ ЗАМЯТИН	<i>2</i>
ИСААК ЭММАНУИЛОВИЧ БАБЕЛЬ	<i>2</i>
МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ ЗОЩЕНКО	<i>2</i>

МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ БУЛГАКОВ	5
АНДРЕЙ ПЛАТОНОВИЧ ПЛАТОНОВ	3
НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ ЗАБОЛОЦКИЙ	2
МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ШОЛОХОВ	6
ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ НАБОКОВ	4
Раздел III. ЛИТЕРАТУРА 1940—1950-х годов	1
АЛЕКСАНДР ТРИФОНОВИЧ ТВАРДОВСКИЙ	3
БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК	5
Раздел IV. ЛИТЕРАТУРА 1960—1980-х годов	1
АЛЕКСАНДР ИСАЕВИЧ СОЛЖЕНИЦЫН	4
ВАРЛАМ ТИХОНОВИЧ ШАЛАМОВ	3
ЮРИЙ ВАЛЕНТИНОВИЧ ТРИФОНОВ	2
ВАСИЛИЙ МАКАРОВИЧ ШУКШИН	2
ВАЛЕНТИН ГРИГОРЬЕВИЧ РАСПУТИН	2
КОНСТАНТИН ДМИТРИЕВИЧ ВОРОБЬЕВ	2
АЛЕКСАНДР ВАЛЕНТИНОВИЧ ВАМПИЛОВ	2
АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ	1
БУЛАТ ШАЛВОВИЧ ОКУДЖАВА	1
ВЛАДИМИР СЕМЁНОВИЧ ВЫСОЦКИЙ	2
ИОСИФ АЛЕКСАНДРОВИЧ БРОДСКИЙ	3
Раздел V. ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ ПОСЛЕДНЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XX века	1
ЛИТЕРАТУРА «ВОЗВРАЩЕННАЯ» И «ЗАДЕРЖАННАЯ»	1
О СОВРЕМЕННЫХ ПОЭТАХ СЕРГЕЕ ГАНДЛЕВСКОМ И ТИМУРЕ КИБИРОВЕ	2
О ВИКТОРЕ АСТАФЬЕВЕ И ГЕОРГИИ ВЛАДИМОВЕ КАК О СОВРЕМЕННЫХ ПРОЗАИКАХ	4
ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ УРОК	1
Итого	

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

«А что есть чтение — как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками... Чтение — прежде всего сотворчество... Усталость читателя — не опустошительная, а творческая. Сотворческая. Делает честь и читателю и мне» (М.Цветаева. «Поэт о критике»).

Структура методического пособия:

Каждая глава методического пособия для учителя содержит три части:

- 1) Дополнительный материал к творческой биографии писателя.
- 2) Сложные вопросы поэтики и творчества писателя.
- 3) Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

В разделе «Сложные вопросы поэтики и творчества писателя» действительно рассматриваются наиболее сложные для восприятия творчества данного автора проблемы, а также вопросы, связанные с местом данного автора или жанров, в которых он работал, в историко-литературном процессе эпохи. Иногда разбираются наиболее сложные теоретико-литературные вопросы, которые необходимо поднять в связи с творчеством данного писателя, делается обзор различных, иногда спорящие друг с другом литературоведческих концепций. В тех случаях, когда вопросы, заданные школьникам в учебнике, кажутся авторам слишком сложными, в данном разделе помещаются ответы.

В разделе «Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся» не только предлагаются проблемы, интересные для дискуссионного обсуждения или задания, но и показывается, как возникают эти проблемы. Очень важным является следующее: ученикам обязательно предлагается размышлять над такими вопросами, которые встают по ходу чтения литературного материала.

Только в таком случае может формироваться самостоятельное и проблемное мышление школьника.

Таков же характер предлагаемых в этой главе тем для самостоятельного исследования учащихся. Особенно важна такая работа в классах с углубленным изучением гуманитарных дисциплин. Регулярная работа подобного рода вообще меняет характер учебного процесса: **обучение и исследование идут параллельно.**

К сожалению, учитель пока не всегда готов к руководству исследовательской деятельностью школьника (в отличие от руководства проектами; эту работу следует различать). Именно поэтому в учебнике показывается, какие исследовательские проблемы стоит ставить перед школьниками. Следует иметь в виду, что, предлагая школьнику для самостоятельного исследования проблему, его надо сначала заинтересовать этой проблемой, только в этом случае работа будет успешной.

В конце каждой главы пособия предлагается библиография и список возможных тем сочинений по творчеству данного автора.

Некоторые главы пособия построены по иному принципу. Так, в главу о Блоке в помощь учителю — включен мотивный анализ «Стихов о Прекрасной Даме».

Завершает учебник глава, посвященная анализу современной литературы и работе над рецензиями. Рецензированию должно предшествовать внимательное понимающее чтение. Но этого недостаточно. Необходимо также умение выйти за пределы произведения и оценить позицию его автора с точки зрения проблем современности, прежде всего, конечно, этических проблем. В том случае, если нам удалось научить наших учеников читать вдумчиво и глубоко, читать, самостоятельно, размышляя, задача научить школьника писать рецензию представляется выполнимой. Вместе с тем необходимо заранее готовить учеников к работе в жанре рецензии.

Иван Алексеевич Бунин (1870 — 1953)

Планируемое время изучения — 4 часа

Дополнительный материал к творческой биографии И. Бунина.

1. **Об отце писателя.** Талантливый, разоряющийся, а затем и потерявший последнее «мелкопоместный» А. Н. Бунин, отец писателя, представлялся сыну типом русского помещика уходящего века. Вместе с тем можно рекомендовать ученикам прочитать роман И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева», автобиографический в своей основе. Это произведение свидетельствует о необычайном обаянии образа отца для писателя.

И. А. Бунину запомнились такие слова его отца: «Помни, нет большей беды, чем печаль» и «Все на свете проходит и не стоит слез». Возможно, выраженная в них позиция отца повлияла на формирование взглядов самого Ивана Бунина, который в своем творчестве делит время на время человеческой жизни и «время» природы-вечности (об этом в разделе учебника, посвященном рассказу «Легкое дыхание»).

2. **Современники об облике Бунина.** Аристократизм и демократизм удивительным образом сочетались в Бунине. Видимо, именно поэтому современники отзывались о Бунине очень противоречиво: с одной стороны, бытовало суждение, что Бунин сухой, безгливый, высокомерный барин, с другой, — обаятельный, остроумный, легкий и простой в общении человек.

Сложные вопросы поэтики и творчества И. Бунина.

Несмотря на то, что планируемое время изучения И. А. Бунина невелико, в учебнике его произведения анализируются достаточно подробно. Причина в том, что сложному творчеству этого писателя в нашей школе традиционно уделялось недостаточное внимание.

1. **Черты модернизма в поэтике Бунина.** Поэт и литературный критик Владислав Ходасевич называл Бунина «архаистом-новатором»¹. Столь же

¹ Ходасевич В. Книги и люди. Божье древо. // «Возрождение», 1933, 16 ноября.

неоднозначное определение мы встречаем в работе Юрия Мальцева — одной из лучших литературоведческих книг о Бунине. Здесь предлагается такое определение творческой манеры писателя: «реалистический символизм»². Вместе с тем в литературоведении советского периода творчество Бунина традиционно рассматривали как реалистическое, писателя считали прямым продолжателем чеховской традиции. У такого взгляда были свои резоны: во-первых, Бунин подробно и живо изображал реальность, во-вторых, часто критиковал творчество модернистов. И, наконец, тематически был устремлен в прошлое: «Я все думал о той чудесной власти, которая дана прошлому. Откуда она и что она значит? ... В чувстве религиозном наше часто не сознаваемое преклонение перед прошлым, наше таинственное родство с мыслями и делами всех отживших играет великую роль...»³. Однако, не чувствуя себя человеком XX века, не принимая многих нравственных установок этого века, Бунин оказывается выразителем художественного сознания своей эпохи. Он и сам о себе говорил следующее: «Назвать меня реалистом значит не знать меня как художника. “Реалист” Бунин очень и очень многое приемлет в подлинной символической мировой литературе» (из письма к Л. Ржевскому⁴).

В учебнике неоднократно говорится о тех чертах поэтики Бунина, которые характеризуют его творчество как принадлежащее XX веку и сближают его с модернистами — это и применимость к его прозаическим произведениям ряда важнейших законов стихотворных текстов (например то, что его творчество в целом напоминает поэтическую систему, и в разных произведениях варьируются одни и те же мотивы), и использование символических образов. Эти черты поэтики Бунина демонстрируются при анализе всех рассматриваемых в учебнике произведений, однако проблема в целом заслуживает специального обсуждения.

² Юрий Мальцев. Иван Бунин. — М.: Посев, 1994, С. 100.

³ Там же, С. 81.

⁴ Л. Ржевский (1905 — 1986) — прозаик и литературовед, эмигрант. С 1952 года Л.Ржевский — главный редактор журнала «Грани». Творчество Ржевского, практически неизвестное в России, получило широкое признание на Западе. И. А. Бунин высоко оценил повесть Ржевского «Девушка из бункера» (1950). Письмо И. Бунина

Л. Ржевскому, датированное 1950 годом, цитируется по изданию: Михаил Рощин. Князь. Книга об Иване Бунине, русском писателе // «Октябрь», 2000, № 1.

2. Противопоставление прошлого и современного у Бунина. Идея единства крестьян и дворян. Тема прошлого, противопоставленного современности, связана у Бунина с противопоставлением мира идеального миру реальному. Прошлое соответствует миру идеальному, настоящее — реальному. В этом противопоставлении нет однозначного упрощения: писателю, с напряженностью вглядывающемуся в прошлое, свойственно чувство истории. Уже в «Антоновских яблоках», где как будто бы не происходит никаких событий, за нарисованными картинами угадывается процесс смены различных укладов жизни и различных исторических эпох («Жизнь не стоит на месте, — старое уходит, и мы провожаем его с великой грустью. Да, но не тем ли и хороша жизнь, что она пребывает в неустанном обновлении?». И. Бунин). Не менее напряженно всматривается Бунин и в будущее. Человеческая история предстает в его творчестве как история утраты человеком связей с домом (некогда «дворянским»), с семьей. Ему видится история одичания России, происходящая на его глазах.

В произведениях, рассматриваемых в главе о Бунине, четко выявляются историософская и социальная концепции писателя. Вместе с тем эти его представления во многом противостоят идеям А. Блока (не отсюда ли такая острая Бунина нелюбовь к Блоку? — см., например, «Окаянные дни»).

По Бунину, Россия едина — нет разделения на крестьян и дворян (см. в учебнике анализ рассказа «Антоновские яблоки» или повести «Деревня»); у Блока — Россия «распадается» на «народ» и «интеллигенцию».

С этой идеи общности крестьян и дворян Бунин начинает поиски исторических корней России. Любопытно, что эти корни и Бунину, и Блоку видятся сходно: в соединении европейского и азиатского в природе русского человека, но оценивают писатели такую переплетенность европейского и азиатского начал по-разному. «Русь моя! Жизнь моя... Чудь начудила и меря намерила...» — пишет Блок, констатируя и принимая Россию и ее прошлое такими, какие они есть или были.

Иначе у Бунина — «А. К. Толстой когда-то писал: “Когда я вспомню о красоте нашей истории до проклятых монголов, мне хочется броситься на землю и кататься от отчаяния”. В русской литературе (продолжает мысль А. К. Толстого Бунин — Е. А., К. П.) еще вчера были Пушкины, Толстые, а теперь почти одни “проклятые монголы”» (И. Бунин. «Окаянные дни», 23 апреля 1918).

Побывав в марте 1922 года на юбилейном вечере Куприна в Париже, где юбиляра приветствовал хор цыган, Бунин записал в дневнике: «Меня поразили хор, глаз отвык от России, еще раз с ужасом убедился, какая мы Азия, какие монголы!»⁵

3. Тема природы у Бунина. «Стихийность» исторической жизни Блок соотносит со «стихийностью» природной жизни.

Бунину природа представляется как некая новая родина человека: «Для меня природа также важна, как человек, если не важнее... Я писал о ней гораздо больше, чем о людях, с которыми сталкивался. Я любил, я просто был влюблен в природу. Мне хотелось слиться с ней, стать небом, скалой, морем, ветром. Я мучился, не умея этого выразить словами. Я выходил утром страстно взволнованный и шел в лес, как идут на любовное свидание. Как остро я любил жизнь и все живое, до страсти. Пастернак назвал свой сборник стихов “Сестра моя жизнь”. Но для меня жизнь была не только сестра, а сестра, и мать, и жена — вечная женственность...». Это мироощущение и восприятие природы и человека, это обостренное чувство жизни и породили импрессионизм Бунина: «Я все физически чувствую. Я настоящего художественного существа. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду — и как остро, Боже мой, до чего остро, даже больно!» (Из дневника Бунина 1922 года).

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Первоначально рассказу «Господин из Сан-Франциско» был предпослан эпиграф из Апокалипсиса: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!»; в процессе

⁵ Бунин И. Дневники // Бунин И. А. Собрание сочинений в 6 т., Т. 6 — М.: Художественная литература, 1988.

работы этот эпиграф был снят Буниным, однако апокалиптические мотивы «пронизывают» рассказ. Тема для самостоятельной исследовательской работы: «Апокалиптические мотивы в рассказе “Господин из Сан-Франциско”».

2. В рассказе «Господин из Сан-Франциско» Бунин описывает Новый Свет, где господствует власть денег, и Старый Свет — это Италия, где природа и культура находятся в гармонии. Однако есть еще и третий участник: это таинственный, загадочный Восток (Азия). Он представлен одним из персонажей — наследным принцем, появившемся на корабле. Восточные мотивы возникают и в рассказе «Чистый понедельник», и во многих других произведениях Бунина. Тема для самостоятельной исследовательской работы: Восточные мотивы в творчестве И. А. Бунина (на материале одного или двух произведений).

3. «Когда и как приобрел я веру в Бога, понятие о нем, ощущение Его?» — спрашивал себя близкий Бунину главный герой романа «Жизнь Арсеньева».

Суждения о религиозности Бунина были противоречивыми: К. Зайцев писал о Бунине как о страстно верующем⁶, И. Ильин — как о мрачном безбожнике⁷. В своем «Грасском дневнике» Г. Кузнецова вспоминала слова И. Бунина: «Говорят о нашей светлой радостной религии ...ложь, ничто так не темно, страшно, жестоко, как наша религия... вспомните эти черные образа, страшные руки, ноги... А стояние по восемь часов, а ночные службы... Нет, не говорите мне о “светлой” милосердной нашей религии...»⁸

Тема для дискуссии: Попробуйте в этом диалоге определить свою позицию и аргументировать ее, основываясь на анализе рассказа Бунина «Чистый понедельник».

4. Тема доклада: «Бунин и его отношение к Л. Н.Толстому и А. П.Чехову (на материале очерков И. Бунина “Освобождение Толстого”и “О Чехове”).

⁶ Зайцев Б. Далекое. Побезденный. //Зайцев Б. Собр. соч. в 3 т. — М., 1993, т.3, С. 352.

⁷ Ильин И. О тьме и просветлении. // И.А. Ильин: pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. И.И. Евлампиева. — СПб., 2004, С. 431. Указ. соч. С. 51.

⁸ Г. Кузнецова. Грасский дневник.— Вашингтон. 1967. С. 215.

5. К концу жизни Бунин писал: «С тех пор, как я понял, что жизнь — восхождение на Альпы, я все понял. Я понял, что все пустяки. Есть несколько вещей неизменных, органических, с которыми ничего поделаться нельзя: смерть, болезнь, любовь, а остальное пустяки».

Задание. Можно ли считать, что это понимание отразилось в творчестве И. А. Бунина (например, в таких рассказах писателя, как «Легкое дыхание» или «Господин из Сан-Франциско»)?

Леонид Николаевич Андреев

(1871 — 1919)

Планируемое время изучения — 2 часа

Дополнительный материал к творческой биографии Л. Андреева.

1. **О популярности творчества Л. Андреева.** О том, насколько популярным в начале XX века было творчество Л. Андреева, писал Д. С. Мережковский: «По действию на умы читателей среди современных русских писателей нет ему равных... Они никого не заразили; он заражает всех. Хорошо это или дурно, но это так, и нельзя с этим не считаться критике»⁹.

2. **Об издательской деятельности Л. Андреева.** Помимо собственно творчества, Л. Андреев активно занимался журналистской и издательской деятельностью. В 1907 году он стал редактором альманахов издательства «Шиповник» (совместно с Б. Зайцевым), возглавляемого З. И. Гржебиным и С. Ю. Копельманом. Всего за 1907 — 1916 годы было выпущено 26 сборников.

В этих альманахах удалось объединить лучшие писательские силы того времени: и «знаньевцев» (Андреева, Бунина, Гарина-Михайловского, Куприна, Серафимовича), и писателей другой ориентации (Блок, Брюсов, Городецкий, Зайцев, Сергеев-Ценский, Сологуб, Чулков). Андрей Белый так охарактеризовал

⁹ Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет.— М., 1991. С. 18.

это объединение: «Полуимпрессионизм, полуреализм, полуэстетство, полутенденциозность характеризуют правый фланг писателей, сгруппированных вокруг “Шиповника”. Самым левым этого крыла, конечно, является Л. Андреев. Левый фланг образуют откровенные и часто талантливые писатели, даже типичные символисты»¹⁰.

3. Об отношении Л. Андреева к революциям. Л. Андреев сочувственно относился к революционерам; одно время у него дома собирался ЦК РСДРП. Однако после поражения революции 1905 года его надежды на демократические преобразования в стране ослабли. Тем не менее, Февральскую революцию 1917 года он приветствовал: 5 марта 1917 года газета «Русская воля» опубликовала статью Л. Андреева «Памяти погибших за свободу».

Октябрьскую революцию и победу большевиков писатель оценил негативно. 22 марта 1919 года в Париже в газете «Общее дело» на французском языке выходит его памфлет против большевиков «S. O. S.!»), в сборнике «Скорь земли родной» (Нью-Йорк, 1919) — статья «Европа в опасности».

4. О социальных мотивах в творчестве Л. Андреева. Для произведений раннего Л. Андреева характерно сочетание социальных и философских мотивов. Они реализуются прежде всего в мотиве «маленького человека» (см., например, рассказ «У окна»). Со временем философские мотивы вытесняют социальные (см., например, рассказы «Молчание», «Жизнь Василия Фивейского» и другие).

Сложные вопросы поэтики и творчества Л. Андреева.

1. О смысловой неоднозначности повести «Иуда Искариот». Леонид Андреев относится к писателям, чье творчество порождает разночтения, в значительной мере это касается повести «Иуда Искариот». В главе учебника, посвященной анализу этого произведения, ставятся вопросы, но однозначные решения не предлагаются. Такая подача учебного материала объясняется не столько недостаточной выявленностью авторской позиции, сколько тем, что эта

¹⁰ А. Белый. Начало века. — М.: Художественная литература, 1990, С. 402.

позиция представляется противоречивой и не до конца сформированной. Несмотря на это, учителю следует предложить ученикам ответить на вопрос, как автор произведения относится к предательству Иуды. Объективности интерпретации повести может способствовать анализ ее поэтики. Определяя отношение автора к Иуде, стоит обратить внимание учеников на то, что уродливым и бесчестным Иуда увиден в повести глазами персонажей — это ученики Христа, Анна, Понтий Пилат и некоторые другие. Повествователь же смотрит на Иуду не так, как окружающие его люди. И более того, голоса повествователя и Иуды достаточно близки по содержательному наполнению.

Об отношении Иуды к Христу повествователь говорит с теплым чувством: «...и зажглась в его сердце смертельная скорбь, подобная той, которую испытал перед этим Христос. Вытянувшись в сотню громко звенящих, рыдающих струн, он быстро рванулся к Иисусу и нежно поцеловал его холодную щеку. Так тихо, так нежно, с такой мучительной любовью, что, будь Иисус цветком на тоненьком стебельке, он не колыхнул бы его этим поцелуем и жемчужной росы не сронил бы с чистых лепестков».

Как пишет исследователь, «повествователь не раз выявляет общность своей точки зрения на происходящее с точкой зрения Иуды. В глазах Иуды не он, а апостолы — предатели, трусы, ничтожества, которым нет оправдания»¹¹. Однако это наблюдение еще не дает ответа на вопрос, как соотносятся голоса повествователя и автора. По-видимому, максимальная близость повествователя автору обнаруживается там, где отсутствует несобственно-прямая речь, например, в таком фрагменте текста: «Солдаты распихивали учеников, а те вновь собирались и тупо лезли под ноги... Вот один из них, насупив брови, двинулся к кричавшему Иоанну; другой грубо толкнул с своего плеча руку Фомы... и к самым прямым и прозрачным глазам его поднес огромный кулак, — и побежал Иоанн, и побежали Фома и Иаков, и все ученики, сколько ни было

¹¹ Р. Спивак. «Sine arte, nihil». Сборник научных трудов в дар профессору Милюево Йовановичу». — Белград-Москва, 2002, С. 321.

их здесь, оставив Иисуса, бежали». Такой детальный анализ повествования полезен, но, к сожалению, вряд ли возможен в классе. Скорее, он может стать предметом самостоятельного исследования кого-либо из учащихся, специально заинтересованного этим вопросом. Вместе с тем и анализ повествования, скорее всего, приведет к мысли, что Л. Андреев оправдывает предательство Иуды; однако и он не позволит снять все вопросы, возникающие по ходу чтения.

2. Об Иуде Искарите как трагическом герое. В литературоведческой и критической литературе можно найти самые разные интерпретации повести «Иуда Искарит». Это и повесть «о глобальном бессилии человека»¹², и произведение о том, что возможности Иуды (Человека) равны возможностям Иисуса (Бога); Иуда при этом выступает в роли классического трагического героя¹³. С последней трактовкой согласуется следующее прямое высказывание Л. Андреева: «Как ни разнятся мои взгляды со взглядами Вересаева и других, у нас есть один общий пункт, отказаться от которого значит на всей нашей деятельности поставить крест. Это — царство человека должно быть на земле. Отсюда призывы к богу нам враждебны»¹⁴.

Подобные идеи исповедовал не только Л. Андреев. Так, в 1904 году Горький писал: «...несмотря на знание будущей гибели... — он (человек) все работает, все творит и не для того творит, чтобы отвратить эту гибель бесследную, а просто из какого-то гордого упрямства. “Да, я погибну, я погибну бесследно, но прежде я построю храмы и создам великие творения. Да, я знаю и они погибнут бесследно, но я создам их все-таки и да — я так хочу!” Вот человеческий голос»¹⁵.

Такой взгляд на человека, безусловно, связан с философией Ницше, в том числе с его идеей сверхчеловека. Бог, по Ницше, умер; сверх-

¹² Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX — XX вв. — М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 144.

¹³ Р. Спивак. «Иуда Искарит» Леонида Андреева. Поэтика и интерпретация. // «Sine arte, nihil». Сборник научных трудов в дар проф. Миливое Йовановичу. — Белград — Москва, 2002

¹⁴ Из письма А. Миролубову, 1904 г. Литературный архив, 5. — М. — Л., 1960. С. 110.

¹⁵ Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. — М., 1965. С. 214.

человек способен занять его место, вмешаться во все сферы земной жизни и изменить мир¹⁶.

3. О неканонической трактовке образов Иуды в литературе начала XX века. Начало XX века — время распространения богоборческих мотивов в искусстве. Трактовка евангельского сюжета, предложенная Л. Андреевым в повести «Иуда Искариот», не была нова. В заметке «Некто в сером» (1907) М. Волошин сравнивает художественную интерпретацию образа Христа в рассказе Андреева и в стихотворениях в прозе Уайльда «Учитель» и «Творящий благо»¹⁷. Волошин называет их «евангельскими притчами». А в этюде «Евангелие от Иуды» М. Волошин пишет: «В представлении христианского мира существуют два Иуды Искариота: Иуда Предатель, продавший Христа за 30 сребреников, символ всего безобразного, подлого и преступного в человечестве, Иуда-Чудовище и телом и духом. Таков Иуда ортодоксального церковного предания, запечатленный и в каноническом Евангелии. И совершенно иной Иуда, сохраненный христианскими еретиками первых веков... Иуда, сохранившийся в учениях офитов, каинитов и манихеев, является самым высоким, самым сильным и самым посвященным из учеников Христа»¹⁸.

Аналогичным образом образ Иуды трактовался в романе Дм. Мережковского «Иуда неизвестный» (1992 — 1993), поэме шведского писателя Тора Гедберга¹⁹ «Иуда, история одного страдания» (1908), пьесе украинской поэтессы Леси Украинки «На поле крови» (1908) и ряде других произведений этого времени. Сходную трактовку можно встретить и позднее: например, в рассказе аргентинского писателя Х. Л. Борхеса «Три версии Иуды» (1944) и даже песне Евгения Клячкина (1977):

¹⁶ См. работы Ф. Ницше «Высшие люди», «Последний человек» и «Сверхчеловек», а также статью Владимира Соловьёва «Идея сверхчеловека» // Соловьёв В. С., Сочинения в 2 т. Т. 2. — М: Мысль, 1988.

¹⁷ М. Волошин. Некто в сером // Волошин М. Лики творчества. — Л.: Наука, 1988, С. 462.

¹⁸ М. Волошин «Евангелие от Иуды». // Волошинские чтения. Сборник научных трудов. М., 1981.

¹⁹ Т. Гедберг (1862 — 1931) — шведский писатель.

Иуда

Посвящается М. А. Булгакову — любимому писателю

Быть бы Христу забытым —
мало ли их, пророков,
бледных от нетерпенья
что-то кричали нам,
а подойдя к корыту —
главному из уроков —
чавкали с наслаждением,
глядя по сторонам.

Может быть, не корыто —
знай же, поди, откуда
тот ручеек берется,
тот вытекает миг.
Быть бы Христу забытым,
если бы не Иуда —
верный его апостол,
лучший его ученик.

Дальше уже не важно,
плакал или смеялся,
тверд был или отрекся,
в небе или нигде.
Может быть, было страшно,
может быть, унижался...
Важно то, что в итоге,
важно — что на кресте.

И сохранило время
только четыре раны
и доказало болью,
где не хватило сил.

Это-то нас и греет,
и почему-то не странно,
что дописали вольно
все, чему он учил.

Мы говорим: «Предатель!»
Нашею меркой судим
мы, чей еще при жизни
тает короткий след.

А я говорю: «Создайте
памятники Иуде!!!»
...И да откроют в Зимнем
музей тридцати монет.

4. Об исторической подоплеке темы предательства в «Иуде Искариоте». Вкратце в учебнике говорится о том, что, используя евангельский сюжет, Л. Андреев размышлял о событиях своего времени; читатели и воспринимали его как ультрасовременного писателя. Поступок Иуды Искариота во многом напоминает «акции» эсеров-террористов. Интересно, что после разоблачения Азефа интерес к повести Л. Андреева резко вырос.

Тема предательства, а в связи с ней и фигура Иуды, была очень актуальна и при советской власти. Интересно, что в 1920-е годы на Волге в Свяжске по инициативе местных властей был открыт памятник Иуде. Так что иронические слова Е. Клячкина о памятнике Иуде имели реальную подоплеку.

5. О проблеме соотношения целей и средств у Достоевского. Проблема соотношения целей и средств ставится во многих произведениях Ф. М. Досто-

евского (в учебнике в качестве примера приводится роман «Преступление и наказание»); в философском аспекте она рассматривается в романе «Братья Карамазовы» — в «Легенде о Великом Инквизиторе». Автор романа отказывается оправдывать безнравственные средства; причем делает это от лица Христа.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Задание. Обратите внимание на речь Иуды. Сравните ее с речью других персонажей. Как характеризуют Иуду особенности его речи?

2. Тема для доклада: Теория и практика эсеров-террористов.

3. Тема самостоятельного исследования: Образ камня в повести «Иуда Искарот».

3. Тема самостоятельного исследования: Образы-символы в повести «Иуда Искарот».

Александр Иванович Куприн

(1870 — 1938)

Планируемое время изучения — 1 час

Дополнительный материал к творческой биографии А. И. Куприна.

Александр Куприн и Леонид Андреев — в начале XX века считались едва ли не самыми громкими. К. Чуковский в своём Дневнике рассказывает, как страстно ревновал И. Бунин к успеху своего приятеля Л. Андреева, который в то время был звездой первой величины и пользовался столь несомненной славой, что рядом с ним Бунина оскорбительно не замечали.

Ныне табель о рангах несколько изменилась, и именно И. Бунин числится в классиках — А. Куприн же с Л. Андреевым отодвинулись на второй план. Тем не менее, именно они были и властителями дум, и законодателями литературной моды в ту памятную эпоху, когда расцвет русского искусства, известный ныне

как “серебряный век”, подарил миру столько славных имён и художественных открытий, во многом ставших отправной точкой для эстетических исканий всего XX века. А. Куприн спускался под воду в водолазном костюме, летал на аэроплане (полёт этот закончился катастрофой, едва не стоившей Куприну жизни), организовывал атлетическое общество... Во время Первой мировой войны в его гатчинском доме был устроен организованный им и его женой частный лазарет. Писателя интересовали люди самых разных профессий: инженеры, шарманщики, рыбаки, карточные шулера, нищие, монахи, коммерсанты, шпики... Чтобы достоверней узнать заинтересовавшего его человека, почувствовать воздух, которым тот дышит, он готов был, не щадя себя, пуститься в самую немыслимую авантюру.

О бурной жизни Куприна и Андреева ходили легенды, репортёры преследовали их, окружая и без того громкие имена самыми невероятными слухами и небылицами.

Куприн также занимался журналистикой, публикуя статьи и репортажи в разных газетах, много разъезжал, живя то в Москве, то под Рязанью, то в Балаклаве, то в Гатчине, где решил обосноваться надолго...

Приветствовавшие Февральскую революцию, к большевистскому перевороту и к власти большевиков оба знаменитых писателя отнеслись резко негативно. Правда, А. Куприн поначалу пытался с ними сотрудничать и даже собирался издавать крестьянскую газету “Земля”, для чего встречался с Лениным. Но вскоре он неожиданно переходит на сторону Белого движения, а после его поражения уезжает сначала в Финляндию и затем во Францию, где оседает в Париже до 1937 года. Там он активно участвовал в антибольшевистской прессе, продолжал литературную деятельность (романы “Колесо времени”, “Юнкера”, “Жанета”, статьи и рассказы), страдая от невостребованности, оторванности от родной почвы и нищеты, а незадолго до смерти, больной, уставший, поверив советской пропаганде, вернулся вместе с женой в Россию.

Острое переживание несправедливости мира начиналось у А. Куприна и Л. Андреева с традиционного для русской литературы сочувственного изображения “маленького” человека и той косной, убогой среды, в которой ему приходится владеть жалкую участь. У А. Куприна это сочувствие выразилось не только в изображении дна общества (роман о жизни проституток “Яма” и другие), но и в образах его интеллигентных, страдающих героев.

Инженер Бобров (повесть “Молох”), наделённый трепетной, отзывчивой на чужую боль душой, переживает за растрачивающих свою жизнь в непосильном заводском труде рабочих, в то время как богатые жируют на несправедливо нажитые деньги. Это может показаться удивительным, но А. Куприн с его страстной, плотской (не случайно в его творчестве сильна натуралистическая тенденция) любовью к жизни был склонен именно к таким рефлектирующим, нервным до истеричности, не лишённым сентиментальности героям.

Даже его персонажи из военной среды, вроде Ромашова или Назанского (повесть “Поединок”), обладают очень высоким болевым порогом и малым запасом прочности, чтобы противостоять пошлости, цинизму и затхлости окружающей их среды. Как Боброва коробят прорывающиеся корыстолюбие и пошлость его возлюбленной, так и Ромашова тошнит от тупости военной службы, разврата офицерства, забитости солдат. Пожалуй, никто из писателей не бросил такого страстного обвинения армейской среде, как А. Куприн.

Правда, в изображении простых людей А. Куприн отличался от склонных к народопоклонству литераторов народнической ориентации (хотя он и получил одобрение маститого критика-народника Н. Михайловского). Его демократизм не сводился только к слезливой демонстрации их “униженности и оскорблённости”. Простой человек у Куприна оказывался не только слабым, но и способным постоять за себя, обладающим завидной внутренней крепостью. Народная жизнь представала в его произведениях в своём вольном, стихийном, естественном течении, со своим кругом обычных забот — не только горестями, но также и радостями и утешениями.

Вместе с тем писатель видел не только её светлые стороны и здоровые начала, но и выплески агрессивности и жестокости, легко направляемые тёмными, кровожадными инстинктами (знаменитое описание еврейского погрома в рассказе “Гамбринус”).

И, пожалуй, мало кто в литературе того времени, подобно А. Куприну, столь настойчиво пытался вызволить любовь мужчины и женщины из оков пошлости и цинизма, романтизировать её, вернуть ей человечность и поэтичность. “Гранатовый браслет” стал для многих читателей именно таким произведением, где воспеается чистое, самоотверженное, бескорыстное, идеальное чувство.

Во многих произведениях А. Куприна отчётливо ощутимо присутствие этого идеального, романтического начала — оно и в его тяге к героическим сюжетам, и в его стремлении увидеть высшие проявления человеческого духа — в любви, творчестве, доброте... Не случайно и героев он часто выбирал выпадающих, выламывающихся из привычной колеи жизни, ищущих истину и взыскующих какого-то иного, более полного и живого бытия, свободы, красоты, изящества...

Блестящий изобразитель нравов самых разных слоёв общества, А. Куприн рельефно, с особой пристальностью описывал среду, быт. По его произведениям детальнейшим образом можно представить стиль жизни того времени.

Вместе с тем он как никто умел изнутри почувствовать течение естественной, природной жизни — его рассказы “Барбос и Жулька”, “Изумруд” вошли в золотой фонд произведений о животных. Идеал естественной жизни (повесть “Олеся”) для А. Куприна очень важен как некая желанная норма, он часто подсвечивает им современную жизнь, находя в ней печальные отклонения от этого идеала.

Для многих критиков именно такое естественное, органичное восприятие жизни А. Куприна, здоровая радость бытия были главным отличительным качеством его прозы с её гармоничным сплавом лирики и романтики, сюжетно-композиционной соразмерности, драматизма действия и точности в описаниях.

Александр Куприн — превосходный мастер не только литературного пейзажа и всего, что связано с внешним, визуальным и обонятельным восприятием жизни (И. Бунин и А. Куприн состязались, кто более точно определит запах того или иного явления), но и литературного характера: портрет, психология, речь — всё у этого писателя проработано до мельчайших нюансов. Причём героев он выбирает самых разных — от рефлектирующего интеллигента до циркового атлета или скаковой лошади. И всякий раз мы как читатели ощущаем не просто индивидуальный закон именно этого конкретного персонажа, но и теплоту его внутренней жизни, органику его жизнеосуществления.

Существенно и то, что даже, казалось бы, самые примитивные существа обнаруживают у А. Куприна сложность и глубину, а повествование, как правило, очень зрелищное, часто обращено — ненавязчиво и без ложной умозрительности — именно к проблемам экзистенциального толка. Он размышляет о любви, ненависти, воле к жизни, отчаянии, силе и слабости человека.

Не случайно Л. Толстой, следивший за “новой” русской литературой, выделял именно автора “Поединка”. “А. Куприн — настоящий художник, громадный талант, — говорил он. — Поднимает вопросы жизни, более глубокие, чем у его собратьев. Какие бы отрицательные стороны жизни ни изображал А. Куприн, в его произведениях так сильна радость жизни, жадность к её “классическим дарам”, что даже самые мрачные из его произведений всё равно оставляют светлое впечатление, несут в себе заряд бодрости. Как говорит один из купринских героев-резонёров, спивающийся поручик Назанский, “главное — не бойтесь вы, не бойтесь жизни: она весёлая, занятая, чудная штука — эта жизнь...”

Максим Горький (Алексей Максимович Пешков)

(1868 — 1936)

Планируемое время изучения — 5 часов

Дополнительный материал к творческой биографии М. Горького.

1. Об отношении Горького к чтению и литературе. «Сознательно читать я научился, когда мне было лет четырнадцать. В эти годы меня увлекала уже не одна фабула книги, — более или менее интересное развитие изображаемых событий, — но я начинал понимать красоту описаний, задумываться над характерами действующих лиц, смутно догадывался о целях автора книги и тревожно чувствовал различие между тем, о чем говорила книга, и тем, что внушала жизнь» (М. Горький. «Как я учился»). Это высказывание писателя может быть интересно ученикам как пример влияния идей времени на взгляды писателя на литературу; о таком влиянии говорит последний тезис Горького, в котором литература и жизнь оказались противопоставлены.

2. О характере жизненного опыта Горького. Не попав в Казанский университет, А. Пешков работает в булочной А. С. Деренкова. В жандармских донесениях она именуется «местом подозрительных сборищ учащейся молодежи».

Слава быстро пришла к Горькому, однако поначалу уверенности в писательском предназначении у него не было; в те же годы Горький писал в стихах:

Не везет тебе, Алеша!

Не везет, хоть тресни!

Не споешь ты, брат, хорошей

Разудалой песни!

3. О выборе псевдонима. В конце 1880-х годов А. Пешков пережил личную драму. Известно, что 12 декабря 1887 года он пытался кончить жизнь самоубийством. Он не раз писал о горестях, испытываемых от постоянных жизненных тягот и сказавшихся в конце концов на выборе псевдонима (1892): «Было и еще много грязного, жестокого, вызывавшего острое чувство отвращения,

— я не буду говорить об этом, вы сами знаете эту адскую жизнь, это сплошное издевательство человека над человеком, эту болезненную страсть мучить друг друга — наслаждение рабов», — писал Горький в статье «Как я учился».

4. Современники о «босьяках» Горького. Ранние произведения Горького появились в революционную эпоху 1890 — 1900-х годов и были с ней тесно связаны. Они оказались актуальны и именно потому так востребованы обществом. Образы «босьяков» вызвали немало дискуссий в критике. Все критики сходились в том, что босьяки Горького должны рассматриваться не как реальные фигуры, а как носители абстрактных человеческих ценностей. Ведущий критик журнала «Русский вестник» Н. Стечкин писал: «“Босьяк” до Горького в жизни и в сознании общества был один, а после Горького стал совсем другой. До Горького “босьяк” считался общественной язвой, отравляющей общественный организм... <...> Принималось за истину, что общество живет в главных принципах правильной жизнью и что отклонения общества от правильного пути и его законов способны порождать дикобразные явления, каково босьячество. Теперь, после “откровения” Горького, выходит, что общество со всеми устоями есть ложь... Оно все сгнило и испортилось до корня и в нем только и осталось здорового, что “босьяк”»²⁰.

Горьковский босьяк — очень быстро стал предметом и научного изучения. Писались работы, например, на такие темы: «Психопатологические черты героев Горького», «Герои Максима Горького перед лицом юриспруденции».

Позднее В. Ходасевич так объяснял происхождение этого горьковского героя: «Он вырос и долго жил среди всяческой житейской скверны. Люди, которых он видел, были то ее виновниками, то жертвами, а чаще — и жертвами и виновниками одновременно. Естественно, что у него возникла (а отчасти была им вычитана) мечта об иных, лучших людях. Потом неразвитые зачатки иного, лучшего человека научился он различать кое в ком из окружающих. Мысленно

²⁰ Стечкин Н.Я. (Стародум). Максим Горький, его творчество и его значение в истории русской словесности и в жизни русского общества. // Максим Горький: Pro et contra: Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890-1910-е гг. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. С.461.

очищая эти зачатки от налипшей дикости, грубости, злобы, грязи и творчески развивая их, он получил полуреальный, полувоображаемый тип благородного босяка, который, в сущности, приходился двоюродным братом тому благородному разбойнику, который был создан романтической литературой»²¹.

5. М. Горький на защите киевских студентов. Поведение М. Горького во время на кампании защиты 183 киевских студентов (1901) интересно сравнить с реакцией на те же события другого писателя, символиста Валерия Брюсова. В письме М. Горькому Брюсов пишет: «Хочу Вам написать откровенно, чтоб Вам перестать нравиться (Горький призывал его поддержать студентов — Е. А., К. П.). Именно о студентах. Меня никогда эти внешности, эти мгновенья не волнуют. Почему мне волноваться из-за студентов? Разве это, именно то же, не бывало уже тысячи раз в прошлом и при Ассаргадонах и при Петрах. Было. И те были люди. Какая разница прежде и теперь. Для меня никакой... Давно привык я на все смотреть с точки зрения вечности. Меня тревожат не частные случаи, а условия их создавшие. Не студенты, отданные в солдаты, а весь строй нашей жизни, всей жизни. Его я ненавижу, ненавижу, презираю! Лучшие мои мечты о днях, когда все это будет сокрушено»²².

6. О богостроительстве. В 1909 году Богданов, Горький и Луначарский организуют партийную школу на Капри; Горький читал здесь лекции по истории русской литературы. Его привлекают идеи Богданова, в которых богостроительство совмещается с революционными идеями (см. повесть Горького «Исповедь», 1908): социализм превращается в религию, основанную на вере в фатальное торжество социалистических идей; народ (в соответствии с наивно-идеалистическими воззрениями русской интеллигенции, вынесенными из последних десятилетий XIX века) рассматривается и как новое божество, и как богостроитель. Парадоксально, что такой абстрактный взгляд на народ, его обожествление сохраняются в этой среде и после событий революции 1905 года (Ср. со сб. «Вехи», который выходит в это время — его авторы ужаснулись

²¹ В. Ходасевич. О Горьком. // Ходасевич В. Некрополь. — М.: Вагриус, 2001, С. 141.

²² В. Брюсов — М. Горькому (1900 — 1901). Публикация А. Ильинского. // Литературное наследство, т. 27 — 28. — М., 1937.

«разинщине» и «пугачевщине» начала XX века и предлагали пересмотреть традиционный интеллигентский комплекс «народа-богоносца» с пафосом бескорыстного служения ему).

Идея каприйских богостроителей Ленину не нравилась по другим причинам: его не устраивало совмещение социалистических идей с божественной верой в них.

7. М. Горький о диктатуре пролетариата. Впервые Горький открыто выступил с возражениями против революции в статье «Нельзя молчать!» (18 октября 1917 года)²³. Позже, приняв советскую историю такой, какой она была, Горький так объяснял свою позицию в период подготовки Октябрьской революции: «В 1917 году я ошибался, искренно боясь, что диктатура пролетариата поведет к распылению и гибели политически воспитанных рабочих-большевиков, единственной действительно революционной силы, и что гибель их надолго затемнит саму идею социальной революции».

8. М. Горький о закрытии Учредительного собрания. В связи с закрытием Учредительного собрания Горький пишет в «Несвоевременных мыслях»: «...о котором (речь идет об Учредительном собрании — Е. А., К. П.) Ленин произносил столько красивых слов до захвата власти и которое после захвата власти разогнал пулеметами, убедившись, что большевики оказались в нем в меньшинстве». Он говорит также о расстреле народной демонстрации 5 января 1918 года в поддержку Учредительного собрания, выступает в защиту интеллигенции, «мозга страны», против «поголовного истребления несогласномыслящих», против «нечаевско-бакунинских», как он их называет, методов борьбы. В письмах М. Горького к В. И. Ленину читаем: «...для меня богатство страны, сила народа вражается в количестве и качестве ее интеллектуальных сил. Революция имеет смысл только тогда, когда она способствует росту и развитию этих сил. К людям науки необходимо относиться возможно бережливее и уважительней, — особенно необходимо у нас, где

²³ См. вступительную статью И. Вайнберга в кн. М. Горький. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре, — М., 1990.

семнадцатилетние мальчики идут в казармы и на бойню гражданской войны и где — поэтому — рост интеллектуальных сил будет надолго задержан» (6 сентября 1919 года, Петроград). «Положение ученых — отчаянное. Я говорю главным образом о представителях “положительного знания”²⁴, а не о гуманистах» (После 6-го, первая половина декабря 1919 года, Петроград).

Горький предостерегает от «грез» всемирной революции, от того, что «догма выше человека». Он расценивает Октябрь как эксперимент, преждевременный и опасный для России.

В 1920 году Горький защищает арестованных ЧК по таганцевскому делу.

Из письма К. Чуковского М. Горькому: «В Москве я хотел прочитать лекцию о Ваших произведениях, но, оказывается, это теперь невозможно» (Конец октября 1921 года, Петроград).

Разногласия с большевиками становятся причиной эмиграции Горького 1921 года. Однако даже расходясь с коммунистами, Горький стоит на позиции сотрудничества с советской властью.

9. М. Горький во второй эмиграции. В Италии с 1924 года Горький живет в Сорренто, затем в Неаполе. Уехав за границу, он продолжает сотрудничество с общественными комитетами помощи голодающим, а также комитетами помощи русским ученым.

В годы эмиграции Горький продолжает работу над мемуарами. Так, в 1919 году он пишет очерк «Лев Толстой»; здесь описаны встречи с Толстым в Крыму в 1901 — 1902 годы. В 1918 — 1921 годах он работает над 1-ой редакцией очерка «В. И. Ленин» (1924) (тогда еще был внутренний спор с Лениным: «Может быть, Ленин понимал драму бытия несколько упрощенно и считал ее слишком легко устранимой», — писал Горький). В 1922 году он пишет брошюру «О русском крестьянстве» (Берлин, 1922), где говорил о том, что крестьяне с безразличием приняли разрушение большевиками христианских святынь, зато с оружием в руках защищали свое зерно. Мировоззренческое отталкивание от

²⁴ Представителями «положительного знания» Горький называет биологов, врачей и т. д.; «гуманистами» — гуманитариев — Е. А., К. П.

крестьянства у Горького было всегда. До революции — при отказе от идеализации крестьянства — он, тем не менее, написал повесть «Исповедь» (1908), где проповедовал идею народа-богостроителя, но при этом признавался: «Я плохо верю в разум масс вообще, в разум же крестьянской массы — в особенности»²⁵.

В годы эмиграции у писателя сложились непростые отношения с советской Россией. Негативную оценку в советской прессе получила его брошюра «О русском крестьянстве» (1922). Не нравилось в России и то, что он принял участие в издании журнала «Беседа»²⁶. Предполагалось, что во вновь созданном журнале будут печатать свои вещи писатели, живущие в советской России. Это должны были быть произведения, не содержащие выпадов против власти, но написанные не по ее указке.

Советское правительство обещало, что оно будет допускать на территорию России зарубежные издания, не содержащие агитации против советской власти. Однако это обещание не было сдержано — уже тогда, в 1922 года в России была введена цензура²⁷.

Тем не менее, Саша Черный написал тогда такую эпиграмму на Горького:

Пролетарский буреветник,
Укатив от людоеда,
Издает в Берлине вестник
С кроткой вывеской «Беседа».
Анекдотцы, бормотанье, —
(Буреветник, знать, зачах!) —
И лояльное молчанье
О советских палачах.
1924

²⁵ М. Горький. Собр. Соч. в 30 тт. М., 1952, т. 17, с. 25.

²⁶ Эмигрантский журнал «Беседа» издавался в Берлине. М. Горький организовал его с целью «ознакомления русского читателя с научной литературной жизнью Европы». К редактированию «Беседы» М. Горький привлек и В. Ходасевича. Журнал просуществовал здесь до 1932 года.

²⁷ До 1922 года существовала только военная цензура.

10. **Возвращение М. Горького на родину.** В советских журналах о Горьком начали отзываться скептически; Троцкий в печати называл его контрреволюционером²⁸. Писатель стоял перед выбором: нужно было срочно возвращаться, чтобы «не потерять ореол любимца «революционных масс» (В. Ходасевич) или навсегда потерять связь с родиной. В 1928 году Горький вернулся в Москву.

11. **Компромисс с советской властью.** В советской России положение Горького было сложным, его поведение внешне — противоречивым. Он пытается помочь М. Булгакову вернуть изъятые у него во время обыска дневники. С 1928 по 1936 годы ведет дружескую переписку с Г. Г. Ягодой. Существует мнение, что именно Горький уговорил Сталина написать статьи «Головокружение от успехов» (март 1930) и «Ответ товарищам-колхозникам» (апрель 1930), критикующие перегибы насильственной коллективизации²⁹.

Одновременно Горький оправдывает коллективизацию. Можно предположить, что страх перед слепой крестьянской мужицкой силой, способной растворить в себе всякое рациональное начинание, проявившийся и в «Челкаше», и в «Несвоевременных мыслях», и в письмах Сталину и Бухарину в 1930-х годы, — заставил его воспринять год «великого перелома» как победу над неуправляемой крестьянской массой. Он идеологически оправдывает и публично поддерживает репрессивные судебные процессы начала 1930-х годов. В связи с процессами Горький провозглашает лозунг: «Если враг не сдается, его уничтожают». В своих письмах Р. Роллану Горький доказывал, что пытки к заключенным не могли применяться, а самоосуждение их невозможно.

Горький не раз шел на компромисс с советской властью. В московской квартире М. Горького (бывший особняк Рябушинского) Сталин проводил свои знаменитые ночные встречи с писателями. Другой факт: в июне 1929 года

²⁸ В первые недели и месяцы после Октября Горький выступил с рядом статей под общим заголовком «Несвоевременные мысли», в которых пессимизм интеллигента, его недоверие к творчеству масс, его страх перед некультурностью народных низов все более превращались в философию антисоветского обывателя. Между прочим, Горький выступил в защиту контрреволюционной буржуазной прессы <...> Последние годы Горький опять повернул вправо» (Троцкий Лев. Соч. Т. IV: Политическая хроника.— М.; Л., 1926, С. 556).

²⁹ См. «Социалистический вестник», 1954, №1, С. 17.

писатель ездил на Соловки и в Мурманск. Об этой поездке он рассказал в очерках из цикла «По Союзу Советов» и в очерке «На краю земли»³⁰.

В своем произведении «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицын описывал приезд М. Горького в один из лагерей: «В окружении комсостава ГПУ Горький прошел быстрыми длинными шагами по коридорам нескольких общежитий. Все двери комнат были распахнуты, но он в них почти не заходил. В санчасти ему выстроили в две шеренги в свежих халатах врачей и сестер, он и смотреть не стал, ушел. <...> ... в карцерах не оказалось людского переполнения <...> На скамьях сидели воры (уже их много было на Соловках) и все... читали газеты! Никто из них не смел встать и пожаловаться, но придумали они: держать газеты вверх ногами. И Горький подошел к одному и молча обернул газету как надо. Заметил! Догадался! Так не покинет! Защитит!»

И вдруг — в детколони — какой-то 14-летний мальчишка сказал: Слушай, Горький! Все, что ты видишь, — это неправда. А хочешь правду знать? <...> И велено было выйти всем, — и детям, и даже сопровождающим гепеушникам, — и мальчик полтора часа рассказывал долговязому старику.

Горький вышел из барака, заливаясь слезами. Ему подали коляску ехать обедать на дачу к начальнику лагеря. А ребята хлынули в барак: “О комариках сказал?” — “Сказал!” — “О жердочках сказал?” — “Сказал!” — “А как с лестницы спихивают?.. А про мешки?.. А ночевки в снегу?..” Все-все-все сказал правдолюбец мальчишка!!!

Но даже имени его мы не знаем.

22 июня [1929], уже после разговора с мальчиком, Горький оставил запись в “Книге отзывов”, специально сшитой для этого случая: “Я не в состоянии выразить мои впечатления в нескольких словах. Не хочется да и стыдно (!) было бы впасть в шаблонные похвалы изумительной энергии людей, которые, являясь зоркими и неутомимыми стражами революции, умеют, вместе с этим, быть замечательно смелыми творцами культуры”.

³⁰ Опубликовано в журнале «Наши достижения», 1929, № 5 — 6.

23-го Горький отплыл. Едва отошел его пароход — мальчика расстреляли»³¹.

Таким образом, своим авторитетом Горький как бы санкционировал преступные деяния советской власти.

Сложные вопросы поэтики и творчества М. Горького.

В настоящем учебнике практически не рассматривается романтическое творчество М. Горького. Подробно анализируется пьеса «На дне», даётся разбор романов «Мать» и «Дело Артамоновых». Такое планирование вызвано тем, что в ряде действующих программ некоторые произведения раннего Горького рассматриваются в основной школе (например, «Старуха Изергиль»). Кроме того, настоятельная потребность включения в школьную программу авторов и произведений, не изучавшихся в школе ранее, требует такого пересмотра. Вместе с тем, если учитель сочтет необходимым, он может включить раннее творчество Горького в школьный курс. В методическом пособии есть некоторые материалы, которые помогут учителю сделать это.

1. Проблема житнетворчества. Творчество Горького позволяет учителю показать ученикам такое важнейшее литературное явление XX века как житнетворчество. Многие художники XX века, в том числе символисты, создавали из своей биографии некий художественный образ, своего рода легенду. Легендарной стала и биография Горького, воплощенная как в автобиографической трилогии, так и во многих рассказах из цикла «По Руси», где есть фигура повествователя. Повествователь здесь оказывается едва ли не главным персонажем. Как правило, ученики знакомы с автобиографической трилогией Горького еще со средней школы, поэтому обсуждение данной проблемы оказывается доступным для них.

2. О популярности М. Горького. Среди задач историко-литературного курса старшей школы — очень сложная проблема восприятия учениками историко-литературного процесса в его целостности и сложном движении (хотя

³¹ А.Солженицын. Архипелаг ГУЛар. Том 2 (ч. 3). — Paris: YMCA-PRESS, 1973.

бы в нескольких точках этого процесса). Противоречивость историко-литературного процесса и вместе с тем его единство можно показать и в разговоре о творчестве Горького.

Мгновенная слава Горького не случайна. Появление художника такого типа, как он, ощущалось обществом как очень своевременное. Это время, когда поле литературы в значительной мере было еще символистским. Б. М. Эйхенбаум, говоря о литературном процессе этого времени, выстраивал литературную иерархию, на верхнем уровне которой — символисты с их интересом к литературной технике, к вопросам религии и философии. На другом, нижнем уровне — массовая литература³². Эта массовая литература, благодаря социальным процессам, происходившим в российском обществе, к началу XX века становится достаточно важным фактом русской культуры. Как писал Б. Эйхенбаум, «Высокой сложной философской поэзии (имеется в виду поэзия символистов — Е. А., К. П.) должна была противостоять “плохая литература”, сильная своей наивностью, банальностью, доступностью. Нужна была в этот момент не столько новая литература сама по себе, сколько новый облик писателя». Развивая эту мысль, появление Горького Эйхенбаум даже назвал фактом литературы. («За его рассказами с самого начала стояла легенда его жизни. Открытки с его изображением покупались нарасхват — этот человек с простым лицом рабочего и в простой блузе не напоминал никого из русских писателей. Публика не давала ему проходу, “глазят” на него»³³). При этом, несмотря на то, что произведения Горького были рассчитаны на массового читателя, ранние рассказы Горького демонстрируют стремление писателя произвести эффект высокой литературы.

³² Интерес к «массовой литературе» возник еще в классическом российском литературоведении, в трудах акад. А. Н. Веселовского. Обновление этого интереса связано с работами литературоведов 1920-х годов — Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова. Ю. М. Лотман писал следующее: «Понятие “массовой литературы” (Уместно подчеркнуть, что термин “массовая литература” применяется нами к вполне конкретным историческим явлениям и его не следует смешивать с распространенным в социологии понятием “массовой культуры” как некоторого специфического явления XX в.) — понятие социологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру» (Ю. М. Лотман. Массовая литература как историко-культурная проблема // О русской литературе. — С.-Петербург: Искусство-СПб, 1997).

³³ Б. Эйхенбаум. Писательский облик Максима Горького. // Эйхенбаум Б. М. Мой современник. С.-Пб: ИНАПРЕСС, 2001 С. 121.

3. Концепция Человека у М. Горького. Общепринятое деление рассказов Горького 1890 — 1900-х годов на романтические и реалистические, в достаточной мере, искусственно. И в тех, и в других воплощается горьковская концепция Человека.

Раннее творчество Горького было направлено на создание образа Человека внесоциального, внеисторического, свободного, гордого, независимого, не сформированного обстоятельствами жизни, материальными интересами, моральными нормами и культурными традициями. Воплощением такого героя может служить образ Человека в поэме «Человек» (1903). «Маяк пылающий во мраке жизни, как некий огненный цветок, рожденный Мыслью, завоеватель мира — Человек — горит далеко впереди людей и освещает им дорогу к совершенству — а в отдалении от него, рассчитывая каждый шаг и осторожно озираясь, следит за ним действительный хозяин всей земли, благоразумный и почтенный Мещанин» (из черновика поэмы).

Главный герой ранних рассказов (независимо от того, как они воспринимаются: как романтические или как реалистические) противопоставлен миру, где царят материальные ценности. Схематически конфликт можно представить так: главные герои (босьяки, цыганы, «бывшие люди», Данко) и те, кто им противостоит (мещане, купцы, закрепощенные вещами и деньгами; крестьяне, порабощенные землей). Ранние рассказы нередко написаны в форме легенды, притчи, сказки.

Реальному миру Горький предпочитает мир желаемый, преображенный. Для его воплощения он использует олицетворения, аллегии и метафоры: «Море смеялось, <...> оно улыбалось голубому небу тысячами серебряных улыбок <...> ветер ласково гладил атласную грудь моря»).

Образы реального мира нередко используются Горьким в роли символов: так, море и степь чаще всего символизируют у раннего Горького свободу.

4. Своеобразие автобиографического жанра в трилогии М. Горького. В автобиографической трилогии Горького, в отличие от классических автобиографий (ср. трилогию Л. Н. Толстого), повествование не ограничивается

характеристикой ближайшего окружения личности героя; его интересует жизнь многих, и он рисует жизнь «массы» — она складывается из многих персонажей.

5. Об особенностях конфликта в рассказах Горького. Структура произведений Горького, как правило, очень рациональна: конфликт в рассказах Горького чаще всего идеологический, и воплощается он обычно в четком композиционном построении; изображая персонажей, писатель обычно идет от обобщения к индивидуализации, а не наоборот (или лишает своих персонажей конкретных индивидуальных черт — см., напр., рассказ «Старуха Изергиль»).

6. Проблема правды/лжи у Горького. Сложности интерпретации творчества Горького во многом обусловлены двойственным отношением писателя к проблеме правды/лжи.

О правде красивой тоскуя,
Так жадно душой ее ждешь,
Что любишь безумно, как правду,
Тобой же рожденную ложь.

(Ср. пушкинскую строку: «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман»).

Вопрос «Полезна правда или вредна?» Горький решал для себя всю жизнь и отвечал на него по-разному. О правде постоянно говорят многие его герои — не только Сатин, но и герои его раннего творчества.

«Коновалов»: «Как можно не верить человеку! Даже и если видишь — врет он, верь ему, слушай и старайся понять: почему он врет. Иной раз вранье-то лучше правды объясняет человека... Да и какую мы все про себя правду можем сказать? Самую пакостную... А соврать можно хорошо... Верно?»

«Проходимец»: «...И — знаете? Мне нравится то, что я рассказал. Мне кажется, ...что я тут многое сочинил, но ей-богу, если я наврал, — я наврал в фактах. Вы смотрите не на них, а на мой способ изложения — он, уверяю вас, что с подлинным души моей верен. Я дал вам жаркое из фантазии под соусом из чистой истины...»

В рассказе «Читатель» два действующих лица: писатель и его оппонент, читатель. «Твое перо слабо ковыряет действительность, — утверждает «обвинитель» писателя, — тихонько ворошит мелочи жизни, и, описывая будничные чувства будничных людей, ты открываешь их уму, быть может, и много низких истин, но можешь ли ты создать для них хотя бы маленький, возвышающий душу обман? Нет! Ты уверен, что это полезно — рыться в мусоре буден и не уметь находить в них ничего, кроме печальных, крошечных истин, устанавливающих только то, что человек зол, глуп, бесчестен, что он вполне и всегда зависит от массы внешних условий, что он бессилен и жалок, один и сам по себе?.. Он смотрит на себя в твоём изображении и, видя, как он дурен, не видит возможности быть лучше. Разве ты умеешь показать ему эту возможность? <...> где же призыв к творчеству жизни, где уроки мужества, где бодрые слова, окрыляющие душу?.. Чтобы занять подобающее ему место, писатель должен стать “выше жизни”! <...> А если ты стоишь на одном уровне с жизнью, если ты не можешь силой воображения твоего создать образы, которых нет в жизни, но которые необходимы для поучения ее, — какая польза в твоей работе и чем оправдаешь ты звание свое?» Очевидно, позиция «оппонента» выражает позицию самого Горького. Писатель полагает, что вымысел может помочь человеку подняться над жизнью.

В начале 1900-х годов Горький пытался пересмотреть свои эстетические взгляды. Например, он начал отрицательно отзываться о таких своих программных произведениях, как «О Чиже, который лгал, и о дятле любителе истины...» и «Читатель», и даже выражал сомнение в том, следует ли включать их в собрание сочинений. Формула «возвышающего обмана» стала вызывать у него сомнения (однако и в этих произведениях вопрос «о правде и лжи» решался неоднозначно: так, Дятел восстает против «утешительной лжи» Чижа).

Поясняя основную проблему пьесы «На дне», Горький говорил о том, что он писал и вчерне закончил ее в момент непосредственного общения с Л. Толстым. Поэтому в пьесе можно видеть и отзвук толстовских идей, и полемику с ними. Какую позицию должен занять художник: его задача —

показать жестокую реальность человеческого существования или дать человеку надежду и для того принять философско-христианскую идею смягчения социальных противоречий, по-видимому, оставалось для Горького вопросом. «Основной вопрос, который я хотел поставить, — это — что лучше, истина или сострадание? Что нужнее? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука? Это вопрос не субъективный, а общефилософский» (1903).

Толстовские идеи в пьесе Горького рассматриваются в сниженном варианте, в том виде, в каком они излагались безымянными народными проповедниками. В своей поздней статье «О пьесах» (1930) Горький писал про «На дне»: «...утешители с верхних этажей жизни имели огромное количество двойников в низах, в трудовой массе». Идея «опрощения», ухода от «мирской жизни» имела своих приверженцев и «на дне». В той же статье Горький говорил: «...В пьесе много лишних людей и нет некоторых необходимых мыслей, а речь Сатина о человеке-правде бледна. Однако — кроме Сатина — ее некому сказать, и лучше, ярче сказать — он не может. Уже и эта речь чуждо звучит его языку. Но — ни черта не поделаешь!»

В письме Е. Д. Кусковой от 1929 года Горький писал: «Я искреннейше и неколебимо ненавижу правду».

Автор одной из работ о Горьком (С. И. Сухих³⁴) говорит о том, что «комплекс Луки» у Горького (т. е. двойственное отношение к правде) порой вырастало у него до «ненависти к правде», якобы «вредной людям». По-видимому, именно эти идеи (наряду с ненавистью к крестьянству) могли послужить основой для примирения Горького со сталинизмом.

³⁴ С. И. Сухих М. Горький и Н. Ф. Федоров // «Русская литература». 1980. № 1. С. 160-169.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Задание. Приведите примеры аллегорий, метафор, символов из ранних произведений М. Горького.

2. Найдите в тексте рассказов Горького «Макар Чудра», «Мальва», «Старуха Изергиль», «Челкаш» портреты героев. Можно ли считать эти портреты психологическими? Сравните их с портретами персонажей в произведениях Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова.

3. Вопрос для дискуссии: Почему ранние рассказы М. Горького называют романтическими? Вспомните известных вам авторов-романтиков и их романтических героев. Есть ли у них сходство с героями Горького?

4. Существует гипотеза (автор Э. Бабаян³⁵), что проблематику многих произведений Горького можно объяснить идеями народников, в том числе и несогласием писателя с ними. Например, писатель поэтизирует подвиг, совершенный «во имя людей». Автор этой гипотезы говорит и о том, что расстановка сил в системе персонажей «Легенды о Данко» подсказана Горькому практикой народовольческого движения, в основе которой тезис: «Все для народа, но не через народ». Однако еще юношей А. Пешков разочаровывается в позднем народничестве, и в его творчестве появляются мотивы отталкивания от идей народников. Так, в 1890-е годы народники считали, что к активным революционным действиям народ нужно готовить постепенно, исподволь. Нужно прививать народу культуру, создавать больницы, организовывать аптеки, библиотеки, кружки. Безумен тот, кто хочет действовать немедленно. Раннее творчество Горького, напротив, предлагало выбирать один из двух путей — «безумствовать» или «ползать»; при этом предпочтение отдавалось «безумству храбрых». Как считает Э. Бабаян, по Горькому в этом «безумии» — «смысл жизни» и только ему стоит петь «песню», а раннее творчество М. Горького учило читателя видеть смысл жизни в борьбе и в революционном действии.

³⁵ Бабаян Э.И. Ранний Горький: У идейных истоков творчества, М., 1973

Вопрос для дискуссии. Как вы относитесь к такой теории? Если согласны с ней, приведите другие примеры.

5. Прочитайте стихотворение К. Бальмонта «Альбатрос» (кн. «Горящие здания», цикл «Безветрие»):

Над пустыней ночью морей альбатрос одинокий,
Разрезая ударами крыльев соленый туман,
Любовался, как царством своим, этой бездной широкой,
И, едва колыхаясь, качался под ним океан.

И порой омрачаясь, далеко, на небе холодном,
Одинокó плыла, одинокó горела луна.
О, блаженство быть сильным и гордым и вечно свободным!
Одинокóство! Мир тебе! Море, покой, тишина!

Тема самостоятельного исследования: Сравнительный анализ стихотворения К. Бальмонта «Альбатрос» и «Песни о Буревестнике» М. Горького.

6. Тема самостоятельного исследования: «Герои рассказа “Макар Чудра” и цыганская тема в русской литературе».

7. Тема самостоятельного исследования: «Изображение мира в рассказе М. Горького “Макар Чудра” и поэме А. Пушкина “Цыганы”».

8. Тема самостоятельного исследования: «Образ Человека в одноименных поэмах Горького и Маяковского».

9. Один из персонажей повести М. Горького «Мои университеты» казанский городской Никифорыч говорит: «Жалости много в Евангелии, а жалость — вещь вредная... Помогать надо людям крепким, здоровым, — слабого разве сделаешь сильным?..» Повествователь относится к этому герою неоднозначно: сам он не вызывает доверия, однако мысли Никифорыча оставляют след в душе героя: «Его слова о вреде жалости очень меня

взволновали и крепко въелись мне в память. Я чувствовал в них какую-то правду, но было досадно, что источник ее — полицейский».

Задание. Найдите и перечитайте цитируемый эпизод в повести Горького. Какого другого героя Горького напоминает вам городской из повести «Мои университеты»? Сравните этих горьковских героев.

10. Тема самостоятельного исследования: Движение Горького от рассказа «Бывшие люди» (1897) к драме «На дне».

11. Литературовед А. Синявский рассматривал роман «Мать» как «воспитательный роман»³⁶. Задание. Какие произведения, написанные в жанре «романа воспитания», вам известны? Рассмотрите роман Горького в этом литературном ряду. Согласны ли вы с точкой зрения А. Синявского?

12. Тема доклада: Образ Льва Толстого в мемуарном очерке Горького «Лев Толстой» (1919).

13. Тема доклада: Жанр литературного портрета в творчестве Горького.

14. Тема самостоятельного исследования: Купцы в изображении Горького и Островского (на материале романов «Фома Гордеев» (1899) и «Дело Артамоновых» (1925) и пьес Островского).

15. Тема доклада: Очерки М. Горького «Несвоевременные мысли» (1917 — 1918).

Важнейшие особенности поэзии конца 1890 — первой половины 1920-х гг.

Планируемое время изучения — 2 часа

Литература модернизма. Для того чтобы наглядно показать школьникам, что такое модернизм, предложите им представить себе, что они попали в залы музея изобразительного искусства. Неважно, западноевропейского или русского. Они переходят из зала в зал и вдруг обнаруживают: что-то внезапно и

³⁶ Синявский А. Роман М. Горького «Мать» — как ранний образец социалистического реализма// С разных точек зрения: Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. М., 1990.

резко изменилось. Это после полотен художников XIX или более ранних столетий вы оказались в зале с работами Ж. Брака и П. Пикассо или К. Петрова-Водкина и П. Филонова. Рядом со старыми мастерами новое искусство поражает пестротой стилей и непонятностью.

Словесное творчество этого времени так же разнообразно и тоже часто очень непонятно читателю. А объединяет их вот что: считая, что для изображения чрезвычайно изменившегося мира нужны новые средства, поэты и прозаики Серебряного века — едва ли не каждый — стремились к созданию своего собственного языка. Для того чтобы понять написанное ими, нужно освоить эти художественные языки. Точнее: оба процесса — понимание конкретного текста и осмысление особенностей того языка, на котором этот текст написан, — происходят параллельно и одновременно. Первое (понимание смысла) без второго (анализа формы) невозможно.

Конечно, новые художественные языки, в том числе поэтические, создавались во все времена. Однако намеренная усложненность содержания и игра формальными средствами в такой степени в русской поэзии прежде не использовались. Поэты намеренно усложняли свой стиль (лингвисты говорят об идиостиле, т.е. индивидуальном стиле).

Только один пример — стихотворение Велимира Хлебникова.

Перевертень

(Кукси, кум, мук и скук)

Кони, топот, инок.

Но не речь, а черен он.

Идем, молод, долом меди.

Чин зван мечем навзничь.

Голод, чем меч долог?

Пал, а норов худ и дух ворона лап.

А что? Я лов? Воля отча!

Яд, яд, дядя!

Иди, иди!

Мороз в узел, лезу взором.

Солов зов, воз волос.

Колесо. Жалко поклаж. Оселок.

Сани, плот и воз, зов и толп и нас.

Горд дох, ход дрог.

И лежу. Ужели?

Зол, гол лог лоз.

И к вам и трем с Смерти-Мавки.

(1912)

Каждая строчка этого стихотворения представляет собой палиндром, т.к. читается примерно одинаково от начала к концу и от конца к началу. И поэтому стихотворение невозможно воспринять только на слух, его обязательно нужно читать глазами. (Хотя и на слух интересно: можно убедиться, что ударения на словах сохраняются и при обратном чтении). И такому восприятию нужно научиться.

Совершенно очевидно, что Хлебников экспериментировал. Говоря об этом стихотворении, А.П. Квятковский писал: «Само собой разумеется, что в этом случае не слова подбираются к мысли, а, наоборот, приходится мысль подбирать к словам...» (А. Квятковский. Палиндром. // А. П. Квятковский. Поэтический словарь). Значит ли это, что в это стихотворение Хлебникова можно вложить произвольный смысл? Или все-таки нет, и смысл здесь есть, хотя и совершенно неочевидный? С какой целью создавался «Перевертень»? Как упражнение к придуманному автором принципу? Подобно «глокой куздре» Л.В. Щербы? Только «глокая куздра» иллюстрирует грамматический строй русского языка, а стихотворение Хлебникова его словотворческие возможности? Правду ли говорил поэт, когда писал в «Своеси»: «...я в полном неразумии писал “Перевертень” и, только пережив на себе его строки “Чин зван мечем навзничь”

(война) — и ощутив, как они стали позднее пустотой: “Пал, а норов худ и дух ворона лап”, — понял их как отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным “Я” на разумное небо» (Собрание произведений Велимира Хлебникова. В 5 тт. Т. II / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л., 1930. С. 8-9). Разве не создает это стихотворение у читателя определенный языковой и зрительный образы? Разве не воздействует таким образом на него?

Скорее, все-таки последнее. Черно-белая картинка. Динамичное развитие действия. Жесткая звукопись... Что перед нами? Сцена боя? Падение с боевого коня? Воронье, подбирающееся к нему? Ожидание смерти и мольба погибающего? Повозка, вывозящая его, как и многих других, с поля боя? И все-таки движение к смерти, к злой Мавке (в украинском фольклоре Мавка — имя злого духа)?

Однако такая, построенная на интуитивно найденных ассоциациях картинка — далеко не единственное решение загадки. Как пишет авторитетнейший филолог нашего времени, М.Л. Гаспаров, «... для него [Хлебникова] эта форма связывалась с идеями обратимости, повторности и познаваемости времени» (М.Л. Гаспаров. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993, С. 30). Заключение Гаспарова, конечно, связано не только с анализируемым стихотворением и обусловлено мировоззрением поэта, которое воплощается в контексте всего его творчества (О том, как идея времени и вообще мировоззрение воплотились в творчестве Велимира Хлебникова, см.: М.Я. Поляков. Велимир Хлебников. Мировоззрение и поэтика. // Велимир Хлебников. Творения. М., 1986; Там же. Комментарии В.П. Григорьева и А.Е. Парниса; В.П. Григорьев. Велимир Хлебников // Новое литературное обозрение, 1998, № 34). И все-таки как обнаруживает она себя именно в этом стихотворении? Для того чтобы разобраться, стоит задуматься над тем, почему поэт назвал палиндром «перевертнем»? Только ли потому, что слова с русскими корнями предпочитал всем иным? Именно в этом направлении размышляет поэт и, по-видимому, в том же — научный сотрудник Дома-музея Велимира Хлебникова Иван Чудасов (Иван Чудасов. Несколько наблюдений над

палиндромами — <http://rifma.com.ru/Chudasov-4.htm>): «Своеобразную палиндромичность можно увидеть на лексико-семантическом уровне. Одно из значений слова “перевертывать” — “оборачивать кого во что. Ведьма перевертывает девку в сороку” (В.И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. М., 1956, Т.3, С. 37), то есть у слова “перевертень” раскрывается и другой смысл. Следует отметить: “перевертыш — перекидыш, вовкулака, оборотень, опрокидень” (Там же. Т. 3. С. 38.)). Но оборотнем является и Мавка. Как пишет другой исследователь, она «...символизирует зло, коварство, войну и смерть и предстает в виде женщины-соблазнительницы с красивым лицом, но с безобразной спиной без кожи и открытыми внутренностями» (А.Е. Парнис. О метаморфозах мавы, оленя и воина: К проблеме диалога Хлебникова и Филонова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). М., 2000. С. 650). Таким образом, выбранная поэтом форма перевертня, или палиндрома, оказывается обусловлена и содержанием стихотворения. Конечно, далеко не все художники-модернисты так невероятно сложны для восприятия, как Хлебников, и себя-то назвавший необычно, будетлянином (что в переводе на общелитературный русский означает «футурист»). Кроме того, все они были разными. Свои открытия делали и символисты, и футуристы, и акмеисты, и поэты, не объединившиеся в какие-либо группы.

Модернизм не захватывал все поле искусства начала XX века. Как писал М.Л. Гаспаров, произведения модернистов «количественно составляли ничтожно малую часть, экзотический уголок нашей словесности. Массовая печать заполнялась массовой поэзией, целиком производившейся по гражданским образцам 1870-х годов и лирическим образцам 1880-х годов» (М.Л. Гаспаров. Поэтика «серебряного века». // Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917: Антология. М., 1993, С. 9). Однако влияние модернизма оказалось существенным, и со временем оно только возрастало.

Сначала модернизм, заявивший о себе выходом трех брюсовских сборников стихов «Русские символисты» (1894-1895), вызывал в лучшем случае

недоумение: «Общего суждения о г. Валерии Брюсове нельзя произнести, не зная его возраста. Если ему не более 14 лет, то из него может выйти порядочный стихотворец, а может и ничего не выйти. Если же это человек взрослый, то, конечно, всякие литературные надежды неуместны», — так писал Вл. Соловьев (В. Соловьев. Литературная критика. М., 1990), в скором будущем кумир младших символистов. Пройдет всего 12 лет, и Брюсов опубликует статью с названием «Торжество победителей». Он посвятит ее собратьям по цеху — символистам, и сделает это с полным правом: и в самом деле, уже во второй половине 1900-х — начале 1910-х годов выйдет несколько вполне серьезных работ, посвященных символизму (См., например: М.Л. Гофман. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб., 1907; Ф.Ф. Фидлер. Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. М., 1911; Русская литература XX в. 1890-1910. Под ред. С.А. Венгерова. М., 1914-1918. Вып. 1-8). Кроме того, постепенно целый ряд журналов и газет несимволистского направления начнет охотно предоставлять символистам свои страницы, и они будут печататься рядом с реалистами (Немодернистский журнал «Нива» уже в 1892, т.е. еще до выхода сборников Валерия Брюсова, начинает публиковать стихи Д. Мережковского (см. О. Лекманов. Русский модернизм и массовая поэзия. Стихи в журнале «Нива». 1890 — 1917 // «Вопросы литературы», 2003, № 4, С.311). Другой пример: в литературных альманахах издательства «Шиповник» под одной обложкой может оказаться проза С. Сергеева-Ценского и Л. Андреева (1909), А.Н. Толстого и Ф. Сологуба (1910) и т.д. Существенно, что эти альманахи выходили тиражом в 20000 и более). И в результате уже в 1908 году критик с марксистскими взглядами М. Неведомский [псевдоним писателя М.П. Миклашевского — Авт.] напишет о символизме: «Литература эта не только количественно размножается в усиленной степени, но и качественно расплзается за недавние узкие свои границы, и влияние ее то и дело ощущается на литературе иной формации, с иными задачами, с иными источниками творчества — на литературе — скажу без обиняков — доселе здоровой»

(М. Неведомский. О «навьих» чарах и «навьих» тропах. // «Современный мир», 1908, №2. С. 209).

А в итоге произойдет любопытная вещь: окажется, что модернизм способен влиять и на тех авторов, которые этот самый модернизм не принимают. Даже на таланты бунинского масштаба. И вообще выяснится, что после модернистов невозможно писать так, как будто их не было. К середине 1920-х годов эксперименты станут настолько привычными, что, подытоживая уже бывшее и предвеляя будущее, Виктор Шкловский скажет: «Художник не должен идти по трамвайным линиям» (В. Шкловский. О свободе искусства. // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 313).

Чтение литературы модернизма все еще остается для нас непривычным. Это и неудивительно. Лозунги «Искусство должно быть понятно народу», «Искусство должно служить народу», определявшие после 1917-го политику советского государства в области искусства, не способствовали знакомству читающей публики с модернистской литературой. Постановление 1946-го подтвердило старую партийную установку и снова на многие годы предопределило судьбу наследия писателей-модернистов (Тогда в докладе А.А. Жданова прозвучало: «Перехожу к вопросу о литературном “творчестве” Анны Ахматовой. Ее произведения за последнее время появляются в ленинградских журналах в порядке “расширенного воспроизводства”. Это так же удивительно и противоестественно, как если бы кто-либо сейчас стал переиздавать произведения Мережковского, Вячеслава Иванова, Михаила Кузьмина [именно так: в тексте доклада А.А. Жданова фамилия Михаила Кузьмина писалась с мягким знаком! — Е.А.], Андрея Белого, Зинаиды Гиппиус, Федора Сологуба, Зиновьевой-Аннибал и т. д. и т. п., т. е. всех тех, кого наша передовая общественность и литература всегда считали представителями реакционного мракобесия и ренегатства в политике и искусстве» (А.А. Жданов. Доклад о журналах “Звезда” и “Ленинград”.// «Правда» № 225 (10307) от 21 сентября 1946 г.).

Но сегодня многое из того, что создано художниками-модернистами (по крайней мере, русскими модернистами), вошло в школьные программы, так что нам предстоит серьезная работа.

Стихотворения-шифры. Разбирая со старшеклассниками стихотворение В.Я. Брюсова «Творчество» и пользуясь при этом обобщенным анализом М.Л. Гаспарова, прочитайте ребятам фрагмент из воспоминаний Владислава Ходасевича, на которого ссылается ученый:

«...Посмотрим, как создавалось “Творчество”, одно из наиболее осмеянных и примечательных стихотворений Брюсова. Большая комната. Сумерки. Фонари за окнами. Тени пальм на белой кафельной печи: это во внешнем. И всё та же любимая, неизменная, но неясная “мечта” — внутри.

Брюсов находит простейшее соответствие:

Тень несозданных созданий

Колыхается во сне,

Словно лопасти латаний

На эмалевой стене.

Фиолетовые вечерние тени лапчатых листьев:

мир. Ещё несозданные стихи — в мечте:

Фиолетовые руки

На эмалевой стене

Полусонно чертят звуки

В звонко-звучной тишине.

Последняя строчка означает уже совершившееся сочетание внешней тишины и внутренних голосов. Созидается мир, немного нелепый, “идеальный”, — тот, где мечта сочетается с действительностью в формах расплывчатых и странных:

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блёстки,
При лазоревой луне.

И вот, далее, отражённый, мечтаемый мир становится второй действительностью. Восходит луна (“прах!”) — но с ней одновременно в “идеальной” природе, на эмалевой поверхности, восходит вторая луна, почти такая же, только более близкая:

Всходит месяц обнажённый
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

“Мечта” побеждает реальность. Собственный мир, с собственной луной, уже создан — и поэт решительно отсекает его от обычного мира, больше ненужного:

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

“Несозданное” стало “созданным”. Уже созданные создания отщепляются от реального мира и получают бытие самостоятельное. В первой строфе они ещё не оформились и “колыхаются, словно лопасти латаний”. В последней они сами по себе “ластятся” к поэту, а пальмы сами по себе бросают свои обычные тени. Некогда связывавший их союз “словно” заменен разделяющим “и”: два мира

разделены окончательно». (В. Ф. Ходасевич. Рецензия на книгу стихов Брюсова, 1914)

В 1925 году Ходасевич вспоминал о том, как автор реагировал на этот разбор:

«Брюсов после того сказал мне при встрече:

— Вы очень интересно истолковали мои стихи. Теперь я и сам буду объяснять их так же. До сих пор я не понимал их.

Говоря это, он смеялся и смотрел мне в глаза смеющимися, плутовскими глазами: знал, что я не поверю ему, да и не хотел, чтоб я верил. Я тоже улыбнулся, и мы разошлись. В тот же вечер он сказал кому-то, повысив голос, чтобы я слышал:

— Вот мы сегодня с В. Ф. говорили об авгурах... Ни о каких авгурах мы не говорили».

Иннокентий Фёдорович Анненский (1855—1909).

Расскажите ребятам о **некоторых фактах биографии поэта.**

Отец Иннокентия Фёдоровича был чиновником, занимавшим значительные посты в административном аппарате Сибири, а затем в Министерстве внутренних дел. Его старший брат, экономист и журналист Николай Фёдорович, в доме которого будущий поэт подолгу жил в детстве и с которым всегда сохранял близкие отношения, принадлежал к радикальным кругам революционеров-народников. Он многократно подвергался преследованиям и арестам за участие в различных политических акциях с 1870-х и до 1905 года.

Иннокентий Анненский, окончив историко-филологический факультет Петербургского университета, практически всю жизнь прослужил по ведомству Министерства народного просвещения: преподавал древние языки и словесность в гимназиях и на Высших женских курсах, был директором Коллегии Павла Галагана в Киеве и Николаевской гимназии в Царском Селе (1895—1906), служил инспектором Петербургского учебного округа. В 1896

году Иннокентий Анненский получил чин действительного статского советника (4 класс в Табели о рангах, соответствовавший воинскому званию генерал-майора). Учеником Анненского по Царскосельской гимназии был поэт Николай Гумилёв. На протяжении всей жизни Анненский много писал: это были статьи по вопросам образования, переводы Еврипида и французских поэтов Малларме, Леконта де Лиля, Бодлера, Верлена — любимых поэтов И. Анненского. В разные годы он писал много собственных стихов, однако большую часть написанного до начала 1900-х годов Анненский не только никогда не печатал и почти никому не читал, но позже просто уничтожил.

Владислав Фелицианович Ходасевич (1886—1939)

Если большинство поэтов Серебряного века в той или иной степени принадлежали (или, по крайней мере, относились современниками) к различным группам и направлениям, то несколько поэтов, отчасти в силу собственного характера, отчасти в силу каких-то черт их поэзии, оказались как будто «вне групп». К таким поэтам причисляли Марину Цветаеву; такая же судьба постигла и Владислава Ходасевича. Конечно, это вовсе не значит, что в поэзии Цветаевой и Ходасевича нет характерных тем, образов, примет языка, свойственных эпохе, скорее, это свидетельствует об условности реальных границ между футуристами и символистами, имажинистами и акмеистами. Если мы сопоставим стихотворения таких разных поэтов, как Маяковский, А. Белый, Цветаева, то сможем увидеть свойственное всем троим стремление к постоянному эксперименту в области строфики, метрики, лексики. Другой пример относительности границ между различными литературными направлениями поэты, называвшие себя акмеистами, в начале 1910-х годов противопоставляли себя символистам, стремились к большей (по сравнению с символистами) точности поэтического слова, большей вещественности, конкретности образов. А тем временем в поэзии А.Блока с конца 1900-х годов нетрудно заметить аналогичные тенденции («Незнакомка», «В ресторане», «На железной дороге» и многие другие).

Александр Александрович Блок

(1880 — 1921)

Планируемое время изучения — 6 часов

Сегодня, когда XX век ушел в прошлое и литература этого столетия видится как некое целое, фигура А. А. Блока-поэта представляется едва ли не центральной. В связи с этим глава, посвященная его творчеству, — одна из самых развернутых в учебнике; материал, который дается в этой главе, поможет учителю говорить о творческом пути поэта. В методическом пособии мы специально останавливаемся на вопросах, не затронутых в учебнике, но важных для понимания и преподавания творчества Блока. Кроме того, в этой главе пособия мы вводим некоторые понятия, важные не только для изучения творчества Блока, но для курса в целом (такие, как «лирический герой», «жизнетворчество» и другие).

Дополнительный материал к творческой биографии А. Блока.

1. О занятиях Блока мелодекламацией. Блок не только мечтал быть актером и принимал участие в организации «Шахматовского частного театра», но и занимался мелодекламацией. В его репертуар входили стихи В. Жуковского, Ф. Тютчева, М. Лермонтова, Н. Некрасова, А. Майкова, Я. Полонского, А. Апухтина, Ф. Петрарки, И. Гете, Дж. Байрона. Примерно с 1900 года он читает и авторов, представляющих «новую литературу» — Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Соллогуба, М. Лохвицкую, Н. Минского.

2. О первых стихах А. Блока. Первые стихи А. Блока 1898 — 1900 годов обнаруживают влияние Ф. Тютчева, А. Фета, Я. Полонского.

3. О знакомстве А. А. Блока с Л. Д. Менделеевой. В июне 1898 года, приехав с поручением в соседнее с Шахматовым Боблово (имение Д. И. Менделеева), Блок познакомился с Л. Д. Менделеевой. В Боблово организуются любительские спектакли с участием обоих — («Мне снилась снова ты, в цветах,

на шумной сцене...» и некоторые др. стихи, посвященные Л. Д. Менделеевой). Увлечение ею начинается до увлечения идеями Вл. Соловьева: в 1898 году Любовь Дмитриевна еще не осознается поэтом как Душа мира.

«Стихи о Прекрасной Даме» закончены 7 ноября 1902 года: в этот день Л. Д. стала невестой Блока.

3. О публикации сб. «Стихи о Прекрасной Даме». 1901 — 1903 годы — время поэтического становления Блока и его вхождения в литературный мир. В 1903 году после журнала «Новый путь» Блок публикуется в таком авторитетном для «новой литературы» русского модернизма издании, как альманах «Северные цветы». Он посылает сюда стихи, посвященные Прекрасной Даме и просит предпослать им общий заголовок «О вечно-женственном». Заглавие «Стихи о Прекрасной Даме» предложено В. Брюсовым, редактором альманаха.

Осенью 1904 года, в Москве, выходит книга «Стихов о Прекрасной Даме» (тираж 1200 экз.). Сюда вошло небольшое из написанного Блоком к этому времени. Стихи 1898 — 1900 годов вошли сюда как раздел «Ante lucem» («До света»).

4. К анализу стихотворения «Незнакомка». Стихотворение было написано после посещения ресторана в дачной местности под Петербургом (ст. Озерки).

В статье «О современном состоянии русского символизма» (1910) Блок писал: «...Я произвел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю “Незнакомкой”: красавица кукла, синий призрак, земное чудо... Незнакомка. Это вовсе не простая дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено».

И. Анненский: «Кто не заучил в свое время его “Незнакомки”?.. И как все это безвкусно — как все нелепо, просто до фантастичности — латинские слова зачем-то... Шлагбаумы и дамы — до дерзости некрасиво. А между тем так ведь именно и нужно, чтобы вы почувствовали приближение божества... И мигом все

эти нелепые выкрутасы точно преображаются. На минуту, но город, хуже — дача — становится для всех единственно ценным и прекрасным, из-за чего стоит жить...».

5. К анализу поэмы «Двенадцать». Изучая поэму «Двенадцать», целесообразно прочитать на уроке вслух и обсудить с учениками приведённые ниже записи и высказывания Блока.

3 января 1918 года Блок отмечает в записной книжке: «К вечеру — ураган (неизменный спутник переворотов)». (Поэма «Двенадцать» написана 7 и 8 января).

Май 1918: «Одно только делает человека человеком: знание о социальном неравенстве»; «В стихах всякого поэта 9/10, может быть, принадлежат не ему, а среде, эпохе, ветру».

В статье «Интеллигенция и революция» (1918) Блок писал: «Россия — буря. Демократия приходит “опоясанная бурей”, говорит Карлейль³⁷».

. И. Чуковский записал следующий разговор Горького с Блоком (1919 — 1920-е годы): «...Горький сказал ему, что считает его поэму сатирой. — Это самая злая сатира на все, что происходило в те дни. — Сатира? — спросил Блок и задумался. — Неужели сатира? Едва ли. Я думаю, что нет. Я не знаю».

Блок говорил о своей поэме: «Разве я “восхвалял”? ...Я только констатировал факт: если взглядеться в столбы метели на этом пути, то увидишь “Исуса Христа”. Но я иногда сам ненавижу этот женственный призрак».

Для обсуждения в классе можно использовать приведённые ниже высказывания современников Блока о поэме.

С. Н. Булгаков в своей работе «“На пиру богов”. Pro и Contra» (1918) предположил, что в метели Блоку под видом Христа явился антихрист.

М. А. Волошин в статье «Поэзия и революция» писал, что не Христос ведет красногвардейцев, а они его «конвоируют».

Из воспоминаний З. Н. Гиппиус: «Большевики с удовольствием пользовались «Двенадцатью»: где только не болтались тряпки с надписью: «Мы

³⁷ Карлейль — автор «Истории Французской революции».

на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем». Видели мы более смелые плакаты из тех же «Двенадцати»: «...Эй, не трусь! Пальнем-ка пулей в святую Русь».

И. А. Бунин писал в «Окаянных днях»: «Да, мы над всем, даже и над тем несказанным, что творится сейчас, мудрим, философствуем. Всё-то у нас не веревка, а “вервие”, как у того крыловского мудреца, что полетел в яму, но и в яме продолжал свою элоквенцию. Ведь вот и до сих пор спорим, например, о Блоке: впрямь его ярыги, убившие уличную девку, суть апостолы или все-таки не совсем?».

К характеристике эпохи. С. К. Маковский вспоминает: Талый снег на Ивановской улице (угол Разъезжей) обратился в густую, грязную жижу. По обыкновению я вышел из дому часов в одиннадцать утра и позвал извозчика, собираясь в типографию Голике и Вильборга (где печатался «Аполлон»), извозчики бастовали последними. Ко мне подъехал “ванька” — старенький, словно мхом обросший, с седой всклокоченной бородашкой. И лошадь — под стать, понурая и лохматая.

И вот, не успел он, сторговавшись со мной, отстегнуть полость саней, как слева, от Разъезжей, подошли вплотную три каких-то субъекта, одетые в кожу, вида полуинтеллигентного (сразу узнать было — рабочие). Подошли и большими ножницами (какими деревья подстригают) подрезали у лошадиной морды вожжи. Все — молча.

Извозчик мой тоже, не сказал ни слова, а только значительно как-то посмотрев на забастовщиков, вылез из саней, потащив за собой длинный свой армяк, встал рядом с санями посреди улицы и опустил на колени. Затем снял свою меховую шапку, размашисто осенил себя крестным знаменем и поклонился до земли, лбом прямо в снежную жижу. Откинувшись назад, но продолжая стоять на коленях, он произнес, так неожиданно для своего мизерного вида, зычным голосом:

— Спасибо, братцы! Началось... Помилуй, Господи!

Ни забастовщики, ни уже успевшие столпиться прохожие не отозвались ни словом. После этого извозчик поднялся, надел шапку, подошел к лошади, так же медленно и важно связал разрезанные вожжи, влез боком на свой облучок и, ни на кого не взглянув, рысцей отъехал прочь. А я вернулся к себе...»

5. Уход А. Блока из жизни. Из письма М. Горького В. И. Ленину (не ранее 12 июля 1921 года): «Честный писатель, не способный на хулу и клевету по адресу Совправительства, А. А. Блок умирает от цинги и астмы, его необходимо выпустить в Финляндию, в санаторию. Его — не выпускают, но, в то же время, выпустили за границу трех литераторов, которые будут хулить и клеветать — будут» (речь идет о К. Бальмонте, Ф. Сологубе и, очевидно, М. Арцыбашеве).

К. Бальмонт выехал за границу в 1920 году, проявлял лояльность к Советской власти вплоть до кронштадтских событий марта 1921 года, когда поэт выступил с резкой антибольшевистской статьей.

Позднее Горький писал Р. Роллану, что, возможно, это обстоятельство и осложнило решение вопроса о выезде А. Блока (письмо от 22 марта 1928 года).

6. Блок в восприятии современников. С. Маковский: «Стихи Блока, как все больше замечаешь теперь, освобождаясь от прежней завороченности его рифмованной романтикой, грешат и этим его самообольщением, и всякого рода “ляпсусами”, которыми он “пожертвовать не мог”... Почему не мог? Потому что “так пелось”, так мерещилось ему, пусть и непоследовательно, несвязно и часто наперекор метрике, этимологии и синтаксису и, что еще важнее — смыслу глаголов и прилагательных (определения почти всегда “рядом”, лишь бы сказать по-новому».

«Вся поэзия Блока... автобиографична. Только о себе самом — его стихи. Свои недоумения, свои страсти и пристрастия он облакает в ризы ясновидящей символики. <...> Блок-художник слова был переоценен свыше всякой меры». С. Маковский. «На Парнасе Серебряного века».

А. Ахматова: Вместе с Блоком Ахматова несколько раз выступала на литературных вечерах. Осенью 1913 года — на Бестужевских курсах (первый женский университет в России). В артистической Ахматова встретила А. Блока.

Здесь она узнала, что ее выступление — после блоковского. Ахматова вспоминала: «Я взмолилась: Александр Александрович, я не могу читать после Вас». Он — с упреком — в ответ: «Анна Андреевна, мы не тенора».

Позднее Ахматова использовала образ, возникший в речи Блока, и создала ту меткую характеристику Блока-поэта, которая так хорошо известна:

И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи, и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

Она считала Блока «не только величайшим европейским поэтом первой четверти двадцатого века, но и человеком-эпохой, т. е. самым характерным представителем своего времени» — в устах Ахматовой — это особая похвала.

Сложные вопросы поэтики и творчества А. Блока.

1. **О символе и символизме.** Как писал Дм. Мережковский, символ — «не вчерашнее изобретение парижской моды», а «возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему началу». Действительно, символ — многозначный художественный образ, содержащий в себе перспективу целого ряда смыслов, использовавшийся в искусстве со времен глубокой древности. В обозримом прошлом символ широко использовался в эпоху романтизма. Однако символизм как литературное течение претендовал на особое положение в искусстве — он не ограничивался чисто литературными задачами и стремился стать универсальным мировоззрением. Символисты, в том числе А. Блок, объявляли поэзию пророчеством, предвестием «неслыханных перемен». Для того чтобы символизм был способен творчески перестроить мироздание, он должен был стать формой жизненного поведения. (Так, «младшие» символисты стремились к всеобщему вселенскому духовному преображению и в связи с этим выдвигали идеи жизнестроительства).

В России символисты противопоставляли себя романтикам. Так, для Блока романтизм — мироощущение наивное, «старинное». «Неисправимый романтик» Тютчев, несмотря на гениальность своих поэтических прозрений, не увидел всех глубин мира, так как «оставил себе теплый угол... романтически спокойного и довольно низкого парения». Идеал символизма, в отличие от романтического, не связан только с «парением», «небом» — он прославляет и «земное». Для Жуковского, например, актуально противопоставление «земного» и «небесного», «здесь» и «там», «жизни» и «смерти», «ночи» и «дня». Как писал Блок, для «староромантической» позиции земля — «юдоль», «мгла», а свет Души мира виден лишь «в бессмертии»; «подлинно символистская» позиция отлична от романтической: для нее в «песнях земли» содержится высокая ценность. И потому творчество Фета по воплощенному в нем мироощущению оказывается для символизма ближе; Фет приравнивается им к Вл. Соловьеву.

Согласно взглядам символистов, в символе абсолютное воплощается в единичном (по словам Н. А. Бердяева «Символ есть связь между двумя мирами, знак иного мира в этом мире»).

Попробуем привести примеры того, как в сознании художника осуществляется подобная связь.

На мистическое содержание стихотворения Блока «Пять изгибов сокровенных» намекает его первая строка (фактически название). В стихотворении упоминаются числа: 5, 7 и 8. Смысл этих упоминаний неясен. Однако за мистической арифметикой — вполне конкретные реалии: речь идет о нумерации Василеостровских линий и числе поворотов пути Любови Дмитриевны Менделеевой, которые она делает, направляясь от Андреевской церкви на Васильевском острове до Бестужевских курсов (непродолжительное время она слушала здесь лекции). Прodelывая этот путь, Л. Д. пересекала 5 «линий». Влюбленный Блок «мистически числил» каждый поворот ее пути, а число «5» Блок в значении, которое оно имело у пифагорейцев: цифровой символ бракосочетания. Таким образом, даже улицы и перекрестки, городские пейзажи Блок воспринимал как знаки.

Символизм требует от художника особенного мировосприятия — за конкретным видятся скрытые смыслы. Философия Вл. Соловьева, подобно платоновской идее «двоемирия», давала обоснование такому видению. Как писал Соловьев, земной мир — это, во-первых, «тяжелый сон», «тени», «отклики искаженные» истинного мира идей и, во-вторых, знаки тех же сущностей, но исполненные высшего смысла. Блок же, размышляя о символе и символичности, сделал такую запись в Записной книжке: Судьба — «легкая наездница в прозрачной тунике, вся розовая... в ажурных чулках с голубыми стрелками». Жизнь — «дерзкая, наглая цыганка с шафрановым лицом, с бездонной страстью в черных очах... В черных волосах бренчат желтые монеты, запылен красно-желтый платок». Заблудившаяся душа — «всадник, кружащийся в фиолетовом тумане под зеленой звездой» (Декабрь 1906).

Это не значит, что любой конкретный предмет, связавшийся в сознании художника с некими высшими сущностями, обязательно становится символом. Вот пример, объясняющий эту мысль. Литературовед Г. А. Гуковский точно подметил, что стихотворение Блока «Миры летят. Года летят...» «формулирует отношение космоса и истории». А создается оно после катания на чертовом колесе в «Луна-парке». Два плана — реальный и космический — существуют здесь параллельно, а чертово колесо не становится при этом символом круговращения миров и бега лет.

Символ — не иносказание, при котором говорится одно, а понимается другое. В символе важен не только тот потусторонний смысл, который сквозит в предметной оболочке образа, но и сама эта оболочка. Таким образом, символ оказывается многозначен: он содержит в себе перспективу бесконечного развертывания смыслов. Поэт-символист Вяч. Иванов формулировал это так: «символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем в своем значении».

Наряду с «одинокими» символами в поэзии Блока есть символы часто встречающиеся: например, начиная с 1904 года у Блока появляется символ кораблей, которые принесут новую истину и новую жизнь в бунтующий

гибнущий город («Голос в тучах»; драма «Король на площади», 1906); в стихах 1907 — 1908 годов центральным становится символ метели (он оказывается лейтмотивом в поэмах «Возмездие» и «Двенадцать»). Другой важнейший символ блоковской поэзии 1910-х — образ надвигающейся ночи (см. стих. «Ночь, улица, фонарь, аптека...» из цикла «Пляски смерти»).

Символисты использовали в своем творчестве и метафоры. Одна и та же метафора может переходить из стихотворения в стихотворение и приобретать все новые оттенки значений, мерцающую многозначность. Метафора символистов тяготеет к смысловой глубине символа.

И «старшие», и «младшие» символисты обращались к мировой мифологии: В. Брюсов и Вяч. Иванов — к античной; К. Бальмонт — к индейской и скандинавской; А. Блок и Ф. Сологуб — к славянской; встречается в их стихах и ветхо- и новозаветная образность. У них можно встретить условно-сказочное средневековье (А. Белый «Северная симфония», А. Блок «Роза и крест»). А у С. Соловьева и Эллиса — средневековье не только «сказочное», но и католическое и т.д. В стихах Вяч. Иванова, А. Белого, Н. Минского, Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба можно увидеть символику золотого века; она скрыто присутствует и в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока.

Они не только интересовались мифологией, но и создавали собственные мифы: Сологуб — миф о Недотыкомке, Белый — миф о новых аргонавтах, Вяч. Иванов — о Дионисе, Эросе, А. Блок — о Прекрасной Даме и Снежной Деве.

Блок различал символистов и декадентов — тех, над кем простерлась «Женственная Тень», и тех, кого волнуют «темные соблазны». К декадентам, «ночным душам», Блок относит, например, Брюсова (за эстетизм и имморализм).

2. Об идее Вечной Женственности у Вл. Соловьева. Для того чтобы ученики представляли себе, кто такая Прекрасная Дама и как этот образ появился в стихах А. Блока, следует подробнее рассказать им об идеях Вл. Соловьева и о влиянии этих идей на А. Блока. Философ и поэт Владимир Соловьев первым заговорил о Той, которая «весну ...приведет». Его философские идеи так отвечали общим настроениям и ожиданиям, что были

восприняты мистически настроенными младшими современниками Вл. Соловьева как подлинное открытие.

Александр Блок писал: «... в связи с острыми мистическими и романическими переживаниями, всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева».

Идеи Вл. Соловьева восприняты Блоком через поэзию философа. Кроме стихов Соловьева Блок, прежде всего, познакомился с пьесой «Белая лилия» и статьей «Смысл любви». Соловьев же — прежде всего философ, и его поэтические образы — отражение его идей.

«...задача философии определяется ближайшим образом так: установить внутреннюю связь между началом божественным и началом материальным», — писал Владимир Соловьев.

Владимир Соловьев создал собственную философскую систему. Его мироощущение было трагическим; он полагал, что человечество зашло в тупик. На вопрос, что же может спасти, Владимир Соловьев отвечал почти так же, как и его старший современник, Ф. М. Достоевский. «Красота спасет мир», — писал Достоевский. Сходно рассуждал и Соловьев: несовершенство реального мира должна спасти Красота; эта идея высказывалась философом в работах «Общий смысл искусства» (1890), «Красота в природе» (1899), в статьях, посвященных Пушкину, Лермонтову, Тютчеву и другим поэтам.

Центральный образ философии Владимира Соловьева — образ Софии. С древнегреческого София переводится как мудрость. Еще задолго до Вл. Соловьева это слово употреблялось не только как женское имя, но и как обозначение духовного начала (например, в Библии, в книге «Притчи Соломоновы», и у некоторых философов: например, древнегреческого философа Плотина). Образ Софии Премудрости Божией был важен для искусства Византии и Киевской Руси (здесь строились Софийские соборы) и особенно — для новгородской иконописи.

Соловьев пишет о новгородской иконе Софии Премудрости Божией: «Тесно связывая святую Софию с Богородицею и Иисусом Христом,

религиозное искусство наших предков, тем не менее, отчетливо различало ее от Того и Другой, изображая ее в образе отдельного Божественного существа. Она была для них небесной сущностью, скрытой под видимостью низшего мира, лучезарным духом возрожденного человечества, ангелом-хранителем земли, грядущим и окончательным явлением Божества».

Премудрую Софию, женское начало, Соловьев считал з е м н ы м воплощением души мира, Христа. Именно потому София у Соловьева не только абстрактная идея, она может получать телесно-материальное воплощение. Например, превращаться в материальный образ матери-земли:

Земля-владычица! К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.
В полуденных лучах такую негой жгучей
Сходила благодать сияющих небес,
И блеску тихому несли привет певучий
И вольная река и многошумный лес.
И в явном таинстве вновь вижу сочетанье
Земной души со светом неземным,
И от огня любви житейское страданье
Уносится как мимолетный дым.
(1886)

Интересно, что подобная аналогия встречается и у Ф. М. Достоевского³⁸ (в романе «Бесы»: «Богородица — великая мать сыра земля есть...»); она возникла в глубокой древности, в эпоху соединения языческих и христианских представлений.

³⁸ Когда Соловьев (январь — апрель 1878 года) прочел цикл из 12 лекций о «Богочеловечестве» от петербургского отдела общества любителей духовного просвещения, Достоевский слушал эти лекции. В июне того же года вместе они отправились в Оптину пустынь. А. Г. Достоевская считала, что юношеский образ Вл. Соловьева некоторыми своими чертами повлиял на образ Алеши Карамазова.

Прекрасное женственное начало воплощается в сочинениях Вл. Соловьева не только в образе матери-земли, но в разных аллегорических образах. Это и «Лествица чудная, к небу ведущая» (Образ лестницы — образ из Ветхого Завета; ее видит во сне Иаков — Бытие, 28, 12 — 13. Лестница стоит на земле, но верхом касается неба. Этот образ встречался в поэзии Петрарки; здесь он был аллегорией Богородицы, которая, родив Христа, «соединила» небо и землю), и Неопалимая Купина (Бог явился Моисею в виде горящего, но не сгорающего куста — Исход, 3, 1 — 4. Этот образ интерпретируется так же, как аллегория Богородицы), и «Жена, облаченная в солнце» (образ заимствован Соловьевым из книги Нового Завета «Откровение Иоанна Богослова»), и другие.

Философ писал о видениях, которые случались в его жизни, когда София давала знать о себе. Так, в одной из его философских работ изложение прерывается письмом, которое философ якобы получил от Софии: «Думай обо мне. Я рожусь в апреле 1878. София». Это письмо привиделось ему. А поэма Соловьева «Три свидания», написанная 26 сентября 1898 года, рассказывает о трех таких видениях, последовательно случившихся в Москве, Лондоне и Египте в 1862, 1875 и 1876 годах. Вот как видится Вл. Соловьеву его божество:

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.

Что есть, что было, что грядет вовеки —
Все обнял тут один недвижный взор...
Сияют подо мной моря и реки,
И дальний лес, и выси снежных гор.

Все видел я, и все одно лишь было —
Один лишь образ женской красоты...

Безмерное в его размер входило, —
Передо мной, во мне — одна лишь ты.

София здесь и лик любимой женщины, и небесная лазурь, и природа в целом. Символические образы стихов Владимира Соловьева — во многом философские понятия. И несмотря на это Владимир Соловьев ощущает Софию близкой себе, испытывает к ней чисто человеческие чувства. Перед нами человеческое понимание божественной непостижимости.

Философия Владимира Соловьева рассказывает нам о его любви к Софии. Соловьев говорит о том, что в мире существует любовь трех типов: натуральная (это любовь между мужчиной и женщиной), интеллектуальная (сюда входят патриотизм, любовь к человечеству и т. д.) и любовь к Богу. Последняя и есть любовь к Софии. Она отлична от любви, знакомой обычному человеку; это любовь вселенская. Предмет ее не реальная женщина, а прекрасное женственное начало, космическая красота. Она сродни той «вечной женственности», идея и образ которой были популярны в Европе Средних веков и Нового времени. Такой образ можно встретить в «Фаусте» Гете: «Женственность вечная всех нас влечет» (так звучат слова Гете в переводе Б. Пастернака; существенно, что в оригинале немного иначе: «влечет нас ввысь»).

В статье «Смысл любви» (1892 — 1894) Вл. Соловьев писал: «...для Бога его другое (т. е. вселенная) имеет от века образ совершенной женственности». Поклонение Вечной Женственности не есть поклонение женской природе самой по себе». Эта идея звучит и в лирике Соловьева:

Смерть и Время царят на земле, —
Ты владыками их не зови;
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.

3. Об образе Софии Вл. Соловьева и образе Прекрасной Дамы А. Блока. Под влиянием лирики Вл. Соловьева, владевшей тогда, по выражению самого поэта, «всем его существом», Блок создал «Стихи о Прекрасной Даме» (1901 — 1902). И хотя этот первый стихотворный сборник поэта обращен к его будущей невесте, а потом жене Любови Дмитриевне Менделеевой, встреча с ней в этих стихах предстает как встреча с посланницей «миров иных», с возвышенным символом Вечной Женственности (das ewg Weibliche немецких романтиков) или платоническим идеалом вечной Красоты. Под влиянием философии Владимира Соловьева этот образ отождествляется также с образом Софии — Божественной Мудрости. В то же время он приобретает некоторые черты Богоматери: «Ты в поля отошла без возврата, Да святится Имя Твое». Человеческая влюбленность сочетается с религиозным поклонением: Блок называет ее Таинственной Девой, Владычицей Вселенной, Величавой Вечной Женой. Все это по духу соответствует идее В. Соловьева о Вечной Женственности. Сам Блок пишет об этом так: «Она продолжает медленно принимать неземные черты». «Живая ... оказывается Душой Мира... разлученной, плененной и тоскующей...». «...Следуют необыкновенно важные «ворожбы» и «предчувствие изменения облика». «Все это было подкреплено стихами Вл. Соловьева, книгу которых подарила мне мама на Пасху этого (1901) года».

«Я стремлюсь давно уже как-нибудь приблизиться к Вам... Меня оправдывает продолжительная и глубокая вера в Вас (как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности, если Вам угодно знать)» (из письма Л. Д. Менделеевой от 16 сентября 1902 года).

Такой взгляд смущал Л. Д.: «Ведь вы смотрите на меня как на какую-то отвлеченную идею... Вы, кажется, даже любили — свою фантазию, свой философский идеал...» — писала она поэту. В январе 1902 года Любовь Дмитриевна предпринимает попытку расстаться с Блоком — отчаяние Блока, мысли о самоубийстве видны в его в дневниках этого периода. Решительное объяснение происходит 7 ноября 1902 года, и Любовь Дмитриевна дает согласие стать его женой; а 17 августа 1903 года в «белой церкви», в церкви Михаила

Архангела с. Тараканова (между Шахматовом и Бобловом) — А. Блок и Л. Менделеева венчаются.

«Старшие» символисты упрекают Блока за женитьбу, рассматривая ее как поступок обычного человека, а не поэта — об этом свидетельствует письмо Блока отцу: «Главное порицание высказывается мне за то (Мережковскими), что я, будто бы, “не чувствую конца”, что ясно вытекает (по их мнению) из моих жизненных обстоятельств. В упрощенной форме упрек Мережковских сводится к следующему восклицанию: “Как вы можете жениться, когда завтра — конец света?”»

На такое, слишком «серьезное», отношение символистов (как «старших», так и «младших») к своему назначению стоит обратить внимание учеников. Мера этой «серьезности» особенно заметна при сопоставлении стихотворений Блока и стихотворных пародий или некоторых высказываний Вл. Соловьева (см. пример в учебнике, в главе посвященной поэзии Серебряного века). На уроке можно продолжить этот разговор, почитав ученикам пародии Вл. Соловьева:

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полужеркальные
В лавровишенных лесах.

Призрак льдины огнедышащей
В ярком сумраке погас,
И стоит меня не слышащий
Гиацинтовый пегас.

Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах,
И шершаво-декадентные
Вирши в вянущих ушах.

Пародии Соловьева были включены в его статью «Еще о символистах». Они были написаны на стихи, появившиеся в трех выпусках сборников «Русские символисты», выходивших в 1894 — 1895 годах в Москве под ред. В. Брюсова. Об истории создания этих пародий рассказал в своих воспоминаниях А. Ф. Кони: «...в половине девяностых годов он стал говорить об увлечениях некоторых из тогдашних поэтов-символистов... Его сердила и вместе смешила составлявшая будто бы сущность символизма погоня за вычурностью языка и за сочинением новых темных словечек и немислимых сочетаний. “Право, — сказал он, — не так трудно сочинять — именно сочинять такие стихи. Идя сюда (обедать к Стасюлевичу), я, чтобы развлечься от усиленного труда, представил себя символистом и придумал следующие стихи”»³⁹.

4. Об образе таинственной Девы у младосимволистов. Философские идеи и особенно лирика Соловьева оказали огромное влияние на творчество «младосимволистов». Образ таинственной Девы, нисходящей на землю, Девы, в которую поэт верует и которую он любит, можно встретить не только у Блока, но и у других поэтов-соловьевцев. Он появляется в стихах А. Белого, С. Соловьева, Вяч. Иванова, Эллиса и других. Так, Вяч. Иванов дает «...Вечности обеты / В лазури Красоты» (стих. «Красота»), и Красота здесь соответствует образу Таинственной Девы. У этих поэтов можно найти и другие общие поэтические мотивы и образы — например, мотив лжевоплощения Вечной Женственности («воплощения прежде времени», когда воплощается «небытие», дьявольский «хаос»; он важен для А. Блока, А. Белого, Д. Мережковского) или образ зорь (например, А. Белый, говоря о своем времени, произносит магическое слово «зори»: «Год девятисотый: зори, зори...» — поэма «Первое свидание»). Даже палитра цветов у этих поэтов может быть сходной — см., например, название сб. стихотворений А. Белого «Золото в лазури» (1904) и цветопись стихотворений А. Блока этого же времени.

4. Об оригинальности творчества раннего А. Блока. Конечно, поднятый нами вопрос о влиянии Вл. Соловьева на Блока имеет достаточно

³⁹ Кони А. Ф., Собрание сочинений в 8 т., Т.7, — М., 1969, С. 245.

специальный характер, тем не менее, если он возник, у учеников может возникнуть впечатление, что ранняя лирика А. Блока абсолютно неоригинальна, что между идеями и образами Вл. Соловьева и А. Блока невозможно провести границу. Не случайно литературовед В. Мочульский заметил: «...Блок пользуется символическими образами и философской терминологией Вл. Соловьева. Иногда он почти повторяет слова учителя». Например, мы читаем у Соловьева:

И прежний мир в немеркнувшем сияньи.
Встает опять пред чуткою душой,

У Блока:

Прошедших дней немеркнувшим сияньем,
Душа, как прежде, вся озарена...

Однако тот же Мочульский справедливо говорил, что «Ученик был обязан учителю философским оформлением своего опыта, но не самим опытом; мистической жизни нельзя научиться, в ней — глубочайшая и неповторимая суть личности» — идеи и образы Соловьева одухотворены личными переживаниями Блока; они не только усвоены, но и переработаны. У лирического сюжета книги «Стихов о Прекрасной Даме» — биографический подтекст. Биографическими фактами объясняются и многие мотивы книги, например, мотив встречи в храме, мотивы «разрывов», случайных встреч, примирения и т. д.

5. Отход А. Блока от идей Вл. Соловьева. С. Соловьев: «Осенью 1903 года я продолжал с Блоком оживленную переписку. Но его настроение уже заметно менялось, “белая лилия” его поэзии отцветала. Прежние строгие, мистические ноты сменялись чем-то жутко-демоническим, к идеям Соловьева он охладевал. ...В новых его стихах уже не было ничего похожего на “конец всеведущей гордыне”, “ангельские крылья” и “леса лилий”».

Тем не менее, культ Вечной Женственности остается важнейшей темой поэзии Блока. «Вся история моего внутреннего развития “напророчена” в “Стихах о Прекрасной Даме”», — напишет Блок. Когда образ Прекрасной Дамы впоследствии сменится образами Незнакомки, Падучей Звезды и, кроме Вечной Женственности, в его творчестве появится образ Страшного Мира, вид прекрасной Незнакомки будет вызывать в поэте то же ощущение величия. Однако ему будет суждено испытывать трагическое раздвоение.

6. Основные мотивы «Стихов о Прекрасной Даме». Книга «Стихов о Прекрасной Даме» в учебнике подробно не рассматривается — такой разговор не предусмотрен содержательным минимумом по курсу или какой-либо из действующих программ. Мотивный анализ стихотворений этого сборника, который мы приводим в пособии, может быть полезен учителю, предложившему своим ученикам выполнить самостоятельную учебно-исследовательскую работу подобного типа.

Прежде чем делать мотивный анализ всего сборника, выделяем основные мотивы одного из стихотворений, вошедших в состав «Стихов о Прекрасной Даме».

И Дух и Невеста говорят: прииди.

Апокалипсис

Верю в Солнце Завета,

Вижу зори вдали.

Жду вселенского света

От весенней земли.

Все дышавшее ложью

Отшатнулось, дрожа.

Предо мной — к бездорожью

Золотая межа.

Заповеданных лилий
Прохожу я леса.
Полны ангельских крылий
Надо мной небеса.

Непостижного света
Задрожали струи.
Верю в Солнце Завета,
Вижу очи Твои.

(22 февраля 1902)

О чем идет речь в этом стихотворении? Что перед нами? Пейзаж? Но и зори, и весенняя земля, и бездорожье, и межа, и лилии, и леса, о которых здесь говорится, не воспринимаются как образы, имеющие отношение к реальной природе. От весенней земли лирический герой ждет «вселенского света». Межа оказывается «золотой». И хотя понятие «бездорожье» вполне конкретно, воображение отказывается нарисовать картину этого бездорожья — к бездорожью ведет «золотая межа». В стихотворении немало «странных» образов: лилии здесь — «заповеданные» (между «заповеданными» и «заповедными» — существенная разница); свет почему-то «непостижный». Все эти недоумения заставляют воспринимать картину не как реальную, а как ирреальную, аллегорическую.

Стараясь понять стихотворение, начнем читать его сначала:

«В е р ю в Солнце Завета,/ В и ж у зори вдали...»

Обратите внимание: сказуемые «верю» и «вижу» здесь однородные. Уподоблены они не только синтаксической связью — глагол «вижу» по значению так же абстрактен, как и глагол «верю». Речь идет о видении в н у т р е н н и м взором. Вот почему образы, обычно воспринимаемые

человеком чувственно, как реальные, не имеют здесь реального содержания. Каково же их содержание?

Эпиграф к стихотворению отсылает к Библии. «Апокалипсис» или по-гречески «откровение» — одно из названий заключительной книги Нового Завета, «Откровения Иоанна Богослова». «И Дух и Невеста говорят: прииди!» — так начинается 17-ый стих последней, XXII-ой, главы Откровения. Святой Дух, или Бог, вместе с Невестой, или христианской церковью, обращаются к Христу со словами «прииди», т. е. «приди». Этот приход означает, что вслед за жизнью несправедливого мира наступит жизнь мира н о в о г о, преображенного христианской религией.

С библейским контекстом связаны многие слова, использованные А. Блоком в стихотворении «Солнце Завета». Эта связь обнаруживается уже в названии. Завет — наказ, наставление; в Библии это слово употребляется и в другом значении — «союз с Богом». В стихотворении Блока слово «завет» использовано именно в последнем смысле — об этом говорит его написание с прописной буквы.

Упомянуты в Библии и зори или заря. Слово это используется в библейском контексте в переносном смысле: с зарей обычно сравнивается событие обращения к Богу («Тогда откроется, как заря, свет Твой» — книга пророка Исайи). В разных библейских книгах (например, в книгах «Песнь Песней», Апокалипсис) с зарей сравнивается и Невеста таинственного Жениха: «Кто это блистающая, как заря?» — сказано о ней.

Похоже, что «заповеданные лилии» тоже появились в стихотворении не случайно. Для наших северных широт это цветок экзотический, а вот в Палестине много лилий. В апреле и мае, в то время, когда, как предполагают, была произнесена Христом Нагорная проповедь, поля Галилеи покрывали цветущие лилии. В Евангелии они упоминаются. «Посмотрите на полевые лилии, — говорил Он, — как они растут? Не трудятся, не прядут. Но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них». А в

«Песне Песней» лилии сравниваются с красотой таинственных жениха и невесты: «Я нарцисс Саронский, — говорит о себе жених, — я лилия долин».

В какой же мере блоковские образы совпадают с библейской образностью? Кого ждет лирический герой? В чей приход верит? Тот ли это, к кому обращаются с мольбой Дух и Невеста со словами: «прииди!», к кому с такими же словами — по представлениям глубоко верующих христиан — должен обращаться каждый, жаждущий обновления мира? Тот ли это, кто несколько раз повторяет в последней главе Апокалипсиса: «Се, грядущи скоро»?

Создает ли поэт поэтическую иллюстрацию к Библии или говорит нам в этом л и р и ч е с к о м стихотворении о чем-то очень важном для себя?

«Верю в Солнце Завета,/ Вижу зори вдали./ Жду вселенского света...» — пишет поэт и троекратным использованием глаголов 1-го лица настоящего времени относит все происходящее в стихотворении именно к себе.

Мир стихотворения и напоминает, и отличается от мира Апокалипсиса. Уже второй стих «Вижу зори вдали» раздвигает его пространство ввысь. Небеса — «полны ангельских крылий», но лирический герой не отрывается от земли, он существует на ней, а не в бесконечности космоса. Небеса — над ним. «Вселенского света» лирический герой ждет от «весенней земли», а не от небес, полных «ангельских крылий».

В финале стихотворения ожидание лирического героя сменяется уверенностью: «Верю в Солнце Завета,/ Вижу очи Твои». Звучание и смысл этих двух последних стихов особенно важны — заключительные строки всегда несут существенную смысловую нагрузку. Как в первой, так и в последней строфах — интонация утверждения. Но звучит она по-разному. В финальных строках это уверенность, которую невозможно поколебать. Вместо зорей «вдали» — «очи Твои», которые как будто бы приблизились к земле.

Для того, чтобы ответить на вопросы, какие зори прозревает лирический герой Блока, чьи очи он видит, можно попробовать выйти за пределы стихотворения в контекст книги «Стихов о Прекрасной Даме». Окажется, что события лирического сюжета многих стихотворений этой книги перекликаются,

переходят из стихотворения в стихотворение; у книги в целом есть некоторый общий лирический сюжет. Проследим его основные вехи.

В центре поэтического мира — ОНА. Имена у Нее разные. Это и «Х р а н и т е л ь н и ц а-Д е в а» («Religio»), и Ж е н а («Ушел он, скрылся в ночи...»). В одном и том же стихотворении поэт может по-разному называть Ее: «Д е в а, З а р я, К у п и н а» («Странных и новых ищу на страницах...»)

К кому могут относиться столь необычные имена? Вряд ли они принадлежат конкретной реальной женщине. Множественность имен делает Ее облик еще более таинственным и неопределенным. Появление эпитетов тоже ничего не проясняет: «З а к а т н а я, Т а и н с т в е н н а я Д е в а» («За городом в полях весною воздух дышит...»); «Ты откроешь Л у ч е з а р н ы й Л и к» («Ушел он, скрылся в ночи...»); «Безысходно т у м а н н а я — ты» («Днем вершу я дела суеты...»).

Она — где-то ТАМ. «Она цвела за дальними горами, / Она течет в ряду
иных светил («Странных и новых ищу на страницах...»).

Путь к Ней — это ПУТЬ НАВЕРХ: «Я просыпался и в с х о д и л».

Она может СХОДИТЬ к лирическому герою: «Я знал часы, когда с о й д е т /
Она — и с нею отблеск шаткий» («Она стройна и высока...»), «Она с о ш л а на
землю не впервые» («Небесное умом неизмеримо...»). Тогда может произойти
ВСТРЕЧА.

Он страстно ЖДЕТ Ее: «В сердце — н а д е ж д ы нездешние» («Сумерки,
сумерки вешние...»), «П р е д ч у в с т в у ю Тебя...» («Предчувствую Тебя. Года
проходят мимо...»). И это и м о л и т в е н н о е ожидание, и л ю б о в ь (он
ждет «тоскуя и любя»).

Но «слиться с неизвестным» что-то мешает (например, стихотворения
«Сегодня шла Ты одиноко...», «Ты отходишь в сумрак алый...», «Все отлетают
сны земные...»). Возникает ощущение ПРИЗРАЧНОСТИ ПРОИСХОДЯЩЕГО:
«Все п р и з р а к — все горе — все ложь!» («На темном пороге тайком...»).
«О, взойди же предо мною / Не в одном в о о б р а ж е н ь и!» — м о л и т
лирический герой («Целый день передо мною...»).

Но его ОЖИДАНИЯ ОБМАНУТЫ, и он ТЕРЯЕТ НАДЕЖДУ: «Утомленный, я т е р я л н а д е ж д ы». «Мечта» оказывается «ушедшей в туман» («Старик»).

Нередко встреча происходит во СНЕ. В стихотворении «Утомленный, я терял надежды...» возникает такой диалог лирического героя и Ее: «Ты с о ш л а, коснулась и вздохнула...» — «Я с о ш л а, с тобой до утра буду, / На рассвете твой п о к и н у с о н, / Без следа и с ч е з н у, все забуду, — / Ты п р о с н е ш ь с я, вновь освобожден».

НЕВСТРЕЧА с Ней порождает мотивы РАЗЛУКИ, ИЗМЕНЫ, ПРЕВРАЩЕНИЯ. Превращение героини действительно может произойти. И вместо Таинственной Девы перед нами — Коломбина. Появляется любовный треугольник в виде Арлекина — Коломбины — Пьеро («Явился он на стройном бале...»). Она и г р а е т им: «Безысходно туманная — ты/ Предо мной затеваешь и г р у./ Я люблю эту л о ж ь, этот блеск...» («Днем вершу я дела суеты...»).

Возникает мотив БЕЗУМИЯ («Я медленно с х о д и л с у м а...»). Лирический герой неожиданно оказывается ДВУЛИКИМ. Он т о д и т я — так называет его Она: «В тихий терем д и т я постучись» («Без Меня б твои сны улетали...»), то говорит о себе: «Б о ю с ь души моей д в у л и к о й / И осторожно хороню / Свой образ д ь я в о л ь с к и й и д и к и й» («Люблю высокие соборы...»). «Золотистой долиной / Ты уходишь, н е м и д и к», — так в 3-ьем лице может сказать о своем лирическом герое поэт.

В одном и том же стихотворении герой и «черный раб проклятой крови», и выполняет «... один Завет: / Завет служенья — Непостижной» («Безмолвный призрак в терему...»). Он «и молод, и свеж, и влюблен», и он же связан со смертью («Брожу в стенах монастыря...»).

Поэт говорит и о том мире, который окружает лирического героя здесь, на земле. Как правило, это не замкнутое пространство (хотя бывают и исключения, например, стихотворение «Явился он на стройном бале...»). Описать это пространство довольно трудно. Если это и пейзаж, то пейзаж необычный:

события, как правило, происходят НА ЗАКАТЕ: «В лучах закатных, ввечеру» («Уходит день. В пыли дорожной...»).

Возникают ОГНИ, КОСТРЫ: «Днем вершу я дела суеты, / Зажигаю огни ввечеру...» («Днем вершу я дела суеты...»); «Вижу огни на реке» («Зарево белое, желтое, красное...»); «Горят багровые костры» («Ночь на Новый год»).

Нередки звуки КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА. «Высок и внятен колокольный зов» («Бегут неверные дневные тени...»); «Слышу колокол. В поле весна».

Иногда возникает образ ХРАМА: «Я знаю: мы в храме вдвоем» («На темном пороге тайком...»).

С образом храма соединяется мотив СЛУЖЕНИЯ ЕЙ: «Я знал, задумчивый поэт, / Что ни один не ведал гений / Такой свободы, как обет / Моих невольничьих Служений» («Religio»).

Можно описать и цветовую палитру этих стихов. Цвет или ЗОЛОТОЙ: «И твое золотое весло» («Мы встречались с тобой на закате...»), или БЕЛЫЙ: «Грежу обелых исчезнувших птицах» («Станных и новых ищу на страницах...»), «Я любил твое белое платье» («Мы встречались с тобой на закате...»); «Тебя призвал из белых стран» («Мой вечер близок и безволен...»); если мы встречаем здесь цветы, то это белые цветы, например, лилии (ср. «Солнце Завета», см. также «Ушел он, скрылся в ночи...», «Его встречали повсюду...» и другие) или ГОЛУБОЙ: «На заре — голубые химеры / Смотрят в зеркале ярких небес» («Разгораются тайные знаки...»).

Мотивы неувстречи, измены отражаются и на цветовых (световых) характеристиках мира: вместо СВЕТА появляется ТЬМА: «Я медленно сходил с ума / У двери той, которой жажду. / Весенний день сменяла тьма / И только разжигала жажду» («Я медленно сходил с ума...»). Огни становятся зловещими. «Огни зловещие мигали» («Явился он на стройном бале...»).

Нередко говорят о том, что цвета «Стихов о Прекрасной Даме» совпадают с библейскими красками (ср. «И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую

чашу в руке своей...» — «Откровение Иоанна Богослова, XI) и цветописью иконы. Золотой, белый, небесно—голубой цвета здесь действительно основные. Совпадают во многом и значения этих цветов.

В библейском тексте и в иконописи обозначение цвета не говорит о реальной окрашенности чего—то. Цвет, скорее, характеризует духовные свойства натуры. Так, в Новом Завете и иконописи б е л ы й означает ч и с т ы й, с в е т о н о с н ы й («Одежды его сделались белыми как свет», Мф, 17, 2). И у Блока «чистый» оказывается синонимом прилагательного «белый»: «Забелели ч и с т ы е одежды, / Задрожала тихая рука» («Утомленный, я терял надежды...»), «Бог лазурный, ч и с т ы й, нежный...».

В эстетике иконописи значения таких цветов, как белый, золотой, лазурный и даже красный, близки и выражают божественную суть. И Блок содержание души определяет цветом: это «что—то большое, синее, а с т р а л ь н о е». И у него слова, обозначающие разные цвета — золотой и красный, могут стать почти синонимами: «З о л о т ы е и к р а с н ы е маки / Надо мной тяготеют во сне» («Разгораются тайные знаки...»).

Но если мы приглядимся внимательнее, то увидим, что у Блока цвет выглядит иначе: он не монолитный. В его стихах различимы ОТТЕНКИ ЦВЕТОВ и ПОЛУТОНА. «За ж о л т о - к р а с н у ю листву / Уходит месяца отрезок» («Свобода смотрит в с и н е в у...»), — пишет поэт.

Она — в «Стихах о Прекрасной Даме» — «Молодая, з о л о т а я, / Я р к и м с о л н ц е м залитая». Обратите внимание, какое яркое золото!

Характерно, однако, что такой образ возникает «в воображеньи» лирического героя («Целый день передо мною...»).

Часто с обликом героини связывается РОЗОВЫЙ цвет (такого цвета в Библии и иконописи вы не найдете): «З а р д е л о с ь нежное лицо» («За темной далью городской...»).

Цвета меняются в зависимости от Ее близости. По мере Ее удаления, цвет становится менее интенсивным. Тогда — «Безысходно туманная — ты» («Днем вершу я дела суеты...»).

Любопытно, что Ее цвета и цвета природы совпадают: «А там, вдали — зубчатые вершины / День отходящий томно золотил» («Жизнь медленная шла, как старая гадалка...»). Небеса «чуть вечереют...» («Мой вечер близок и безволен...»); «Чуть брезжит бледная заря» («Брожу в стенах монастыря...»), «Ухожу в р о з о в е ю щ и й лес» («Слышу колокол. В поле весна.»).

Кроме золотого цвета — солнечного или закатного есть и приглушенный — лунный, серебристый и неверный: «Среди дрожащих лунных пятен» («Я вышел в ночь — узнать, понять...»), «И крадусь я, как тень, у л у н н ы х стен» («Безрадостные всходят семена...»).

Белый цвет связывается у Блока и с образом СМЕРТИ (при этом смерти прекрасной), а синонимом б е л о г о оказывается б л е д н ы й : «Б е л ы й ст а н, голоса панихиды», «Кто-то думал о б л е д н о й красе» («Мы встречались с тобой на закате...»).

Теперь, если мы снова вернемся к стихотворению «Солнце Завета», то отчетливо увидим, что события, о которых здесь идет речь, происходят не в абстрактной вечности, они не вневременны. Содержание этого стихотворения удивительно злободневно — речь здесь идет о скоро грядущих временах (для Блока это уже почти настоящее!), когда Премудрость Божия соединится с человеком, образует с ним Новый Завет (как говорил Владимир Соловьев, Третий Завет) и введет его в Царство Духа. Вот почему позднее, в Записной книжке 1910 года, Блок запишет: «Стихи о Прекрасной Даме» — это уже «общественность». В самом деле, речь в этой поэтической книге идет о судьбах человечества и истории.

«Стихи о Прекрасной Даме» не только допускают, но и п о д р а з у м е в а ю т двойное прочтение.

Прекрасную Даму Блока гораздо проще представить себе реальной женщиной, чем героиню лирики Владимира Соловьева. Узнаваем даже пейзаж стихотворений: «...Получают смысл и высшее значение подробности, с виду незначительные, и явления природы (болотные огни, зубчатый лес, свечение гнилушек на деревенской улице ночью и т.п.). ...Блуждания на лошади вокруг

Боблова (с исканием места свершений) — Ивлево, Церковный лес», — записывает влюбленный Блок.

Однако факты биографии осмысливаются поэтом как проявление событий иного, космического плана, а в Л. Д. Менделеевой Блок видит земное воплощение Души мира. По словам поэта «началось то, что “влюбленность” стала меньше призвания более высокого, но объектом того и другого было одно и то же лицо».

7. Цветовой символ у А. Блока. Для поэта-символиста нет не-символов. Как мы убедились, анализируя «Стихи о Прекрасной Даме», символичным у Блока оказывается и цвет. «Любил я нежные слова. / Искал таинственных соцветий», — писал в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блок («Religio»). Читая стихи поэта, написанные в разное время, вы не раз убедитесь: цвет у него был важен всегда.

В автобиографии 1915 года Блок скажет: «Каждый год моей сознательной жизни резко окрашен для меня своей особенной краской». А вот дневниковая запись 1917 года: «Пустота никогда не остается незаполненной. Едва моя невеста стала моей женой, лиловые миры первой революции захватили нас и вовлекли в водоворот. Я первый, как давно тайно хотевший гибели, вовлекся в серый пурпур, серебряные звезды, перламутры и аметисты метели... Теперь — опять налетевший шквал (цвета и запаха еще определить не могу)».

Действительно, со временем значения цветов у Блока будут меняться. В анкете 1897 года А. Блок указывал: «Мой любимый цвет — красный». А в 1910 красное для него равнозначно страшному и т. д.

8. Тема города у А. Блока. «Город ужасно действует», — писал Блок в дневнике. Как правило, образ города, важный для лирики Блока, рассматривается в школьном курсе литературы в свете социально-этической проблематики. Такой ракурс предполагает обращение к стихотворению «Фабрика» и некоторым другим стихотворениям поэта, с проявленной социальной проблематикой. В этом ряду статья А. Блока «Безвременье» (1906); на уроке можно прочитать фрагмент этой статьи, в котором возникает образ

отвратительного города и «всемирной промышленной выставки», демонстрирующие угрожающие достижения «машинной цивилизации» и, как мы бы теперь сказали, «массовой культуры». Это «город», живущий в ожидании «возмездия».

Интерес к социальной жизни города в лирике Блока нарастает; в стихах 1903 года, по сравнению со стихами 1901 — 1902 годов, это уже очевидно. Ту же тенденцию можно наблюдать не только у Блока. Так, А. Белый писал о городе как о «земном аде», «где машинный американизм поет свои ужасные песни фабричными гудками, электрическими звонками... где трамвай, как железная ящерица, быстро бегаёт вдоль рельс». В той же статье он так характеризовал урбанистические стихи своих современников: «...Можно сказать, что Муза Брюсова направляется от конки к багрянице. Наоборот, Муза Блока, явившись нам в багрянице, направляется... к конке» (А. Белый. «Апокалипсис в русской поэзии», 1905).

Вместе с тем в учебнике городская тема у Блока рассматривается не в социально-этическом, а в философском аспекте, также актуальном для поэта. В центре раздела главы о Блоке, посвященного образу Страшного Мира и города у Блока, анализ стихотворения «Петербург».

Здесь Блок фактически развивает тему города Достоевского — зловещего и больного, «желтого» Петербурга, города разбитых судеб. Верил Блок и в прорицание Достоевского о скором конце петербургского периода русской истории. В стихах этого цикла можно встретить мотивы гибели жителей и города и скрытые цитаты из Достоевского и Апокалипсиса. Так, возможно, стихотворение Блока «Дома растут, как желанья...» связано с впечатлением от романа Достоевского «Подросток». У Достоевского: «А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото...»; у Блока: «Там, где белое зданье,/ Увидишь ты черный смрад».

Предлагая ученикам анализ стихотворения «Вися над городом всемирным...», напомните им, что в России со времен декабристов понятия

конституции и демократии были связаны с воспоминаниями о законах Римской республики. «Всемирный город» и «город святого Петра» в этом стихотворении — характеристики Санкт-Петербурга, но традиционно это качества РИМА.

Город Блока двойственен, и двойственен не только потому, что здесь за земными, бытовыми, конкретными чертами то и дело проступают мистические предчувствия, но и потому, что высокое и низкое могут тут меняться местами:

... Здесь ресторан, как храмы светел,
И храм открыт, как ресторан...
(«Ты смотришь в очи ясным зорям...»)

В Городе рядом с пошлостью быта то предчувствуется явление святых образов «Светлого Ангела» («В кабаках, в переулках, в извивах...»), «Архангела с убеленной рукой» («Легенда»), «Лучезарной Жены...», то поэт решает, что в этот «город торговли, небеса не сойдут», т. е. не произойдет слияния небес и земли, предстоящее в Конце света, а вместо этого в этом городе разврата, пьянства и крови появится мрачный апокалиптический образ блудницы на звере:

..С расплеснутой чашей вина
На Звере Багряном — Жена.

9. Тема России у Блока. Блок в письме К. С. Станиславскому (по поводу его критического отклика на драму «Песня Судьбы») писал: «В таком виде стоит передо мною моя тема, тема о России... Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь... Недаром внешне неловко, внешне бессвязно произношу я имя: Россия. Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или гибель. К возрождению национального самосознания, к новому, иному славянофильству без трех китов (или, по крайней мере, без китов православие и самодержавие) и без славянства... влечет, я знаю, всех нас».

При изучении творчества Блока и конкретно темы России у Блока статьи поэта из книги «Россия и интеллигенция» обычно остаются вне поля зрения учителя. Вместе с тем при углубленном изучении курса литературы обращаться к ним необходимо. Достаточно зачитать необходимые фрагменты в классе.

Блок в своих рассуждениях о России не исключал себя из числа той интеллигенции, которая не понимает народа и, главное, непонятна для народа. Вся городская культура представлялась ему оторванной от почвы и враждебной этой почве. «Человеческая культура становится все более железной, все более машинной; все более походит на гигантскую лабораторию, в которой готовится месть стихии: растет наука, чтобы поработить землю; растет искусство — крылатая мечта — таинственный аэроплан, чтобы улететь от земли; растет промышленность, чтобы люди могли расстаться с землей. Всякий деятель культуры — демон, проклиная землю, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее. Сердце сторонника прогресса дышит черною мезтью на землю, на стихию <...> Люди культуры, сторонники прогресса, отборные интеллигенты — с пеной у рта строят машины, двигают вперед науку, в тайной злобе, стараясь забыть и не слушать гул стихий земных и подземных» (Из статьи «Стихия и культура», 1908).

Интеллигентским взглядам, культуре, способу жизни Блок противопоставляет народную стихию, которая должна, по его мнению, рано или поздно захлестнуть и уничтожить и культуру и интеллигенцию, как извергающаяся вулканическая лава.

«Гоголь и многие русские писатели любили представлять себе Россию, как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул. Тот же Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой. “Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ”. Но ответа нет, только “чудным звоном заливаются колокольчик”. Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть “чудный звон” колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой “гремит и становится ветром разорванный воздух”, — л е т и т п р я м о н а н а с? Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель» (Из статьи «Народ и интеллигенция», 1908).

Знаменательно при этом, что таинственную Россию, которую не понимает, не знает интеллигенция, Блок неразрывно связывает с русской литературой.

Одна из его статей о России озаглавлена «Дитя Гоголя»: «В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок — родилось дитя Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией».

Залогом того, что интеллигенция и народ все-таки способны понять друг друга, оказываются, по Блоку, некоторые изредка возникающие фигуры. Одной из таких фигур представляется Блоку Максим Горький: «Ценно то, что роднит Горького <...> с Гоголем. Не с духом современной «интеллигенции», но с духом «народа». Это и есть любовь к России в целом. Сердце <...> Горького тревожится и любит, не обожествляя, требовательно и сурово, по-народному, как можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины — России. Это конкретная, если можно так выразиться, «ограниченная» любовь к родным лохмотьям, к тому, чего «не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный». Любовь эту знали Лермонтов, Тютчев, Хомяков, Некрасов, Успенский, Полонский, Чехов».

Культура, промышленность, наука — все это вместе враждебно земле, крестьянину, и тому, что принято называть народным духом. Стихия народной жизни, народного духа, России, может, как представляется Блоку, только угадываться теми художниками — писателями, которые обладают художественной интуицией, подобной музыкальному слуху. Гоголь пробовал передать расслышанное сопоставлением со звоном бубенцов; Тютчеву, как и самому Блоку, было свойственно ощущение этой «музыкальной» или «народной» стихии в особенностях русской природы. Блок в стихах и статьях следует и за Некрасовым, пытающимся уловить законы народной жизни и «народной души» в песнях и вообще в фольклоре.

10. Об анализе стихотворения «Россия». При анализе стихотворения «Россия» («Опять, как в годы золотые...»), 1908 (задание из учебника) рекомендуем ученикам вспомнить описание встречи Чичикова и «незнакомки» по дороге к Собакевичу и сопоставить этот эпизод и стихотворение Блока.

11. О неоднозначности образов героини и лирического героя в цикле стихов «На поле Куликовом».

В цикле «На поле Куликовом» трудно однозначно определить героиню — это то некий персонифицированный образ, то Русь, то небесное явление с «нерукотворным ликом» и в «одежде, свет струящей» (едва ли не Богородица), то таинственная невеста-княжна, то степная кобылица — эти последние грани образа скорее угадываются, чем называются прямо.

Не более монолитен и облик лирического героя — в нем можно уловить черты князя, готовящегося к сражению на Куликовом поле, или к свадьбе, черты одного из воинов исторической Куликовской битвы, или некоего воина, который вечно воюет с кем-то за Россию; этот герой охвачен тоской предчувствий; «дикие страсти» тянут его в неизвестность, он сопоставляет себя даже с волком, воющим на луну; он рыщет, видимо одинокий, на белом коне в поисках света.

12. Тема поэта у А. Блока. Можно рекомендовать ученикам прочитать статью А. Блока «О назначении поэта».

13. Об анализе стихотворения А. Блока «Клеопатра». При анализе стихотворения «Клеопатра» у учеников могут возникнуть сложности в понимании следующей строфы:

Ты видишь ли теперь из гроба,
Что Русь, как Рим, пьяна тобой?
Что я и Цезарь — будем оба
В веках равны перед судьбой?»

Предложите ученикам найти в стихотворении слова, значение которых двойственно (не только слово «позор», но и слово «пьяный»). Для лучшего понимания смысла строфы и стихотворения в целом, того, как «низкое оборачивается высоким» (см. учебник), «страшное» — «сложным» можно прочитать ученикам стихотворение Блока «Красота страшна Вам скажут...». Оно посвящено поэту — Ахматовой, а значит, и творчеству. (Прежде, чем читать это стихотворение, учитель может познакомиться с его анализом, предлагаемым Ю. М. Лотманом в книге «Анализ поэтического текста»). И в том, и в другом

случае категории «красоты» и «творчества» понимаются неоднозначно, двойственно, а содержание этих категорий оказывается сопоставимо.

14. К вопросу о лирическом герое А. Блока. Понятие «лирического героя» впервые предложено Ю. Н. Тыняновым в его статье «Блок» (1921) и в предисловиях А. Белого к разделам берлинского издания стихотворений (1923) — это следует учитывать, разбирая с учениками представленный в учебнике фрагмент статьи Тынянова (раздел «ПОЭЗИЯ БЛОКА В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННОСТЕЙ»).

«Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает, как тема романа еще новой, нерожденной... формации» (Ю. Тынянов). Как считает исследователь, Блока в сознании его читателей вытеснил его двойник — лирический герой его стихотворений. Тынянов и сближает Блока с его лирическим героем, и разделяет их.

У Белого этот термин выглядит несколько иначе: лирический субъект и субъект поэзии.

Понятие «лирического героя», появившееся в XX веке, применимо и к поэзии XIX века, прежде всего к творчеству поэтов-романтиков (напр., Лермонтова). Оно может употребляться в том случае, когда личность поэта и герой его поэзии не совпадают. Так, Б. Корман считает, что у Некрасова есть лирический герой, а у Фета нет, т. к. у него «нет ни внешней, биографической, ни внутренней определенности, позволяющей говорить о нем, как об известной личности. Лирическое «я» Фета — это взгляд на мир, по существу отвлеченный от конкретной личности».

Мысль Б. Кормана хорошо поясняет письмо Я. Полонского к А. Фету: «По твоим стихам невозможно написать твоей биографии или даже намекать на события твоей жизни...». Как видим из работы Б. Кормана, в таких случаях используется термин «лирическое “я”».

Л. Долгополов считает, что поэтическое творчество рубежа XIX — XX веков отличается неповторимой индивидуальностью лирического героя. Благодаря этому качеству читатель воспринимает отдельное стихотворение в

контексте творчества поэта и его личности: «...за единичным переживанием или отдельной ассоциацией мы приучились видеть облик героя во всей неповторимости его личности. Отдельное стихотворение (и отдельная строка) уже мало существенны для нас сами по себе... Стихотворение или отдельная строка важны ныне для нас постольку, поскольку они раскрывают перед нами какую-то сторону личности поэта, облика и характера его героя — лирического героя его творчества».

В связи с этим особенно остро встает проблема поэтического цикла и поэтической книги. Цикл стихотворений, стихотворный сборник, лирическая поэма становятся основными жанрами поэтического творчества в начале XX века. В. Брюсов уподобил стихотворный сборник роману, желая видеть в нем такую же связность и последовательность. А лирический герой становится «психологическим центром» такого сборника.

Если обратиться к истории русской поэзии, можно увидеть, что одним из первых и наиболее характерных стихотворных циклов был цикл Ап. Григорьева «Борьба», созданный поэтом в 1850-е годы и состоящий из 18 стихотворений. В письме Ап. Григорьева А. Н. Майкову он был назван «лирическим дневником» (см. также «Последние песни» Некрасова: «Отдел первый. Лирические стихотворения», «Отдел второй. Современники», «Отдел третий. Из поэмы: «Мать»).

Поэты-символисты рассматривали сборник не просто как воссоздание биографической судьбы поэта, но как его духовную эволюцию. Лирика приобретает черты эпические, а ее герой становится типическим. Говоря о творчестве Блока в целом, о значимости для поэта темы и образа пути, это следует иметь в виду (см. раздел учебника «ТРИ ТОМА ЛИРИКИ»).

15. О жанре поэмы. Еще в 1905 году Л. Толстой говорил: «Меня всегда интересовало следить за тем, что может в литературе устареть... Вот на моей памяти стало невозможно написать длинную поэму в стихах».

В самом деле, в эпоху литературы реализма поэма (в XIX веке часто романтическая) была отодвинута жанром романа, прозаические жанры

воздействовали на поэтические (см., например, «роман в стихах» «Евгений Онегин»). Однако уже в начале XX века в литературе произошло «возрождение» жанра поэмы.

16. К вопросу об эволюции творчества А. Блока. Эволюция творчества Блока была достаточно существенной, и сам поэт относился к ней вполне сознательно: «На днях я подумал о том, что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получать возможность преодолевать матерьял» («Записные книжки», март — июль 1916).

Темы «страшного мира» (имеется в виду не только одноименный цикл, но и стихи цикла «Город», «Снежной маски» и др.) во многом меняют модель поэтического мира Блока. Сельский шахматовский пейзаж, «сквозивший» в «Стихах о Прекрасной Даме» (наряду с городским петербургским пейзажем) сменяется сначала видением «северной Венеции», а затем призрачным городом Петра Великого — Петербургом Гоголя и Достоевского. «Страшный мир» Блока — это не только мир буржуазного города, но и мир «потерянной души». В центре этого мира — человек, опустошенный и способный на роковые падения. Лирический герой этих стихов Блока изображается то в трагически высоком плане, то в гротескном (см., напр., «Пляски смерти», «Я пригвожден к трактирной стойке...»).

Принято говорить и об отходе Блока в 1910 году от изжившего себя символизма. В этом году он посвятил символизму и его развитию специальную статью — «О современном состоянии русского символизма», в которой писал: «Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда: то же произошло и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции... О народной душе и о нашей, вместе с ней испепеленной, надо сказать простым и мужественным голосом: “Да воскреснет”. Может быть, мы сами и погибнем, но останется заря той первой любви». Вместе с тем на протяжении всей своей творческой жизни Блок

продолжал оставаться символистом, даже если писал не о Прекрасной Даме, а о России. Это подтверждает прежде всего анализ его произведений.

Приведем также несколько красноречивых фактов. Важно помнить, что миф о России как Спящей Царевне (см. раздел учебника «РОССИЯ У БЛОКА») идет от Вл. Соловьева.

В том же 1910 году Блок посвятил памяти Вл. Соловьева статью «Рыцарь-монах». Здесь он писал: «Те из нас, кого не смыла и не искалечила страшная волна истекшего десятилетия, — с полным правом и с ясной надеждой ждут нового света от нового века».

В своей книге «О поэзии и поэтике» Кирилл Тарановский приводит любопытные слова отца Блока: «Вы не понимаете: Прекрасная Дама — это революция». Вместе с тем известно, что Блок всегда иронизировал над прямыми уподоблениями Прекрасной Дамы России в критике.

Отношения поэта к Прекрасной Даме и Возлюбленной в период создания «Стихов о Прекрасной Даме» приобретали иногда окраску средневекового рыцарского культа Дамы как высшего существа, напоминающего Мадонну. В Гренадерских казармах, где Блок прожил 16 лет в семье его матери и отчима и жил какое-то время уже будучи женатым человеком, висели Мона Лиза, Мадонна Нестерова (по воспоминаниям С. Городецкого). По воспоминаниям М. А. Бекетовой, в последней квартире Блок повесил над постелью «по обыкновению <...> картинку с изображением Непорочной девы (Immacolata), подаренную ему в раннем детстве маленькой итальянкой Софией». Это была репродукция «Скорбящей мадонны» Дж. Сассоферрато. Блок видел в ее чертах сходство с Любовью Дмитриевной.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Каков, по-вашему, смысл названия, данного Блоком одному из разделов своей лирической книги («Ante lucem» переводится с латинского как «до света»)?

2. «Вступление» к «Стихам о Прекрасной Даме» («Отдых напрасен. Дорога крута») написано после того, как Блок закончил книгу (28 декабря 1903). Оно вбирает в себя мотивы сборника.

Задание: Назовите эти мотивы.

3. В стихах Блока значение желтого цвета бывает разным; он и пишет это слово по-разному: «желтый» и «жолтый». В последнем случае это слово обычно имеет значение «пошлый, обывательский».

Задание: Приведите примеры поэтического словоупотребления этого прилагательного Блоком; в каждом случае определите значение этого слова.

4. В 1907 году поэт-символист В. Брюсов писал по поводу сборника стихов А.Блока «Нечаянная радость»: Блок — «поэт красок, а не оттенков... Он только там силен, где перед ним зрительные, внешние образы». Попробуйте определить свое отношение к этому высказыванию.

5. Как вы объясните следующую особенность поэтики А. Блока: цвета, связанные с героиней, и цвета природы совпадают?

6. Во вступлении к «Избранным стихотворениям» Ап. Григорьева Блок писал, что его стихи — «Цыганская венгерка» и «О, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная!..» — единственные в своем роде «перлы русского лиризма». А в критике можно встретить утверждение, что весь Блок вышел из Аполлона Григорьева.

Тема исследовательской работы: Мотивы поэзии Ап.Григорьева в творчестве А. Блока.

7. В «Дневнике» (февраль-июль 1911) Блок писал, что Бальмонт и вслед за ним многие другие его современники в у л ь г а р и з и р о в а л и аллитерацию.

Тема исследовательской работы: Использование аллитерации в поэзии Блока.

8. В стихотворениях Блока 1898 — 1899 годов впервые появляется тема Петербурга — она связана с образом ночи. В «Стихах о Прекрасной Даме» — два полюса действия: Петербург и Шахматово, город и царство природы: улицы, площади, храмы; леса и поля. Однако конкретных примет Петербурга почти нет.

Их трудно найти и в более поздних стихотворениях Блока (он пишет об одной из конных групп Клодта на Аничковом мосту, о Медном всаднике, латнике на кровле Зимнего дворца, о фиванских сфинксах на правом берегу Невы и т. п.), и все же все городские стихи поэта — о Петербурге.

Задание: Каким изображен Петербург в стихотворениях Блока разных периодов его творчества?

9. Для русского модернизма характерно интенсивное освоение «городской» народной культуры (лубок, балаганный театр, народный театр марионеток, примитивизм вывесок, «балаганных» декораций и др.). Так, В. Брюсовым написан цикл стилизаций «фабричных песен» и «жесточкого романса» (см., например, «Urbi et orbi», 1903). В аналогичных жанрах работал и А. Блок (например, «Гармоника, гармоника...», «Холодный день» и другие).

Тема самостоятельного исследования: «Городская» народная культура в поэзии А. Блока.

10. В статье «Ирония» (1908) Блок писал: «Перед лицом проклятой иронии — все равно... добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле. Винная истина... явлена миру... все едино, единое — есть мир... захочу — “приму” мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что царю в небесах; захочу — “не приму” мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же. ...Все обезличено, все обещено”, все — все равно».

Тема самостоятельного исследования: «Ирония в стихотворении А. Блока “Незнакомка”».

11. В статье «О современном состоянии русского символизма» Блок писал: «Искусство есть Ад. Недаром В. Брюсов завещал художнику: «Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь». Образ Данте не раз возникал в его творчестве (см. «Песнь Ада», «В кругах подземных» и др.).

Тема самостоятельного исследования: «Ад» Данте и А. Блок.

12. Корней Чуковский утверждал, что Блок начал писать «Двенадцать» с середины, со слов «Уж я ножичком полосну, полосну» — потому что, как говорил сам Блок, он чувствовал, что эти два «ж» звучат очень выразительно.

Задание: Какой прием использовал здесь Блок? Охарактеризуйте звукопись поэмы «Двенадцать».

13. В 1910-х годах у петербуржцев были очень популярны показательные полеты воздухоплателей. (Слово «летчик» тогда еще не закрепилось, иногда использовали слово «летун». Новым было и слово «пропеллер»). В это время авиацией, наряду с цирком и французской борьбой, увлекался и Блок. Он не пропускал ни одного показательного полета. Все происходило примерно так, как это выглядит в его стихотворении «Авиатор» (1910 — 1912): на коломьяжском ипподроме в Петербурге дамы и господа занимали места на трибуне; мальчишки и те, у кого не было денег на билет, смотрели на происходящее из щели забора. Из ангара лошадь вывозила аппарат для воздухоплавания. Играл оркестр. Однажды на глазах Блока погиб летчик; увлечение поэта сопровождалось чувством тревоги — стихотворения Блока на эту тему свидетельствуют об этом.

В это же время авиации посвящались и совершенно иные стихи. Современник Блока поэт Г. Адамович писал: «Есть сейчас целый ряд поэтов, которые, желая “уловить лик современности”, первым условием достижения этой почтенной цели считают воспевание трамваев и (это уже закон) аэропланов. Эти молодые люди напрасно думают, что их вдохновения оценят те, к кому они взывают: авиаторы, инженеры, телефонные барышни, вагоновожатые».

Тема самостоятельного исследования: Тема авиации в русской поэзии 1910-х годов.

14. Поэма «Двенадцать» — не связное, последовательное повествование, а ряд следующих друг за другом отдельных эпизодов, соединенных по принципу монтажа. Монтаж — композиционный прием, заключающийся в том, что между отдельными, следующими друг за другом, сюжетными эпизодами произведения нет видимых связей, например, причинно-следственных. Вместе с тем существующие между эпизодами внутренние, эмоционально-смысловые связи

могут оказаться даже более важными, чем связи очевидные, собственно сюжетные, причинно-временные.

Термин «монтаж» пришел в литературоведения из кино; здесь монтажом принято называть соположение и сопоставление не связанных прямыми сюжетными связями кадров.

Монтажную композицию можно встретить в произведениях Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и др. Блок использует этот прием в своей поэме совершенно сознательно (ср. его слова из предисловия к поэме «Возмездие»: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»).

Тема самостоятельного исследования: Монтажная композиция поэмы Блока «Двенадцать».

15. Поэт Саша Черный написал в эмиграции такое четверостишие, посвященное памяти А. Блока:

В аду томился серафим.
Кровавый свод висел над ним...
Чтоб боль отчаянья унять,
Он ад пытался оправдать.

1921

Тема доклада: Стихи русских поэтов, написанные на смерть А. Блока.

Анна Андреевна Ахматова (Горенко)

(1889 — 1966)

Планируемое время изучения — 4 часа

Дополнительный материал к творческой биографии А. Ахматовой.

1. **Первые впечатления А. Ахматовой об искусстве.** «Меня <...> маленькую водили в Эрмитаж и Русский музей... Мы жили тогда в Царском, мама возила меня из Царского. Чего я терпеть не могла, так это выставок

передвижников. Все лиловое. Я шла по лестнице и думала: насколько эти старые картины, развешанные на лестнице, лучше».

2. **Об учителях А. Ахматовой.** И. Ф. Анненского Ахматова считала своим поэтическим учителем. Вместе с тем среди школьных учителей А. Горенко был замечательный ученый, философ и психолог Густав Густавович Шпет. Она училась у него в Фундуклеевской киевской гимназии — он преподавал здесь психологию.

3. **О публикации первой книги Ахматовой «Вечер».** Владелец и главный редактор журнала «Аполлон», С. К. Маковский, вспоминал: «Как-то Гумилев был в отъезде, зашла она к моей жене, читала стихи. Она еще не печаталась в журналах, Гумилев “не позволял”. Однако Маковский настаивал: “Хорошо, беру на себя всю ответственность. Разрешаю вам говорить, что эти строфы я просто выкрал из вашего альбома и напечатал самовластно”». Так появилась первая публикация. Неизвестно, в какой мере можно верить этим воспоминаниям; точно известно, что к более поздним стихам А. Ахматовой Н. Гумилев относился очень серьезно. На вторую книгу ее стихов он написал рецензию: «По сравнению с “Вечером”, изданным два года тому назад, “Четки” представляют большой шаг вперед. Стих стал тверже, содержание каждой строки — плотнее, выбор слов — целомудренно скупым, и, что лучше всего, пропала разбросанность мысли, столь характерная для “Вечера” и составляющая скорее психологический курьез, чем особенность поэзии»⁴⁰.

В книгу «Вечер» вошли не все ранние стихи А. Ахматовой. В конце жизни, в сборнике «Бег времени» (1965) она собиралась дать раздел «Предвечернее», но включила в книгу только 7 ученических стихотворений.

Работу над сборником «Вечер» А. Ахматова продолжала до конца жизни, включала стихи этого сборника во все издания своих стихотворений, однако всегда меняла их состав. Уже при первом переиздании Ахматова убрала из «Вечера» 11 стихотворений, в которых подражала М. Кузмину и В. Брюсову (см., напр., «Алиса», «Маскарад в парке»).

⁴⁰ Гумилев Н. Соч.: В 3 т., Т.3, С.141.

4. **О судьбе берлинских изданий книг А. Ахматовой.** Из-за все ужесточавшейся политики советской власти в области культуры, массовой высылки интеллигенции из страны в 1922 — 1923 годы большие части тиражей книг Ахматовой (как и других авторов), выпущенных в Берлине русскими издательствами, не были допущены в Россию, и все же в 1925 году все три книги, изданные в Берлине, можно было приобрести в Ленинграде — П. Лукницкий.

5. **О Н. В. Недоброво и его статье, посвященной Ахматовой.** Когда весной 1913 года Недоброво познакомился с Ахматовой, она была активной участницей «Цеха поэтов» и автором книги стихов. Недоброво вместе со своими университетскими друзьями основал «Общество поэтов», куда они пригласили и Ахматову. Завязалась дружба. Ахматова посвятила Н. В. Недоброво несколько стихотворений.

В учебнике имя Николая Владимировича Недоброво только упоминается. Между тем этот человек много сделал для осмысления творчества Ахматовой — статью Н. В. Недоброво 1914 года Ахматова до конца жизни считала лучшей из написанного о ее поэзии. Из-за начавшейся войны эта статья более года пролежала в редакции журнала «Русская мысль» и увидела свет только в седьмом номере за 1915 год.

Из статьи Н. В. Недоброво: «Первый сборник Анны Ахматовой “Вечер”, изданный в начале 1912 года, был вскоре распродан. <...> По выходе первого сборника на стихах Ахматовой заметили печать ее личной своеобразности, немного вычурной; казалось, она и делала стихи примечательными. Но неожиданно личная складка Ахматовой, и не притязавшая на общее значение, приобрела, через «Вечер» и являвшиеся после стихи, совсем как будто не обоснованное влияние. В молодой поэзии обнаружилось признаки возникновения ахматовской школы, а у ее основательницы появилась прочно обеспеченная слава.

Если единичное получило общее значение, то, очевидно, источник очарования был не только в занимательности выражаемой личности, но и в

искусстве выражать ее: в новом умении видеть и любить человека. Я назвал перводвижную силу ахматовского творчества».

Недоброво отметил «струнную напряженность переживаний и безошибочную меткость острого их выражения». Ахматовская лирика, по его словам, дает ощущение «очень яркой и очень напряженной жизни». Она изображает «прекрасные движения души, разнообразные и сильные волнения, муки, которым впору завидовать, гордые и свободные соотношения людей...»

Недоброво уловил в стихах Ахматовой не только лиризм, но эпическое начало — ей предстоит решать и «не лирические задачи <...> в пристойной тому форме: в поэме, в повести, в драме».

Анализируя книгу по сути любовной лирики, Недоброво почувствовал, что Ахматова сможет в своих стихах постигать историю. Сказал он и о том, что она пойдет по пути, указанному поэтам Пушкиным.

6. Критика о книге «Вечер». Между тем даже самая благожелательная критика высказывалась о «Вечере» иначе. Из рецензии Вас. Гиппиуса (в учебнике приводится более поздний его отклик на творчество Ахматовой — фрагмент из статьи 1918 года): «Голос, запевший в стихах А. Ахматовой, выдает свою женскую душу. Здесь все женское: зоркость глаза, любовная память о милых вещах, грация — тонкая и чуть капризная. Эта грация, эта не столько манерность, сколько видимость манерности, кажется нужной, чтобы закрыть раны, потому что подлинный лирик всегда ранен, а А. Ахматова — подлинный лирик».

В. Брюсов писал об «инструменте, имеющем одну струну». В результате был создан миф о непреодолимой камерности Ахматовой, просуществовавший не одно десятилетие (см., например, значительно более позднюю рецензию — автор С. Рафаэлович — на книгу «Белая стая»: «Лирик по природе своего дарования, центр тяжести и жизни, и творчества с первых же шагов нашедшая в любви, Ахматова — если судить по трем ее книгам — не только никогда не была счастлива, но пережила настоящую трагедию, которая вещает о себе чуть ли не с каждой страницы “Белой стай”. Не внешние обстоятельства, не случайные

жизненные, не неудачные любовные опыты или несбывшаяся встреча с тем, кто роком предназначен, создали эту трагедию. Все это может вызвать только драму. Трагедия — неизбежность, неизбывность, роковая вина невинной души. Всякий способен пережить драму. Трагедия бывает уделом только крупной личности. И не спасут от нее ни “таинственный песенный дар”, ни слава, ни красота, ни любовь — безответная или взаимная — все равно. Нельзя спастись от трагедии, можно только очиститься ею»). Характерно, что в грубых и бесцеремонных формулировках доклада Жданова и постановления 1946 года, касающихся творчества Ахматовой, звучит упрек в камерности, не допустимой в советской литературе. (Несмотря на то, что причины, вызвавшие к жизни это постановление, были, конечно, совсем другими). Любопытен и другой факт: после смерти Ахматовой А. Т. Твардовский счел необходимым написать некролог и опубликовать его в журнале «Новый мир», главным редактором которого он был. Он поставил перед собой задачу восстановить доброе имя Ахматовой. И даже в этом некрологе он называл поэзию Ахматовой «негромкой, интимной по самой своей природе». (Следует, однако, оговориться, кроме цитированного суждения Твардовский высказал и, например, такое: «Анна Ахматова редко обращалась к непосредственно общезначимой в “идейно-политическом смысле” теме, но, когда она это делала, она не снижала своей взыскательности к слову, оставалась сама собой в своей глубокой искренности и достоинстве своего неподкупного таланта»).

Этот миф отозвался на судьбе Ахматовой и гораздо раньше — он дал себя знать в нападках критиков Лелевича и Родова. Недоброжелательное обсуждение творчества Ахматовой в прессе было настолько широким, что за нее публично заступились Коллонтай и Осинский. Центральное телевидение выпустило фильм «Штрихи к портрету Ленина», в том числе здесь была сцена, воспроизводившая спор в коммуне ВХУТЕМАСа по поводу оценок Коллонтай стихов А. Ахматовой. Некоторые вхутемасовцы считали, сколько раз в стихах Ахматовой употреблены слова не из «коммунистического словаря», и на этом основании упрекали не только Ахматову, но и Коллонтай, «скатившуюся в

мещанское болото». При этом повторялись обвинения социолога Б. Арватова, который утверждал, что вся поэзия Ахматовой носит «подчеркнутый страдальчески-надрывный, смакующе-болезненный характер». Он подсчитал, что в «Четках» слово «смерть» и производные от него встречаются 25 раз, «тоска» — 7, «печаль» — 7 и т. д.

7. О переводах А. Ахматовой. В первые годы после войны Ахматова много переводила. На вопрос Л. К. Чуковской, пишет ли она новые стихи, Ахматова ответила: «Конечно, нет. Переводы не дают...». И еще в 1958 году той же Лидии Корнеевне: «Я себя чувствую каторжницей. Минут на двадцать взяла сегодня своего Пушкина — “Дуэль” — и сразу отложила: нельзя. Прогул совершаю».

8. О Постановлении 1946 года. В 1956 году, выступая на творческом семинаре, посвященном укреплению взаимодействия советской литературы с литературами стран народной демократии, О. Берггольц в полный голос — видимо, впервые это было сказано публично — говорила о том, что «постановление о журналах “Звезда” и “Ленинград” стало путами на ногах, мешает правильному развитию литературы».

Сложные вопросы поэтики и творчества А. Ахматовой.

1. Об имитации лирического дневника в ранних стихотворениях Ахматовой. Игра в лирический дневник — одна из наиболее заметных черт ранних стихов Ахматовой. Она постоянно имитирует предельную точность в изображении разговоров, мест, событий, даже поз и жестов, как будто постоянно в стихах идет речь о чем-то буквально имевшем место в реальной жизни реальной женщины. Указания на время: «Я сошла с ума, о мальчик странный, В среду, в три часа! Уколола палец безымянный мне звенящая оса...»; «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...»; «Целый год ты со мной неразлучен...». Имитируется и определенность в обозначении места действия: «Здесь лежала его треуголка / И растрепанный том Парни...»; «...А там — мой мраморный

двойник...» или «Прекрасных рук счастливый пленник, / На левом берегу Невы, / Мой знаменитый современник...» и «Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда...».

Описываются — словно запечатлеваются — физические детали окружающего: «...Иду по тропинке в поле, / Вдоль серых сложенных бревен...» или «...Где под душным сводом моста / Стынет грязная вода». Вставляемые в стихотворение заковыченные реплики производят впечатление отрывков реально состоявшихся разговоров: «“Отчего ты сегодня бледна” — “Шутка / Все, что было. / Уйдешь, я умру” — “Не стой на ветру”» или «Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка», или «...шепчешь: “Бедная, зачем?!”», «...бормочет мне: “Не каркай! / Мы ль не встретим на пути удачу!”», «Он мне сказал: “Я верный друг”», «...прошептала: “Уйду с тобой”», «Просто молвила: “Я не забуду”» — таких примеров можно привести еще десятки).

Ахматова использует жанр «интимного письма» — например, создает у читателя впечатление, что перед ним — обрывки дневника: она имитирует отрывочность, для чего нередко начинает стихотворение с союза, в том числе противительного (ср. со стихами Ф. И. Тютчева). Впрочем, игра с читателем, видоизменив формы, будет важной на протяжении всего творческого пути Ахматовой.

В учебнике предлагается вопрос о том, какими художественными средствами удастся Ахматовой создать в читателе ощущение, что перед ним живая речь. Отвечая на него, можно вспомнить Константина Мочульского, который писал о книге «Четки»: «У символистов ритм, синтаксис и оркестровка подчинены музыкальному принципу, у Ахматовой — принципу интонационному». Разговорные интонации стиха Ахматовой создаются использованием дольника — «Прогулка», «Перо задело о верх экипажа...» (при этом трехдольник нередко чередуется с двухдольником), верлибра — «Он любил...», цезурами, соединением в одном стихотворении строф разной длины. В стихах Ахматовой может меняться ритм — нередко для того, чтобы подчеркнуть особую роль концовки («Хочешь знать, как все это было?..»).

2. К проблеме лирических героинь Ахматовой. Имитация лирического дневника вызывает у читателя ранней лирики Ахматовой ощущение, что перед ним лирический монолог одной лирической героини. Этот вопрос обсуждается в учебнике; он, безусловно, непросто и требует специального разговора в классе. Прояснить позицию Ахматовой учителю поможет ее следующее высказывание: «Лирические стихи — лучшая броня, лучшее прикрытие. Там себя не выдашь» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — М., 1991, С. 584). Она писала и о том, что на прозе всегда отражается личность автора, а на лирике нет.

В учебнике ученикам предлагается ответить на вопрос, есть ли в сборнике стихи, написанные от лица мужчины. Имеется в виду стихотворение «Подражание И. Ф. Анненскому» («И с тобой, моей первой причудой...»).

3. О психологизме лирики А. Ахматовой. Вопрос о психологизме лирики Ахматовой очень важен и обсуждается в учебнике. Учитель должен иметь при этом в виду, что применительно к героям лирики не стоит употреблять термин «характер» (несмотря на то, что, начиная с О. Мандельштама, лирику Ахматовой связывают с традицией русской психологической прозы). В своей книге «О лирике» Л. Я. Гинзбург писала: «В психологической прозе XIX века характер возникает в результате того, что относительно устойчивые свойства персонажа, колебания и видоизменения этих свойств проявляются многообразными, взаимосвязанными ситуациями». В лирике малый объем и динамичность определяют жесткий отбор, и немногое отобранное (в стихах Ахматовой это некоторые черты внешности героев, их жесты) получает непомерную нагрузку. О характере героя при этом говорить не приходится, и это закон лирики.

4. О лирическом сюжете. Требуется прояснение понятия лирического сюжета. В связи с тем, что задача автора лирического произведения — не рассказ о событиях, развернутых во времени и пространстве, а выражение чувств, переживаний или мыслей, событиями здесь могут оказаться эти чувства или мысли, выраженные в художественно-образной форме. В том случае, если сюжет лирического произведения включает в себе рассказ о каких-то событиях,

они перечисляются, называются, но не развиваются во времени, и сюжет лирического произведения оказывается «пунктирным».

5. Стилиевые характеристики поэзии А. Ахматовой. Стоит обратить внимание учеников на сочетание двух основных стилиевых тенденций в поэзии Ахматовой: с одной стороны, ее близость к разговорному стилю, с другой, к высокому книжному (ср. основные стилиевые тенденции в поэзии Н. А. Некрасова, которым Ахматова увлекалась с детства). Разговорный и высокий стиль могут контрастно соединяться и в пределах одного текста.

6. Об акмеизме. В поздние годы Ахматова любила повторять, что акмеизм возник из наблюдений Гумилева и Мандельштама над ее стихами. В этой шуточной характеристике есть доля истины. Определения акмеизма, литературные программы акмеистов, действительно, словно писались со стихов ранних Ахматовой и Мандельштама. Вместе с тем в настоящем учебнике акмеизм рассматривается не как реальное литературное явление, а как некоторое теоретическое построение, призванное создать платформу для противопоставления поэзии ряда художников слова, называвших себя акмеистами, поэзии символистов. Причина и в том, что бесполезно искать черт общности литературного направления в ранней поэзии Нарбута, Зенкевича, Гумилева, Городецкого, Мандельштама, Ахматовой и некоторых других (зато можно выделить те черты ранней лирики Ахматовой, которые соответствуют декларировавшимся принципам акмеизма). И, наконец, в том, что все названные художники испытали на себе влияние символизма и в каком-то смысле символистами и остались. В любом случае поэтика недоговоренностей и таинственности, свойственная и Ахматовой, и Мандельштаму, и позднему Гумилеву восходит к поэтике символизма.

Можно говорить и о близости символизму поэтики И. Анненского, которого Ахматова называла своим «Учителем». Анненский писал: «Если не умеете писать так, чтобы было видно, что вы не все сказали, то лучше не пишите совсем. Оставляйте в мысли». Недосказанности Ахматовой можно связать с этим высказыванием Анненского. Тайна в стихах Ахматовой присутствует, но в

отличие от символистов постсимволисты (Ахматова, Мандельштам, Пастернак) ее «переместили из зоны мистериальной непостижимости в зону логических затемнений и разрывов» (Гурвич И.).

7. О народности творчества А. Ахматовой. Мандельштам уже в середине 1910-х годов заговорил о народности поэзии Ахматовой и об использовании ею приемов русской народной песни, частушки, причитаний. «Принимая во внимание чисто литературный, сквозь стиснутые зубы процеженный словарь поэта, эти качества делают ее особенно интересной, позволяя в литературной русской даме двадцатого века угадывать бабу и крестьянку», — писал он⁴¹.

Уже ранняя Ахматова часто говорит от имени «мы». Поначалу это «мы» и враждебный, равнодушный к поэту мир. Постепенно объем этого «мы» все более и более расширяется — появляются стихи, отражающие общенародные бедствия, имеющие патриотическое и гражданское звучание: «И столетие мы лелеем / Еле слышный шелест шагов» («Вечер»), «Думали, нищие мы, нету у нас ничего...» («Белая стая»), «Мы сохранили для себя Его дворцы, огонь и воду» («Anno Domini»), «Принеси же мне горсточку чистой, /Нашей невиской студеной воды» («Северные элегии»), «Так вот когда мы вздумали родиться» («Северные элегии»). Можно встретить у Ахматовой и постоянное употребление слов «брат», «сестра», друг, подруга.

Вместе с тем Ахматова шутила, что в советском обществе от нее ждут другого — стихов о любви, но в современном народном стиле, типа «Вышла Дуня на балкон, / А за ней весь Совнарком».

8. Об эпическом начале в творчестве А. Ахматовой. «Поэзия Ахматовой — сложный лирический роман», — писал в рецензии на сборник Ахматовой «Подорожник» Б. Эйхенбаум. Другой исследователь (В. Топоров), анализируя поэзию Ахматовой в целом, говорил о том, что «лирический роман» заменяется у нее «лирическим эпосом» (см., например, «Эпические мотивы»). В творчестве Ахматовой чем дальше, тем больше проявляется тяготение к эпосу:

⁴¹ О. Мандельштам. Собр.соч.: В 4 т., Т.2. — М., 1993. С. 295.

«Эпические мотивы» открывают серию автобиографических и философских монологов, написанных характерным для драматургии белым 5-стопным ямбом. При этом автобиографическое всегда связывается у Ахматовой с историческим; она ощущает себя свидетелем истории.

Рассматривая творческую эволюцию поэта, необходимо показать это движение. В школьном курсе это можно сделать на материале поэмы «Реквием» (в том случае, если учитель включит в курс «Поэму без героя», она также может стать материалом для демонстрации такого движения).

9. О соединении исторического и мифического у Ахматовой. Для поэзии 1910-х годов было свойственно соединение конкретного и мифического:

Там, где в Неву впадает Лета,
Гранитный опрокинув брег, —
Застыли наши жизни где-то
В пеноразделе этих рек...
Всеволод Курдюмов⁴²

Ахматова унаследовала такое сочетание; оно трансформировалось у нее в соединение исторического и мифического. Например, говоря о дате своего рождения, она вписывала себя в исторический контекст (качество, редко встречающееся): «Я родилась в один год с Чарли Чаплиным и «Крейцеровой сонатой» Толстого, Гитлером, «Эйфелевой башней» и, кажется, Элиотом. В это лето Париж праздновал падение Бастилии — 1889. В ночь моего рождения справлялась и справляется знаменитая древняя «Иванова ночь» — 23 июня». Характерно, что уже в этом высказывании проявляется и стремление Ахматовой создать легенду, миф. Она родилась 11 июня (по старому стилю; это 23 или 24 июня по новому стилю). Неуверенность в дне рождения возникает в связи с тем, что для того, чтобы перевести дату из одного стиля в другой, в XIX веке к этой дате нужно было прибавлять 12 дней, в XX веке — 13 дней. Ахматова

⁴² Курдюмов Всеволод Валерианович (1892 — 1956) — поэт и драматург.

праздновала свой день рождения то 23, то 24 июня. В автобиографических заметках она писала, что родилась в ночь с 23 на 24 («в ночь Ивана Купалы») — вот откуда последние слова процитированной фразы о «древней “Ивановой ночи”».

В рассказах о своем детстве Ахматова любила говорить о своих колдовских чертах: рассказывала, что в детстве угадывала события, о которых ей не говорили, видела пророческие сны.

Позже она писала об этом так:

Себе самой я с самого начала
То чьим-то сном казалась, или бредом,
Иль отраженьем в зеркале чужом,
Без имени, без плоти, без причины.
Уже я знала список преступлений,
Которые должна я совершить.
И вот я, лунатически ступая,
Вступила в жизнь и испугала жизнь.
(1955)

Отсюда мотив пророчества в ее стихах (соответственно в жизни: Ахматова охотно дарила друзьям свою фотографию 1936 года, скомпанованную в виде игровой карты) и многое другое. Конечно, в литературном произведении жизненный материал всегда трансформируется при переработке в художественный образ, однако у Ахматовой эта трансформация приобретает совсем другие масштабы: в случае, когда биография «сквозит» в творчестве, переработка жизненного материала рождает легенду. Отсюда и строки Гумилева о ней: «Из логова змиева, / Из города Киева / Я взял не жену, а колдунью...»

Рассказ о творческом пути Ахматовой в учебнике содержит ряд примеров такого соединения, однако это качество мировосприятия Ахматовой специально там не оговаривается.

10. О вымышленных датировках произведений А. Ахматовой.

Возможно, именно склонность трансформировать реальность в легенду определила многие своеобразные черты творчества Ахматовой (и имитацию лирического дневника в ее ранней поэзии, и искусное создание в стихах основы для существования легенды о ее романе с Блоком, и совершенно нестандартное отношение к категории времени. О последнем скажем особо. На протяжении всего творчества Ахматова часто намеренно мистифицирует читателя: называет неверные датировки своих произведений, а вымышленными датировками, как правило, скрывает (или, напротив, называет) вызвавшие их события. Пример. В сборнике «Anno Domini» три раздела: первый «Anno Domini MCMXXI», с латинским эпиграфом из «Любовных элегий» Овидия: «Ни без тебя, ни с тобой жить не могу...» (входившие сюда стихи написаны именно в 1921 году; дата «1921» стояла под каждым стихотворением). Вторая часть «Голос памяти», с эпиграфом из стих Н. Гумилева «Пьяный дервиш»: «Мир — лишь луч от лика друга...» (здесь 15 стихотворений, шесть из них написано в 1921; дата 1921 стояла только под пятью). Под стихотворением «Не бывать тебе в живых, / Со снегу не встать./ Двадцать восемь штыковых, / Огнестрельных пять...» — стояла намеренно ложная дата: 1914. Позже, как бы намекая на свои предчувствия гибели Гумилева, Ахматова поставит под ним дату (по старому стилю) «16 августа 1921 (вагон)». Хотя брак с Гумилевым был расторгнут весной 1918 года, Ахматова в ряде стихотворений будет говорить о себе как о его вдове (см., например, «Муж в могиле, сын в тюрьме...» — «Реквием»). В автобиографии 1965 года «Коротко о себе» Ахматова скажет лишь: «В 1910 (25 апреля старого стиля) я вышла замуж за Н. С. Гумилева...» и умолчит о разводе.

11. О цитатном слое в поэзии А. Ахматовой.

В поэзии Ахматовой множество реминисценций, автореминисценций, аллюзий, иногда точных цитат. Некоторые примеры приводятся в учебнике, некоторые ученики легко обнаружат сами — например, образ «каторжных нор» в поэме «Реквием», отсылающий и к А. Одоевскому, и к А. Пушкину и переосмысленный Ахматовой. О художественной функции такого «цитатного слоя» в учебнике

сказано достаточно — и в главе о творчестве Ахматовой, и в главе о поэзии Мандельштама подробно говорится о художественной идеологии, которая так плотно использует реминисценции и аллюзии; кроме того, весь учебник построен на выявлении художественной традиции, ее трансформации и ее значении в литературе. И все же хочется больше сказать о своеобразии Ахматовой и в этом. «Пропитанность» литературой и стремление вступить в диалог с великими предшественниками снова своеобразно сочетаются у нее с мифотворчеством. Пример. В 1921 году она жила с В. К. Шилейко в Петрограде, на 2-ом этаже дома по ул. Сергиевской. В тот момент, когда В. К. Шилейко был в санатории в Царском Селе, А. Ахматова сидела у окна и вдруг услышала голос: «Аня». Взглянув в окно, она увидела Николая Гумилева и Георгия Иванова и впустила их. Назад она выводила их через уже другой вход, прежде потайной; это была винтовая лестница, с нее прямо из квартиры можно было выйти на улицу. Лестница была совсем темная, и А. Ахматова сказала: «По такой лестнице только на казнь ходить...»⁴³. Позднее она будет вспоминать об этих своих словах как о пророчестве скорой гибели Гумилеву:

От меня, как от той графини,
Шел по лесенке винтовой,
Чтоб увидеть рассветный, синий,
Страшный час над страшной Невой.
(1958)

В этих строчках соединилось несколько мифов. Незадолго до того, как Ахматова написала их, она, всю свою творческую жизнь интересовавшаяся Пушкиным и изучавшая его, следившая за пушкинистикой, могла прочитать статью С. Рейсера «Дворцовая набережная, 4». Речь в статье шла о том, что однажды в этом доме, принадлежавшем Салтыковым, в гостях у графини Д. Ф. Фикельмон побывал Пушкин. Утром он спустился из ее спальни по

⁴³ «Литературное обозрение», 1989, № 6, С.86.

винтовой лестнице, а вскоре после этого была написана «Пиковая дама». Таким образом, в четверостишии Ахматовой 1958 года возникает тройная цепь ассоциаций: Пушкин — Германн — Гумилев, с одной стороны, и графиня Д. Ф. Фикельмон — старуха-графиня из «Пиковой дамы» и сама Ахматова, с другой.

Интересно, что с годами Ахматова все чаще стала сопоставлять себя, свой образ с образом старухи-графини. В наброске ахматовской «пушкинской» прозы можно обнаружить другое окончание «Пиковой дамы»: Германн влюбляется в старуху. Х. сходит с ума от ревности. В свете — странные слухи. Старуха пишет стихи.

Образ Пиковой дамы еще не раз появится в творчестве Ахматовой, например, в «Поэме без героя» или в строках, обращенных к Б. Анрепу — здесь Пиковая дама — знак «страшного» Петербурга. («Но наверно вокруг той самой / Старой ведьмы Пиковой Дамы / Город. Где наш с тобою дом?»)

Последний пример поможет учителю, выбравшего для изучения «Поэму без героя» Ахматовой, объяснить ее своеобразие, то, как рождается у Ахматовой «тройное дно» произведения («у шкатулки тройное дно» — «Поэма без героя»).

12. О необычности прочтения Пушкина у Ахматовой. Пушкина Ахматова читала исторически конкретно: «Пушкинский Дон Гуан не делает и не говорит ничего такого, чего бы ни сделал и не сказал современник Пушкина»; «гости Лауры... больше похожи на членов “Зеленой лампы”, ужинающих у какой-нибудь тогдашней знаменитости, вроде Колосовой, и беседующих об искусстве, чем на знатных испанцев какого бы то ни было века» (1947).

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Нередко в стихах Ахматова вспоминает факты своей биографии. Пример: «Ни около моря, где я родилась: / Последняя с морем разорвана связь...» («Реквием»).

Задание: Приведите другие примеры.

2. Задание. Найдите предметные детали в стихотворениях «Вечером» («Звенела музыка в саду...») и «Все мы бражники здесь, блудницы...». Объясните, зачем они введены в текст.

3. Интерес к реалистической бытовой детали сказывается и на внимании Ахматовой к портрету, в том числе в ее стихах появляются и ее собственные портреты. Пример: «Я здесь, на сером полотне, / Возникла странно и неясно».

Задание: Найдите такие портреты в стихах Ахматовой.

4. Какие черты поэтики ранней Ахматовой пародируются в этой дружеской пародии К. Мочульского?

Он пришел ко мне утром в среду,

А всегда мы были враги.

Не забыть мне эту беседу,

В передней его шаги.

Я спросила: «Хотите чаю?»

Помолчав, он сказал: «Хочу».

Отчего, я сама не знаю,

По ночам я криком кричу.

Уходя шепнул: «До свиданья».

Я стала еще светлей.

А над садом неслось рыданье

Отлетающих журавлей.

5. В учебнике анализируется стихотворение «Все мы бражники здесь, блудницы...» Тема отклонения соблазна возникает и в шуточном варианте, в стихах «Я с тобой не стану пить вино...» («Четки»). См. также более позднее стихотворение: «За то, что я грех прославляла...»

Задание. Предложите ученикам проследить как по-разному развивается этот мотив в стихотворениях из сборника «Белая стая»:

Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе — стаканы ледяные,
Над черным кофеем пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

(1917)

Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой,
Смотрю взволнованно на темные палаты?
Уже привыкшая к высоким, чистым звонам,
Уже судимая не по земным законам,
Я, как преступница, еще влекусь туда,
На место казни долгой и стыда.
И вижу дивный град, и слышу голос милый,
Как будто нет еще таинственной могилы,
Где у креста, склонясь в жары и холода,
Должна я ожидать последнего суда.

(1917)

6. Б. Пастернак об Ахматовой: «Я завидовал писателю, который умел сберечь частицы действительности, уроненные в ее поэтическую книгу» («Автобиографический набросок»).

А. Ахматова вспоминала: во время событий Октябрьской революции О. Э. Мандельштам «заходил за мной, и мы ехали на извозчике по невероятным улицам революционной зимы, среди знаменитых костров, которые горели чуть ли не до мая, слушая неизвестно откуда несущуюся ружейную трескотню. Так мы ездили на выступления в Академию художеств, где проходили вечера в пользу раненых и где мы оба несколько раз выступали...»

Задание. Есть ли в стихах А. Ахматовой конкретные реалии времени?

7. А. Ахматова и Н. Гумилев вели поэтический диалог.

Некоторые примеры. Ахматова писала, что, как первое любовное послание к Гумилеву, можно рассматривать ее стихотворение «Я умею любить...» (1906). Гумилев открыто посвятил Ахматовой всего одно стихотворение. Но во многих — просто ее не называл. Вместе с тем известно, что к Анне Горенко обращены многие стихи первого сборника стихов Н. Гумилева «Путь конквистадоров» (1905). Ей же посвящена вторая книга поэта «Романтические цветы» (1908) — см. стихотворения «Песня о певце и короле», «Рассказ девушки», «Осенняя песня», «Русалка». На последнее Ахматова откликается стихотворением «...Смотри, как глубоко ныряю...» (12 февраля 1911).

Адресованные Ахматовой стихи можно встретить и в книге Гумилева «Чужое небо» («Сказала ты, задумчивая, строго...», «Она», «Из логова змиева...»). Стихи, посвященные Ахматовой Гумилеву, можно найти в ее сборниках «Вечер», «Четки» (напр., иронические стихи, адресованные Н. Гумилеву «...Знаю: гадая, не мне обрывать...»).

Тема самостоятельного исследования: Поэтический диалог А. Ахматовой и Н. Гумилева.

8. В раздел «Голос памяти» книги «Anno Domini» включены «Тот август, как желтое пламя...» и «Колыбельная», связанные с уходом Гумилева на войну. Ночью 25 августа (эту дату Ахматова позднее считала датой расстрела Гумилева) появляется стихотворение «Страх, во тьме перебирая вещи...». В сентябре создается «Заплаканная осень, как вдова...». Какие из стихотворений Ахматовой, посвященные памяти Гумилева, здесь не названы?

9. Тему «Я гибель накликала милым...» развивает миницикл «Царскосельские строки» («Каждая клумба в парке / Кажется свежей могилой...», «Все души милых на высоких звездах...»), напечатанный гораздо позднее, с неверной датировкой (1941, 1944 вместо 1921). Ложные датировки маскируют тему поминовения царскосельских поэтов.

Задание: Какие стихи Ахматовой посвящены памяти российских поэтов? («А Смоленская нынче именинница...», цикл «Венок мертвым» и другие) О ком она могла сказать «Непогребенных всех — я хоронила их...»?

10. В учебнике перечислены важнейшие мотивы поэзии Ахматовой, например, мотив памяти, появляющийся уже в ранних стихах. Варьирование, развитие и углубление одних и тех же мотивов естественно для поэта и обычно не вызывает нареканий критики. В случае с Ахматовой, однако, было не так. В учебнике приводятся опасения самых благожелательных критиков Ахматовой в опасности ее «самоповторения» — М. Кузмина (1914), Ю. Тынянова (1924), М. Шагинян (1922); приводится и ответ Ахматовой на эти критические замечания. Стоит пристальнее приглядеться к этим замечаниям. В то время, как Ю. Тынянов опасается эксплуатации одних и тех же тем, М. Шагинян говорит о повторяемости образов. Эти упреки не равноценны. Характерно, что Ахматова отвечает Шагинян и не возражает Тынянову.

Любопытен и ответ — Ахматова отнеслась к критике очень серьезно, и ответ ее строится на изучении творчества Пушкина (он также приводится в учебнике). Ахматова занялась вопросом о самоповторениях у Пушкина и поняла, что причина — в постоянном диалоге поэта со своим прошлым и мировой культурой.

Проблема опасности самоповторения в искусстве может быть интересной для дискуссии.

Предложите также ученикам выделить основные мотивы поэзии Ахматовой (это и мотив самоотречения, и мотив жизни под знаком аскезы, и мотив мук совести — «Буду черные грядки холить...» («Anno Domini»), и мотив творчества — «Мне и любви и покоя не дав, / Подари меня горькою славой» («Четки»), и мотив памяти — «Из памяти, как груз, отныне лишней / Исчезли тени песен и страстей...» («Белая стая»); «Я помню все в одно и то же время...» (1959) и другие).

11. Пример ответа на вопрос учебника. Вопрос: Тема воспоминания воплощается у Ахматовой не только в мотиве спуска в подземелье, но и в мотив извлечения из ларца. Попробуйте восстановить происхождение такого мотива.

Ответ: Ахматова вспоминает Анненского и то, как он хранил свои стихи в кипарисовом ларце — эти стихи вошли в состав его посмертной книги «Кипарисовый ларец». Мотив возникает в «Поэме без героя» и ряде стихотворений Ахматовой.

12. Ахматова часто использует литературные термины (например, обозначающие жанры) когда говорит о вещах, не имеющих никакого отношения к литературе. Например, при описании архитектурного памятника:

Как навсегда исчерпанная тема,
В смертельном сне покоится дворец...

(1910)

И город словно становится фактом литературной жизни.

Задание. Приведите другие примеры. Как вы объясните такое словоупотребление?

13. Принято считать, что в 1915—1917 годы Ахматова испытывает сильное воздействие поэзии Баратынского. Тема самостоятельного исследования: Влияние Е. Баратынского на раннее творчество Ахматовой.

14. Уже к 1917 году известные российские пушкинисты В. М. Жирмунский, А. Л. Слонимский, Д. П. Якубович, К. В. Мочульский и др. говорят о «пушкинизме» Ахматовой.

Тема для дискуссии: На чем основано такое суждение?

15. Пушкиниана Ахматовой. «Примерно с середины двадцатых годов я начала очень усердно и с большим интересом заниматься архитектурой старого Петербурга и изучением жизни и творчества А. С. Пушкина. Результатом моих пушкинских штудий были три работы — о “Золотом петушке”, об “Адольфе” Бенжамена Констана и о “Каменном госте”. Все они в свое время были

напечатаны» (А. Ахматова. «Записки»). Она хотела из своих заметок о Пушкине (как писала она, их 25) составить книгу о Пушкине.

Пушкина она цитировала даже по домашним поводам: Как-то Николай Иванович Харджиев и Герштейн поспорили: «Генералы, не ссорьтесь», — немедленно откликнулась Ахматова. В «Капитанской дочке»: «Господа енаралы! — провозгласил Пугачев, — полно вам ссориться».

Вспоминала и цитировала Ахматова Пушкина и в своих произведениях, даже в самые суровые годы войны:

Кто знает, что такое слава!
Какой ценой купил он это право,
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножкой называть?..

Или:

И было сердцу ничего не надо,
Когда пила я этот жгучий зной...
«Онегина» воздушная громада,
Как облако, стояла надо мной.
(14 апреля 1962, Ленинград)

Задание: Какие стихи Ахматова посвятила Пушкину? Приведите также примеры упоминаний Пушкина или его произведений в стихах Ахматовой.

Тема доклада: Обзор пушкинских «штудий» А. Ахматовой.

Тема самостоятельного исследования: Пушкинские реминисценции в творчестве Ахматовой.

16. Задание: Как развивается традиционная для русской поэзии (Ломоносов, Державин, Пушкин) тема памятника у Ахматовой?

17. Тема самостоятельного исследования: Составьте летопись исторических событий, упоминаемых в произведениях Ахматовой.

18. А. Ахматовой посвящены стихи поэтов-современников — И. Северянина, В. Хлебникова, М. Кузмина, А. Блока. Задание. Прочитайте эти стихотворения. Назовите других авторов, посвящавших свои стихи Ахматовой (Н. Гумилев, М. Лозинский, Н. Клюев, О. Мандельштам, В. Шилейко, В. Комаровский, Н. Недоброво, В. Пяст, Б. Садовский).

Осип Эмильевич Мандельштам

(1891 — 1938)

Планируемое время изучения — 3 часа

Дополнительный материал к творческой биографии О. Мандельштама.

1. **О периодизации творчества Мандельштама.** Ранними стихами Мандельштама условно называют стихи 1908 — 1920 годов; под поздними понимают стихи 1930 — 1937 годов.

«А раз он мне сказал, что, вероятно, будет писать стихи до старости, но тогда они в чем-то изменятся: ведь стихи это тоже “возрасты человека”. И я помню, как в ужасе подумала — будет ли у нас старость... Ведь все рушилось и гибло. Как люди живут в такие эпохи? На это никто не может ответить. Те, кто выжил, помнят только перерывы между приступами ужаса, а сам-то ужас не запоминается... Похоже, как будто в доме кто-то умирает, но это не совсем то. В смерти есть какое-то торжество, а в том только позор: по нашей собственной воле умирает огромный организм — страна, земля, всё...»⁴⁴.

⁴⁴ Н. Я. Мандельштам. Комментарий к стихам 1930 — 1937 годов, «Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. — Воронеж, 1990, с.228.

2. О творчестве Мандельштама второй половины 1920-х годов.

В 1928 году напечатаны сразу три книги Мандельштама: повесть «Египетская марка», сборник «Стихотворения» (последний прижизненный сборник), сборник статей «О поэзии». И все же 1925 — 1930 — для Мандельштама годы творческой паузы; он почти не создает стихов, но пишет прозу, а на жизнь зарабатывает переводами.

3. О работе Мандельштама в газете «Московский комсомолец».

Стремясь найти надежный заработок, Мандельштам устраивается на работу в газету «Московский комсомолец»; раз в неделю он делает здесь «Литературную страницу».

На первой же своей «Литературной странице» Мандельштам обратился к начинающим литератором со следующими словами: «Товарищи начинающие писатели! Не становитесь на ходули, избегайте гениальничанья, вычурности, внешней красоты. Десять раз подумайте, прежде чем выбрать прозаическую или стихотворную форму...»

Из воспоминаний молодого сотрудника газеты «Московский комсомолец»: «...многие из нас, пишущей братии, находили в Осипе Эмильевиче постоянную отеческую заботу, поддержку и внимание. Одним он раздавал оставшуюся у него мелочь, другим устраивал ночлег, временное пристанище, третьим выпадало угощение в буфете: чай с пирожным или полный завтрак. Осип Эмильевич никогда не ходил завтракать в одиночку. Будто ненароком, невзначай, всегда прихватывал с собой по дороге в буфет двух-трех “начинающих”». (А. И. Глухов-Щуринский. Мандельштам и молодежь»). Однако вскоре Мандельштам «разочаровался в своих комсомольцах. Однажды он позвонил кому-то из них на дом, торопясь поделиться по телефону новой идеей для газеты, а у того, видите ли, был выходной день, и он отложил разговор до завтра. Осип Эмильевич был потрясен этим чиновничьим равнодушием молодого редактора и перестал ждать чего-нибудь живого от своих новых друзей» (Эмма Герштейн. «Мемуары»).

В начале 1930 года газета «Московский комсомолец» была закрыта, О. Э. Мандельштам начал сотрудничать в журнале «Пятидневка».

4. Из воспоминаний о Мандельштаме. Мандельштам постоянно ощущал себя отщепенцем: «Однажды Мандельштам в большом волнении описал только что произошедший эпизод. Он сидел в приемной директора Государственного издательства Халатова. Долго ждал. Мимо него проходили в кабинет другие писатели. Мандельштама секретарша не пропускала. Терпение его лопнуло, когда пришел Катаев и сразу был приглашен к Халатову. “Я — русский поэт”, — гордо выкрикнул Мандельштам и ушел из приемной, хлопнув дверью»⁴⁵.

Осип Эмильевич был вечным скитальцем и оставался им до конца жизни. Он не имел постоянной собственной квартиры, и обитал с женой Надеждой Яковлевной в разных местах столицы. Однако после возвращения из Крыма он получил квартиру в писательском доме, был причислен к распределителям, где получал продукты и книги, не поступавшие в широкую продажу. Ему даже назначили небольшую персональную пенсию «За заслуги перед русской поэзией» (Э. Герштейн. Мемуары). И тут же он почувствовал себя виноватым в этом. См. стихотворение «Квартира», где присутствуют многие детали нового быта Мандельштама:

Пайковые книги читаю,
Пеньковые речи ловлю,
И грозное баюшки-баю
Кулацкому баю пою.

.....

Но вместо ключа Ипокрены
Давнишнего страха струя
Ворвется в халтурные стены
Московского злого жилья.

⁴⁵ Эмма Герштейн. Мемуары. СПб: Инапресс, 1998, с. 26 — 27.

«Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья», — писал он в «Четвертой прозе» (1930 — 1931).

6. О первом аресте Мандельштама. Как считала А. Ахматова, когда Мандельштам писал эпиграмму «Мы живем под собою не чуя страны...» — стихи, для поэта необычные, всем понятные, почти плакатные, написанные от лица «мы», а не «я» — он был готов к смерти. Об этом он сказал Ахматовой в феврале 1934 года. Более того, он, как говорила Ахматова, был уверен, что, в случае разглашения текста, его расстреляют. Но получилось иначе. В момент обыска в московском доме Мандельштамов была А. Ахматова, приехавшая из Ленинграда навестить их. Этот обыск она описала в «Листках из дневника». Во время него погибли многие московские стихи Мандельштама. Супруги восстанавливали их уже в Воронеже. («Я привезла в Воронеж остатки рукописей, спасенных в ботиках и кастрюле, и мы сели за работу» (Н. Я. Мандельштам. «Новые стихи»).

Но до Воронежа было еще много всего. Была борьба за Мандельштама. На следующее после ареста утро о случившемся сообщили Пастернаку, и он отправился в редакцию «Известий» к Бухарину⁴⁶, Ахматова же обратилась к Енукидзе⁴⁷.

Очевидно, результатом этих хлопот была сталинская резолюция: «изолировать, но сохранить». Поэта отправили на поселение в Чердынь; на Урал его сопровождала жена. По дороге из Москвы в Чердынь Мандельштам сочинил басню:

⁴⁶ Бухарин Николай Иванович (1888 — 1938) — советский партийный и государственный деятель, академик, член ЦК партии большевиков с 1917 по 1934, член Политбюро ЦК ВКП(б) (1924 — 1929) (1892 — 1956, главный редактор газеты "Известия"). Расстрелян в 1938 году.

⁴⁷ Енукидзе Амель Сафронович (1877 — 1937) — советский партийный и государственный деятель. С 1918 года — Секретарь Президиума ВЦИК. В 1922 — 1935 годы — Секретарь Президиума ЦИК СССР, член ЦК с 1934 года. Расстрелян по приказу Сталина.

Один портной
С хорошей головой
Приговорен был к высшей мере.
И что ж? — портновской следуя манере,
С себя он мерку снял
И до сих пор живой.
(Свердловск, 1 июня 1934 года)

В Чердыни у Мандельштама была неудачная попытка самоубийства, когда он выбросился из окна второго этажа местной больницы. Затем место поселения было заменено Воронежем. Кроме Ахматовой (см. ее стихотворение «Воронеж», 1936) у Мандельштама в Воронеже побывала известный музыкант Мария Юдина⁴⁸ — она специально добивалась гастролей в Воронеже, чтобы повидаться с поэтом (см. стих. О. Мандельштама «Скрипачка»).

В Воронеже Мандельштам мог работать — Он подготовил несколько радиокомпозиций («Молодость Гете», «Гулливер», передачи о Торкватто Тассо, о А. Блоке, вступительное слово к опере Глюка «Орфей и Эвридика»). С октября 1935 по август 1936 О. Мандельштам был литконсультантом Воронежского драматического театра. Но главное, он писал стихи. Среди написанного — одно из лучших произведений Мандельштама «Стихи о неизвестном солдате» (февраль — конец марта 1937 года). Это видение будущей мировой войны. В своих пророческих стихах поэт говорит о гибели миллионов, о битве, в которой небеса угрожают земному войску; он словно предвидит появление атомного оружия (аналогичные предсказания были сделаны А. Белым и В. Хлебниковым).

Воронежская знакомая Мандельштамов Н. Е. Штемпель вспоминала, как однажды поэт кинулся к телефону-автомату и читал новые стихи следователю НКВД, к которому был прикреплен: «Нет, слушайте, мне больше некому читать!»

⁴⁸ Юдина Мария Вениаминовна (1899 — 1970) — замечательная пианистка и педагог. С 1936 по 1951 годы — профессор Московской консерватории; с 1944 по 1960 работала в Институте им. Гнесиных.

Настроение у ссыльного Мандельштама бывало разным и его высказывания воронежского периода часто прямо противоположны: «Дорогой Юрий Николаевич! Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я еще отбрасываю тень...» (письмо Ю. Н. Тынянову от 21 января 1937 года) и вместе с тем: «Я — тень. Меня нет. У меня есть только одно право — умереть...» (письмо К. Чуковскому от 17 апреля 1937 года).

О трагическом положении поэта говорит и то, что здесь Мандельштам пишет примирительные стихи, посвященные Сталину — он надеялся, что эти стихи спасут ему жизнь.

Окончательный вариант своей «Оды» из Воронежа поэт отсылает в несколько московских редакций. «А уже вернувшись в столицу, повсюду “с пафосом” читает свою “Оду”», — вспоминала Э. Герштейн. — «Осип Эмильевич не понимал, что его торжественные большевистские стихи совсем не во вкусе тогдашних законодателей литературы» (Э. Герштейн. «Мемуары»). По возвращении из Воронежа, Мандельштам еще не раз писал о Сталине («Стансы», «Наушники, наушнички мои...»).

Чем дальше, тем тяжелее становилось Мандельштаму в воронежской ссылке — с 1936 года ему не давали работать. Однако самое тяжелое началось с мая 1937-го года, когда поэту разрешено было вернуться из ссылки, но запрещено было жить в столицах. Мандельштамы не выполняют этого предписания.

Из заявления секретаря ССП В. П. Ставского наркому внутренних дел СССР Н. И. Ежову о поэте О. Э. Мандельштаме от 16 марта 1938 года:

«Как известно — за похабные клеветнические стихи и антисоветскую и агитацию Осип Мандельштам был года три-четыре тому назад выслан в Воронеж. Срок его высылки окончился. Сейчас он вместе с женой живет под Москвой (за пределами “зоны”).

Но на деле — он часто бывает в Москве у своих друзей, главным образом — литераторов. Его поддерживают, собирают для него деньги, делают из него “страдальца” — гениального поэта, никем не признанного...»

В 1938 году он арестован во второй раз. По воспоминаниям В. М. Меркулова, в начальный период пребывания Мандельштама на «Второй речке» (в лагере под Владивостоком, где он и погиб) в период его еще достаточно благополучного физического и духовного состояния, поэт читал заключенным сонеты Петрарки, сначала по-итальянски, потом — переводы Державина, Бальмонта, Брюсова и свои.

7. Об отношении к Мандельштаму современников. Когда Маяковского кто-нибудь упрекал в том, что он любит только свои стихи, он читал наизусть К. Бальмонта «Есть в русской природе усталая нежность...» и «Декабриста» О. Мандельштама.

Критика называла Мандельштама прекрасным прозаиком и вместе с тем критиковала его стихи: «Мы отнюдь не являемся поклонниками Мандельштама-поэта, особенно Мандельштама последнего времени. Стихи его становятся с каждым разом все более отделанными, но и все более скучными. Они потеряли собственный запах и пахнут сейчас так, как пахнет “Сестра моя жизнь”».

Они составлены как ребус, но разгаданные дают гораздо меньше, чем обещают» (А. Лежнев. «Литературные заметки»).

В журнале «На литературном посту» с критикой Мандельштама выступал Леопольд Авербах — он критиковал и прозу (особенно за главу «Химера революции» в «Шуме времени»), и стихи (особенно стихотворение «Век»).

Сложные вопросы поэтики и творчества О. Мандельштама.

1. О метафоре у Мандельштама. Метафорические образы, связанные с темой творчества.

Поэзия Мандельштама сложна для восприятия благодаря своей метафорической насыщенности, пропускам логических звеньев-связок, обилием реминисценций и скрытых цитат.

В учебнике ученик сталкивается с таким выражением, как «специфический метафорический язык» Мандельштама. В самом деле, метафоры Мандельштама, одни и те же или разные по способу выражения, но

близкие по смыслу, переходят из стихотворения в стихотворение, становясь носителями определенных и важных для понимания стихотворений смыслов. Самый простой пример: «камень» у Мандельштама — это материал, и в этом смысле равен «слову» как материалу для поэзии и т. п.

Воспринимать этот метафорический язык ученикам, безусловно, непросто. Метафора — скрытое сравнение: конкретный предмет сравнивается с тем, что важно в данном случае для поэта, при этом конкретный, вещественный план может использоваться, «работать» в стихотворении, а может и «забываться». Как уже говорилось, случай с «камнем» наиболее прост — в книге «Камень» многочисленные образы соборов вполне зримы, камень словно имеет материальную тяжесть и проч. Благодаря этому реальному плану метафорическое значение образа «камня» легко проявляется. В учебнике в качестве примеров приводятся и другие метафоры Мандельштама, связанные с темой поэзии и поэтического творчества: это метафоры винограда, губ, шепота. Они появляются в творчестве поэта позднее. Эти метафоры чаще всего не разворачиваются в реальном плане; логический «мостик» между метафорическим образом и его истинным значением скрыт от глаз читателя; смысловая связь неочевидна, и значение таких метафор нередко темно для читателя.

В этом смысле и символ, и аллегория для восприятия оказываются прозрачнее, чем метафора, тем более, такая метафора, как у позднего Мандельштама. Символ сохраняет и свой первый вещественный план. Розовые, голубые и синие дали, алые и красные зори, фиолетовый запад, желтый закат, «ночь, улица, фонарь, аптека» у Блока — в первую очередь, элементы реального пейзажа, только во втором плане приобретающие дальнейшие, абстрактные значения (см. об этом К. Тарановский, с.157; здесь же о существовании значительно более сложных символов религиозного характера, используемых поэтами, склонными к мистическим прозрениям — у них «есть третий, сильно выраженный эмоциональный план»). Значительно проще и аллегория, которая, будучи развернутой метафорой, имеет только иносказательный смысл: львы,

ослы и мартышки в баснях Крылова не являются реальными животными — это условные характеры людей.

В этой связи К. Тарановский приводит характерный для Мандельштама пример метафоры, почти потерявшей связь со своим первым конкретным значением: так, один из любимых образов Мандельштама — шуба — оказывается метафорой и поэзии, и искусства вообще: как и шуба, они защищают от мирового холода (см. «На мертвых ресницах Исаакий замерз...», 1935).

Вместе с тем надо иметь в виду, что повторяющиеся художественные образы у Мандельштама далеко не всегда имеют одно и то же значение. Так, нередко в его поэзии встречается образ пчел и поэтического меда, но есть также пчелы Персефоны, поцелуи-пчелы, мертвые пчелы...

Изначально этот образ восходит к античным источникам: в греческой и римской поэзии поэты часто сравнивали с себя с пчелами — так происходит, например, в знаменитой оде Горация; поэт отождествляет себя здесь с пчелой, собирающей цветочную пыльцу с пряного тмина; см. также Платон, диалог «Ион»). У Мандельштама образ пчел в этом значении используется в стихотворении «На каменных отрогах Пиэрии...» (1919). Это неслучайно — стихотворение писалось в годы всеобщей разрухи; в нем выразилась тоска по невозвратно утраченному золотому веку человечества. Неслучаен в этом стихотворении и источник скрытой цитаты: можно предположить, что его первая строка является реминисценцией из Сапфо.

2. Об эволюции творчества Мандельштама. Для раннего Мандельштама характерно преимущественно эстетическое отношение к миру: категории прекрасного и возвышенного важны для него как в плане содержания, так и в плане выражения — ранние его стихи совершенны. В 1920-е годы эстетика его меняется: предметом поэзии может стать «кружка-жестянка». Возможно, это связано и с событиями общественной жизни (прежде всего с казнью Гумилева в 1921 года).

Жизнь начиналась в корыте картавою мокрою шёпотью,
И продолжалась она керосиновой мягкой копотью...

(1931)

И в плане выражения стихи перестают быть красивыми. Свой стих Мандельштам называет теперь «стариком и неряхой». Его ранние стихи обычно короткие и вместе с тем законченные по смыслу. Поздние стихи часто представляют собой фрагмент, в смысловом отношении часто незавершенный, с нечетным числом строк. Поздний Мандельштам обычно ориентирован не на результат, а на процесс — теперь он говорит о поэтическом произведении как о вечном движении, всегда «неготовом».

С начала 1930-х годов в его стихах появляются метрические неправильности, перебои («Куда как страшно нам с тобой...», «Стихи о неизвестном солдате») и то, что в поэзии Мандельштама называют «метрическими монстрами» (например, «День стоял о пяти головах...» — вольный анапест). В стихах сочетаются различные размеры, строки разной длины, преобладают неточные и как будто случайные рифмы (в отличие от точных рифм раннего Мандельштама).

Стоит сказать и о характере лирического «я» поздней лирики поэта. «Вообще “я” лирического стихотворения может варьироваться от заведомо “чужого”, не соотносящегося с личностью автора, через более или менее обобщенный и условный образ так называемого “лирического героя” (обычно использующий какую-либо маску, традиционный образ поэта-“романтика”, “эпикурейца”, “гражданина”, “хулигана” и т. д.), сквозь который в той или иной степени просвечивает лицо реального автора, но который все же стоит в виде посредника между личностью автора и читателем, — до такого “я”, которое тождественно с личностью автора, как она проявляется в интимной нехудожественной сфере, например, — разговоре или частном письме» в этом случае мы слышим собственный голос человека (не «поэта») посредник отсутствует. Именно таково «я» поздних стихов Мандельштама» (Ю. Левин).

В результате лирика позднего Мандельштама приобретает характер общезначимый — читатель может подставить себя на место «лирического героя».

Вместе с тем поздние стихи Мандельштама отличает фонетическая изощренность, хотя она и не делает его стихи более литературными. Она может создаваться благодаря многократной паронимии («Он опыт из лепета лепит и лепет из опыта пьет...»), диссонансам, аллитерациям и пр.

Нередко лирика позднего Мандельштама имитирует общение, обычный житейский разговор («Мы с тобой на кухне посидим...», «Нет, не спрятаться мне...», «Я скажу тебе с последней прямокой...», «Я скажу это начерно, шепотом...» и т. п.). Поэт использует обращения, императивы. Роль разговорной лексики, фразеологии (слов и выражений типа «пропадом ты пропади», «а я как дурак», «манатки», «мура», «плевать на»), синтаксиса, свойственного обычной речи, возрастает.

В стихах 1937 года появляется и новое отношение к миру, связанное с удивлением перед простотой и красотой жизни, самых простых ее проявлений, с ощущением «родства со всем, что есть» («Как подарок запоздалый...», «Когда заулыбается дитя...»). Поэт словно испытывает ощущение освобождения, он обретает чувство внутренней свободы и уверенности, находит в себе силы уже глядя в лицо смерти, подняться выше собственной судьбы («Заблудился я в небе...», «Я в львиный ров и в крепость погружен / И опускаюсь ниже, ниже, ниже...»).

Несмотря на сложность для восприятия, поэзия Мандельштама популярна не только в России, но и за рубежом, в переводах. Сам поэт словно предвидел это, дав своему творчеству такую характеристику: «Последнее время я становлюсь понятен решительно всем. Это грозно. Вот уже четверть века, как я, мешая, важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе» (письмо Ю. Н. Тынянову, от 21 января 1937 года).

Впрочем, о значении своей поэзии он говорил всегда: и в самом начале своего творческого пути: «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло...» (1909), «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» и др.).

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Какие факты русской истории и каких героев русской литературы вспоминает Мандельштам в «Петербургских строфах»?

2. Однажды на «Башню» к Вячеславу Иванову, в «Про-Академию», Мандельштам принес такие стихи:

Истончается тонкий тлен...

Фиолетовый гобелен.

К нам на воды и на леса

Опускаются небеса.

Нерешительная рука

Эти вывела облака,

И прозрачный встречает взор

Отуманенный их узор,

Недоволен стою и тих

Я — создатель миров моих.

Где искусственны небеса

И хрустальная спит роса.

А. Белый пожаловал ему титул «пэоннейшего из поэтов», считая, что Мандельштам сделал крупнейшее нововведение в русскую метрику — впервые употребил пятисложную стопу. Мандельштаму было тогда не более 18 лет. А А. Белый приехал тогда в Петербург из Москвы докладывать результаты своих первых исследований по метрике русского стиха.

О. Мандельштам осознавал изошренность своего стиха: «Не кажется ли Вам, что каждая тема рождает свое дыханье, свой ритм? Обратили ли Вы внимание на разнообразие размеров в моем “Камне”?... — Я не считал, но думаю, в «Камне» размеров тридцать...» (А. Б. Гатов. Воспоминания).

Задание: Приведите примеры различных стихотворных размеров, использованных поэтом в книге стихотворений «Камень».

3. Каким стихом написано стихотворение «Нашедший подкову»? Попробуйте объяснить, какие художественные возможности предоставляет такая форма.

4. Определяя своеобразие поэзии Мандельштама, В. М. Жирмунский использовал определение Шлегеля — «поэзия поэзии». Цитаты, реминисценции и параллели, которых так много в стихотворениях Мандельштама, объясняются его мировоззрением. Известно его определение акмеизма — «тоска по мировой культуре» («Слово и культура»).

«Так, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер...»; «Поэты говорят на языке всех времен и всех культур... Внезапно все стало достоянием общим... Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков» («Слово и культура»).

Достоевский говорил о «способности всемирной отзывчивости» Пушкина. Эту мысль продолжал Блок:

Нам внятно все — и острый галльский смысл

И сумрачный германский гений...

«Скифы»

Это и свойство поэзии Мандельштама, писавшего и в стихах:

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны...

(1914)

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать...

«Век», 1922

И ясная тоска меня не отпускает
От молодых еще воронежских холмов —
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане

(1937)

Задания: 1) Из каких стихотворений приведены цитаты? 2) Кто такой Оссиан? 3) У кого из русских поэтов вы встречали сходный образ флейты? 4) В стихах Мандельштама можно встретить имена художников различных эпох, а также имена великих исторических деятелей. Чьи это имена? (Данте и Овидий, Гомер и Петрарка, Бах и Моцарт, Гете и Лютер, Диккенс и Э. По, Державин и Батюшков, и др.). 5) В «Камне» Мандельштама можно встретить ряд стихотворений, посвященных произведениям искусства. Какие это стихи? («Айя-София», «Notre-Dame», «Адмиралтейство», «Домби и сын», «Ода Бетховену» и др.). 6) Какие реальные факты дали поэту возможность назвать в стихотворении «В разноголосице девического хора...» Успенский собор «Флоренцией в Москве»? Почему для поэта так важно, что у кремлевских соборов «итальянская и русская душа»?

5. Даже природа в ранних стихах Мандельштама — это природа, созданная художником («На бледно-голубой эмали...», 1909; «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...», 1914; «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей игре...»).

Жизнь — это произведение искусства: «В природе длительность, как в метрике Гомера...», «Как «Слово о полку» струна моя туга...»

Задание: В каком стихотворении «Камня» возникает поэтическая мысль, что поэзия существовала еще до того, как человечество ее осознало?

6. В ранней поэзии Мандельштама возникает образ недружелюбного неба (кроме перечисленных в учебнике стихотворений см. также «Сусальным золотом горят...», 1908; «Слух чуткий парус натягает...», 1910, «Скудный луч холодной мерю...», 1911; «Воздух пасмурный влажен и гулок...», 1911). В стихотворении «Концерт на вокзале» возникает образ неба, кишящего червями — ср. Давид Бурлюк «Мертвое небо» (Альманах «Дохлая луна», 1913).

«Небо труп!!» не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом
Усмиряю больше — лесом обманом
Небо — смрадный труп!!

В «Грифельной оде» О. Мандельштама (1923) возникает образ лермонтовского космоса:

Звезда с звездой — могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни...

Лермонтовские мотивы встречаем и в других произведениях, например, в «Стихах о неизвестном солдате» (1937):

Научи меня, ласточка хилая,
Заучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилою
Без руля и крыла совладать.
И за Лермонтова Михаила

Я отдам тебе строгий отчет,
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет.

Возможная тема исследовательской работы: Образ неба в поэзии М. Лермонтова и О. Мандельштама.

7. Возможная тема исследовательской работы: Сравнительный анализ стихотворений О. Мандельштама «Я по лесенке приставной...» (1922) и А. Фета «На стоге сена ночью южной...» (1857).

8. Как осмысливается образ Петербурга в стихотворениях из сборников «Камень» и «Tristia» («Петербургские строфы», 1913; «Адмиралтейство», 1913 и «В Петрополе прозрачном мы умрем...», 1916; «На страшной высоте блуждающий огонь...», 1918).

8. Как и многие, Мандельштам считал, что европейская культура родилась в Средиземноморье. Для него воплощением средиземноморской культуры стала древняя Таврида, единственная территория Древней Греции, куда ступила его нога. Но не только Крым был дорог Мандельштаму; он интересовался культурами всего Черноморья, Кавказа, Армении.

«Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи... <...>

русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и не надолго загаживаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью», («О природе слова»).

Эллинская тема была для него важной в разные периоды творчества, в том числе в 1930-е годы: «Кувшин», «Гончарами велик остров синий...», «Флейты греческая тэта и йота...» (1937).

Мандельштам говорил об «эолийском строе» древнегреческого стиха, в основе которого — относительная долгота тона гласных.

Возможная тема исследовательской работы: Эллинская тема в ранней поэзии Мандельштама.

9. Море у Мандельштама — древний символ жизни. В стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915) в одном ряду оказываются и море, и Гомер, и любовь. Гомер — символ поэзии, любовь — «двигатель» и жизни и поэзии: «И море и Гомер — все движется любовью». Возможная тема исследовательской работы: Образ «моря» в поэзии раннего Мандельштама.

10. В 1915 году Мандельштам объявил о перемене поэтического «материала»:

Уничтожает пламень
Сухую жизнь мою,
И ныне я не камень,
А дерево пою.

Аналогичное значение имеет в его стихах образ хлеба: так, «поджаристые жаворонки» (сдобные булочки в форме птиц) оказываются аналогами художественных произведений и поэтического творчества. В тесте, как и в дереве, в отличие от камня, нет «тяжести недоброй» (см. «Грифельную оду» Мандельштама). Возможная тема исследовательской работы: Метафоры поэтического искусства в творчестве Мандельштама.

11. К вопросу о переключках Тютчева и Мандельштама. В учебнике предлагается несколько заданий на сопоставление стихотворений двух поэтов. Сравнивая стихотворение Тютчева «Я лютеран люблю богослуженье...» (1834)

и стихотворение Мандельштама «Лютеранин», можно обратить внимание ребят на то, что Тютчев был крещен по протестантскому обряду.

Среди предлагаемых для сравнения — стихотворение Мандельштама «Silentium» и стихотворение Тютчева «Silentium!» Тема обоих стихотворений — добровольное творческое молчание, но обосновывается это молчание по-разному.

Тема молчания появляется у раннего Мандельштама в стихотворении 1909 года «Ни о чем не нужно говорить...» (оно получило тютчевское название позже, в 1910 году). Мандельштам не повторяет Тютчева, а полемизирует с ним. Тютчев призывал поэта к молчанию («Мысль изреченная есть ложь»), потому что боялся не быть услышанным и понятым. Тютчевскому субъективному миру «таинственно-волшебных дум» Мандельштам противопоставляет мир объективный — светлый день, море. Это мир до рождения богини красоты — Афродиты. Красота у Мандельштама — это «ненарушаемая связь всего живого», мир, полный собственной музыки.

«Музыка» — это то состояние мира, которое предшествует рождению стихотворения. То гармоническое его состояние («Спокойно дышат моря груди...»), которое должен суметь передать поэт, правильно услышав и воспроизведя эту музыку природы. Он боится исказить гармонию природы. Мандельштам как будто отвечает Тютчеву: не нужно высказывать себя, не нужно искать понимания у других; высший духовный опыт человека — в слиянии с первоосновой жизни, изначальной гармонией мироздания.

Тема молчания появится в творчестве Мандельштама и позже, но осмысляться будет иначе. Это будет не тютчевское добровольное молчание, а принудительное, вызванное страхом («Я слово позабыл, что я хотел сказать...», 1920; «Холодок щекочет темя...», 1922; «Не искушай чужих наречий...», 1933; «Наушники, нашнички мои...», 1935; «Как светотени мученик Рембрандт...», 1937). Возможная тема исследовательской работы: Эволюция темы молчания в поэзии Мандельштама.

12. Если для Блока на протяжении всей его жизни было важно музыкальное ощущение явлений природы и истории, то ранний Мандельштам стремился слушать «музыку» именно природы. Однако очень скоро этот мотив у Мандельштама начинает осмысляться иначе. Прежде чем предложить ученикам вопрос, связанный с этим изменением, дайте им следующую информацию.

Когда-то Н. В. Гоголь писал в статье «Скульптура, музыка и живопись» (1831): «...оставили нас и скульптура, и живопись, и зодчество», и осталась нам только музыка. «О, будь же нашим Хранителем, Спасителем, музыка!... «Великий Зиждитель мира... в наш юный и дряхлый век ниспослал могущественную музыку — стремительно обращать нас к нему. Но если и музыка нас оставит, что будет с нашим миром?»

Блок отвечал ему в статье «Дитя Гоголя» (1909): «Нет, музыка нас не покинет!».

Примерно в те же годы тема музыки связывается у Мандельштама с темой смерти — «Но музыка от бездны не спасет» («Пешеход», 1912). Такое переосмысление мотива музыки связано с отходом Мандельштама от символизма.

Вопрос: Можно предложить ученикам объяснить эту связь.

Встречается у Мандельштама и мотив неприятия современной цивилизации (характерный не только для символистов, но и для футуристов). Поэт стремится уйти от этой цивилизации: ранний Блок — в поисках идеала, в поисках Прекрасной Женственности, вверх, в заоблачные выси; Мандельштам — не вверх, к небу, как это было у Блока, а как будто бы по горизонтали: в природное лоно, а также к древним цивилизациям:

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.

Мы видим образы его гражданской мощи

В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,

На форуме полей и в колоннаде рощи.

См. также стихотворения «Поговорим о Риме, дивный град» (1913), «Посох» (1914) и другие.

Первоначально сборник Мандельштама «Камень» должен был называться иначе — «Раковина». Аналогичное название имел поэтический кружок, руководителем которого был Н. Гумилев: «Звучащая раковина». Он возник почти одновременно с «Цехом поэтов». Однако Мандельштам изменил название своей книги. Можно предположить, что это произошло в связи с отходом его от символизма — анализ стихотворения обнаруживает в нем и символистские мотивы. Основные мотивы стихотворения «Раковина» (1911): поэт — голос стихии; тютчевское — пучина мировая; «Я выброшен на берег твой» — ср. «И звучными волнами / Стихия бьет о берег свой» (Ф. Тютчев); ветер — стихия; жемчуг, жемчужина — поэзия; хрупкость, космический масштаб изображенного. Возможная тема исследовательской работы: Символистские мотивы и образы в поэзии раннего Мандельштама.

13. В стихотворении «Encyclica» Тютчев предсказывает гибель папе Пию IX из-за его энциклики «Quanta cura» (от 8 декабря 1868 года), в которой папа отрицал свободу совести. Тютчев: «Не от меча погибнет он земного, / Мечом земным владевший столько лет, — / Его погубит роковое слово:/ Свобода совести есть бред».

В стихотворении 1914 года «К энциклике папы Бенедикта XV» Мандельштам полемизировал с Тютчевым и писал о внутренней духовной свободе: «Есть обитаемая духом / Свобода — избранных удел / Орлиным зреньем, дивным слухом, / Священник римский уцелел».

Тема исследовательской работы: «Сопоставление стихотворений Ф. Тютчева “Encyclica” и О. Мандельштама “К энциклике папы Бенедикта XV”».

16. Смысл многих стихотворений Мандельштама становится прозрачнее при параллельном чтении этих стихотворений и статей поэта. Так, толкуя стихотворение Ф. Тютчева «Probleme» (задание дано в учебнике), имеет смысл прочитать следующую цитату из статьи Мандельштама «Утро акмеизма»: «Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала,

сопротивление которого он должен победить. Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что «с горы скатившись лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой», — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания».

Задание: Предложите ученикам параллельно прочитать и найти общие мотивы в стихотворении «Посох мой — моя свобода...» и статье «Петр Чаадаев», написанной О. Мандельштамом в 1913—1914 годах под влиянием увлечения Чаадаевым.

Владимир Владимирович Маяковский
(1893 — 1930)

Планируемое время изучения — 4 часа

Дополнительный материал к изучению футуризма и творческой биографии В. Маяковского.

1. **О футуристах.** Русскому футуризму предшествовал итальянский; манифест итальянских футуристов (автор его — Маринетти) был опубликован в 1909 году.

Первые публикации русских футуристов стали появляться в печати с 1910 года. Авторы скандально известного манифеста «Пощечина обществу вкусу» (1912) составили самую радикальную группу футуристов — «Гилея»; их называют также кубофутуристами. Внутри футуризма сформировалось несколько групп: кубофутуристы, «Центрифуга»,

эгофутуристы. Футуристы стремились популяризировать свои идеи: они путешествовали по России, устраивали выставки и публичные выступления.

Можно говорить об общности художественных принципов футуристов в поэзии и в живописи: см. также Маяковский и Д. Бурлюк — оба поэты и художники.

2. О Лефе и Маяковском. В Левый фронт искусства вошли такие крупнейшие деятели культуры, как Вс. Мейерхольд, Дзига Вертов, В. Маяковский. Футуристы, а затем и левовцы отрицали традиционное искусство как «эстетическую иллюзию», уводящую от «...конкретной живой действительности» (Леф, 1923, 2). Для них важно было дело.

Сами левовцы так определяли задачу Лефа или Левого фронта искусства: это «оформитель коммунистического мироощущения»; есть «Леф маленький — это журнал, горсточка людей, прощупывающих способы переноса в искусстве задач революционной борьбы», и «есть Леф большой — все чувствующие, но не умеющие выразить того, что обновление экономики диктует и обновление способов ощущать и подчинять себе жизнь» (Леф, 1923, № 2).

Во второй половине 1920-х годов, в эпоху полемики о «социальном заказе», Маяковский трактовал социальный «заказ» как органическую связь художника со своим классом, настаивал на глубинной связи этого заказа с творческим вдохновением. Тем не менее, в статье поэта «Как делать стихи?» (1926) задачи литературы во многом сводились к оказанию конкретной помощи своему классу: «Литература обязана вести классовую борьбу на всех фронтах», — так писал Маяковский. По Маяковскому искусство не может быть аполитичным. Левовская идея социального заказа выглядит в его глазах естественной концепцией искусства. Защите этой концепции были посвящены написанные в жанре послания стихотворения В. Маяковского «Сергею Есенину» и «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому».

В 1922 году Маяковский так охарактеризовал свою творческую программу: «Борьба с декадентством, с эстетическим мистицизмом, с самодовлеющим формализмом, с безразличным натурализмом за утверждение тенденциозного реализма».

«Тенденциозным реализмом» он называл искусство, связанное с реальной жизнью и подчиненное определенной идейной направленности, т. е. партийное искусство.

Вместе с тем теоретики Лефа трактовали «социальный заказ» значительно более утилитарно, чем Маяковский: «Не будь Пушкина, “Евгений Онегин” все равно был бы написан» (Леф. 1923. 1).

Вместе с тем отношения Маяковского, левовцев и рапповцов не всегда были однозначно безоблачными. Критик РАПП Г. Лелевич в статье «Владимир Маяковский. Беглые заметки» назвал Маяковского поэтом личной и мелкой темы, в поэме которого присутствует «издерганность, неврастеничность» («На посту», 1923, №1). Речь шла о поэме «Про это» (1923). Критик Лефа Н. Чужак в статье «К задачам дня» охарактеризовал ту же поэму как «чувствительный роман» и измену Лефу. В статье «От иллюзии к материи» Н. Чужак упрекал Маяковского в том, что, разоблачая мещанский быт, он сам оказался в плену этого быта и т. п.

3. О возможном замысле поэмы «Плохо!». Есть свидетельства современников о том, что одновременно с поэмой «Хорошо!» Маяковским была задумана поэма «Плохо!». О работе над этой поэмой он упоминает в заключительной части автобиографического очерка «Я сам». Существуют предположения, что отчасти этот замысел реализовался в сатирических комедиях Маяковского — «Клоп» (1928 — 1929) и «Баня» (1929).

4. И. Сталин о В. Маяковском. Через пять лет после трагической гибели В. Маяковского И. В. Сталин объявил его «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». В последующие десятилетия творчество Маяковского рассматривалось как образец искусства соцреализма.

Сложные вопросы поэтики и творчества футуристов и В. Маяковского.

1. Об отношении футуристов к традиции. Характерная черта любого выступления футуристов — противопоставление себя — другому: футуризм противопоставил себя всей русской литературе, символизму; одновременно кубофутуризм противопоставил себя эгофутуризму и «Центрифуге».

Как и в символизме, идеология разных групп художников-футуристов не совпадала - и в своих декларациях, и в поэтической практике они нередко оказывались на противоположных позициях. Так, кубофутуристы отрицали традицию, как классическую, так и символистскую. Поэты же «Центрифуги», напротив, декларировали свою ориентацию на символизм, но противопоставляли себя другим футуристическим группировкам.

Вместе с тем основная идея футуризма — преобразование действительности искусством (социально-эстетические утопии В. Хлебникова) — сродни идеям младосимволистов.

2. Футуристы о создании нового языка. Футуристы считали, что поэт воплощает языки будущего: разрушает старый «автоматизированный» язык и создает новое «самовитое» слово.

Кубофутуристы говорили о необходимости обнажения и демонстрации приема, о необходимости в искусстве эксперимента, словотворчества, о выработке новых законов построения художественного текста. Благодаря им появилось понятие «заумь» — по представлениям футуристов, это язык, выражающий глубинные общечеловеческие смыслы. Именно такую функцию имела заумь «будетлянина» Хлебникова.

3. О проблеме назначения поэта у Маяковского. Одной из центральных проблем при изучении творчества Маяковского является проблема назначения поэта. В учебнике этот вопрос обсуждается. Вместе с тем, говоря с учениками, следует сделать акцент на том, что Маяковский отвергает и классическую, и условно-романтическую поэзию, так как, с его точки зрения, эта поэзия не

отражает современных проблем и не может выразить чувств современного человека; поэт говорит об этом уже в поэме «Облако в штанах»:

Пока выкипчивают, рифмами пилика,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать.

Для этой страдающей от немоты улицы, по мысли поэта, и нужно создать новый поэтический язык. Блоковскому пению гласных должен быть противопоставлен скрежет самых неблагозвучных согласных:

Громоздите за звуком звук вы —
И вперед, поя и свища.
Есть еще хорошие буквы:
Эр,
Ша,
Ща.

Такое «неблагозвучие» стихов было у Маяковского сознательным. Оно выступает как знак неблагополучия мира; как прием деавтоматизации языка и читательского восприятия («Шумики, шумы и шумищи», «Кое-что про Петербург», «Скрипка и немножко нервно» и др.).

4. О теме безбожия и неохристианстве Маяковского. Учитель может обратить внимание учеников на переосмысление библейской образности в стихах поэта. Тема безбожия оказывается важной для Маяковского. По его убеждению, все боги оставили людей («Бежали,/ все бежали,/ и Саваоф,/ и Будда, / и Аллах,/ и Иегова» — «Война и мир»).

Сам лирический герой становится в поэме «Война и мир» спасителем человечества и пророком грядущего земного рая. Подобно Христу, который

когда-то взял на себя бремя человеческих грехов, он готов теперь сделать это же. Оказывается, что он несет миру спасительную идею Воскресения Христа, единения в любви и причастия «новых дней». Концепция свободного нового человека выражается поэтом в поэме «Человек» (1916—1917). Фактически здесь выражаются неохристианские идеи. Революция определяется в христианских терминах.

В «Мистерии-буфф» (1918) также использован библейский сюжет — о Ноевом ковчеге. В центре этого произведения — монолог Человека из будущего, призывающего пролетариев-«нечистых» отбросить нормы морали, чтобы построить на земле вожделенный земной рай. Фактически это пародия на Нагорную Проповедь. Отречение от Христа оборачивается верой в большевизм.

Есть у Маяковского и стихи, направленные конкретно против патриарха Тихона — «Когда мы побеждали голодное лихо, что делал патриарх Тихон?» и «О патриархе Тихоне. Почему суд над милостью ихней?»

5. О стилистике Маяковского. Стилистические приемы, используемые Маяковским, определяются своеобразием его видения мира: это гиперболы, контрасты, развернутые метафоры.

Как писал Ю. Н. Тынянов, «Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в “высокости”, а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого». (Ю. Тынянов. «Архаисты и новаторы»). В стихах его соседствуют различные лексические ряды: «высокая» литературная лексика рядом с «низкой», просторечной. Фамильярно-бытовое естественно уживаются рядом с книжным и даже архаично-торжественным.

Другая стилевая тенденция Маяковского связана с его ориентацией на ораторское слово. В связи с этим для поэта актуальна традиция русской поэзии XVIII века — торжественных од Ломоносова и Державина. «Главнейшее средство громогласия, выработанное Маяковским, — это изоляция слова, отрыв его от предложения и от стиха» (Е. Эткинд). «Изоляция» слова

создается разными способами: и ритмическими, и лексическими. В том числе средствами подчеркивания, выделения слова у Маяковского служат многочисленные неологизмы, а также нарочито вульгарные отступления от нормы («Нежные! Вы любовь на скрипки ложите / Любовь на литавры ложит грубый...»).

6. О лирическом герое Маяковского. Лирический герой Маяковского существует в напряженной диалектике личного и общего. Он резко индивидуален — вплоть до стиховой системы, в которой он воплощен. См. Цветаева о Маяковском: «Маяковский начал с явления себя миру: с показа, с громогласия. Маяковский <...> стоял и орал, и чем громче орал — тем больше народу слушало, тем громче орал — пока не доорался до “Войны и мира” и многотысячной аудитории Политехнического музея — а затем и до 150-миллионной площади вся Россия» (М. Цветаева. «Эпос и лирика современной России»).

Двойственность лирического героя Маяковского, лирика и бунтаря одновременно, провоцировала и его внутренний разлад: «Короной кончу? / Святой Еленой? / Буре жизни оседлав валы, / я — равный кандидат/ и на царя вселенной/ и на кандалы» («Флейта—позвоночник», 1915).

7. О жанровом своеобразии Маяковского. Маяковский выступил как новатор и в области поэтических жанров, обновив старые (оду, гимн, сатиру, сказку, басню, эпиграмму), создав новые, перенесенные в поэзию из иных областей, например «Приказы по армии искусств» или «Левый марш». С архаическими жанрами литературы связаны трагедия «Владимир Маяковский», тетраптих, мистерия («Мистерия-Буфф»).

Главное жанровое открытие — это лирическая поэма (в поэмах Маяковского лирическое начало усиливалось). Маяковский первым превратил лирическую миниатюру в эпопею. По его стопам пойдут М. Цветаева, А. Ахматова, С. Кирсанов, А. Вознесенский.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Тема доклада: Художники-футуристы и книжная иллюстрация.

2. Футуристы стремились к созданию в стихах новой «синтетической образности», к соединению зрительного и живописного ряда. Тема самостоятельного исследования: Слова и «краски» в стихах В. Маяковского.

3. Задание. Обратите внимание на жанровые обозначения стихотворений Маяковского: «Разговор...», «Письмо...». Продолжите этот ряд.

4. Тема доклада: Стиховедческие открытия А. Белого и В. Маяковского («столбики» Белого — «лесенка» Маяковского).

5. Задание. Приведите примеры примет «автобиографичности» стихов Маяковского.

6. Тема любви — одна из центральных в поэзии Маяковского: «Любовь — это сердце всего», — пишет поэт. Уже в ранних стихах и поэмах Маяковского эта тема занимает значительное место — «Любовь мою, как апостол во время оно, по тысяче тысяч разнесу дорог». Любовь так же, как город, «вымучивает душу» страдающего, одинокого поэта. Заявляя в 1920-х, что «теперь не время любовных ляс», Маяковский создает и лирические стихи, и любовную поэму «Про это» (1923); трагическим лиризмом полны последние строки поэта — неоконченного вступления к поэме «Во весь голос» (1930).

Тема самостоятельного исследования: «Любовная тема в творчестве В. Маяковского».

7. Изображая советских мещан, В. Маяковский нередко говорил о «перерождении» рабочего человека в мещанина (см. пьесу «Клоп»: Присыпкин — Пьер Скрипкин — бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених; Победоносиков — перерожденец). Для Маяковского мещанство — понятие не социальное, а духовное, а мещане — это перерожденцы или мимикрирующие. Тема самостоятельного исследования: Мещане в изображении Маяковского и Зощенко (Ильфа и Петрова).

8. У Маяковского немало урбанистических стихов (см., например, «Адище города», «Любовь», «За женщиной», «Кое-что про Петербург», «Уличное», «Из улицы — в улицу»).

Тема самостоятельной работы: Урбанизм и антиурбанизм в стихах В. Маяковского в сравнении с традицией Блока (Брюсова, Верхарна).

Борис Леонидович Пастернак

(1890 — 1960)

Планируемое время изучения — 5 часов

Дополнительный материал к творческой биографии Б. Пастернака.

1. О значении автобиографических произведений Пастернака.

Творчество Б. Л. Пастернака особенно сложно для изучения в школьном курсе литературы — и благодаря своеобразию художественной манеры поэта, и в связи с тем, что не изучалось в школе ранее.

Знакомство с творчеством поэта стоит начать с разговора о его детстве, предварительно предложив ученикам прочитать дома раздел учебника о биографии Пастернака («Он наделен каким-то вечным детством...»).

На уроке можно прочитать ученикам фрагменты из «Охранной грамоты», 1931 (Ч.1, гл.2, 3, 4). Обратите внимание учеников на то, что свое увлечение музыкой автор описывает теми же словами, что и первую детскую влюбленность. Позже (Ч.2, гл.4, 8) точно так же будет описано расставание с философией и обращение к литературе — рядом с описанием разрыва с возлюбленной. Таким образом, свой биографический путь Пастернак представляет как путь к искусству.

Атмосфера, в которой прошло детство Пастернака, не могла не проявиться в его собственном творчестве и позиции в искусстве. Сам Пастернак о значении искусства для формирования своей личности писал следующее: «...я сын художника, искусство и больших людей видел с первых дней и к высокому и исключительному привык относиться как к природе, как к живой норме.

Социально, в общезнании оно для меня от рождения слилось с обиходом. Как размноженное явление оно для меня не выделено из обиходности цеховым помостом, не взято в именные кавычки, как для большинства» (Из письма М. А. Фроману 1927 года).

Автобиографические произведения Пастернака дадут ученикам возможность глубоко ощутить укорененность творчества Б. Пастернака в классической литературной традиции, а также и то, что эту укорененность он осознавал и сам, на протяжении всей своей жизни. Это можно проиллюстрировать следующим примером.

2. О влиянии символистов и футуристов на молодого Пастернака.

Ученики, приступившие к изучению творчества Б. Пастернака, успели познакомиться с таким течением в искусстве XX века как футуризм (см. главу «Модернизм»), хорошо представляют себе художественную идеологию этого течения, в том числе отказ поэтов-футуристов от всего, что было сделано в литературе и искусстве их предшественниками, а также задачу создания абсолютно нового искусства, которую они перед собой ставили. Характерно, что молодой Пастернак, причислявший себя к футуристам в середине 1910-х годов, в отличие от своих соратников по футуристическому лагерю, никогда не противопоставлял себя культурной традиции.

Начинающий поэт Пастернак посещает поэтический кружок «Сердарда», позже преобразованный в литературное объединение «Лирика», при издательстве символистов «Мусагет». На одном из собраний он читает доклад «Символизм и бессмертие». Через год объединение «Лирика» распалось, а входившие в него поэты-футуристы образовали группу «Центрифуга». Таким образом, если ранний Пастернак находился под влиянием символистов (особенно А. Блока и А. Белого), то, начиная с 1914 года, он тяготел к футуризму (Л. Флейшман выделяет в его творчестве «профутуристический период»).

3. Пастернак и Маяковский.

В 1914 году Пастернак познакомился с Маяковским; в течение нескольких лет он ощущал на себе влияние Маяковского. Пастернак писал: «Когда же мне предлагали рассказать что-нибудь о себе, я

заговаривал о Маяковском. В этом не было ошибки. Я его боготворил. Я олицетворял в нем свой духовный горизонт». Речь идет не о слепом подражании Маяковскому, а об освоении его духовного и поэтического опыта, вживании в этот опыт. Пастернак пережил несколько таких увлечений: так, в детстве и в юности музыка была олицетворена для него в Скрябине, позднее литература — в Маяковском, затем — в Рильке.

Возвращаясь к Маяковскому, следует сказать, что цитированные оценки Маяковского прозвучали в автобиографической повести Б. Пастернака «Охранная грамота» (1930). О причинах взаимного расхождения Пастернак рассказал в другом своем автобиографическом произведении — «Люди и положения». Здесь, в частности, он писал: «Я не понимал его пропагандистского усердия, внедрения себя и товарищей силою в общественном сознании, компанейства, артельщины, подчинения голосу злободневности».

4. Эпические произведения Б. Пастернака. «Я считаю, — писал Пастернак в 1927 году, — что эпос внушен временем, и потому я перехожу от лирического мышления к эпике». Пастернак пишет поэмы «Высокая болезнь», «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», роман в стихах «Спекторский». В эти же годы Пастернак начинает работать над прозой, как автобиографической («Охранная грамота»), так и художественной. Наиболее интересной и законченной представляется повесть «Детство Люверс».

5. Об оценке творчества Б. Пастернака И. Сталиным. В 1935 году Пастернак переживает кризис. В одном из писем он говорит о «необходимости существования в виде... раздутой легенды», об «утрате принадлежности себе». В этом же году он пишет письмо Сталину следующего содержания: «Дорогой Иосиф Виссарионович!

Меня мучит, что я не последовал тогда своему первому желанию и не поблагодарил Вас за чудесное молниеносное освобождение родных Ахматовой (речь идет об освобождении по просьбе Б. Пастернака, обратившегося к вождю в 1935 году сына А. Ахматовой Льва Гумилева и мужа Н. Н. Пунина — Е. А., К. П.). <...> В заключение горячо благодарю Вас за Ваши недавние слова о

Маяковском. Они отвечают моим собственным чувствам, я люблю его и написал об этом целую книгу (имеется в виду «Охранная грамота» — Е. А., К. П.). Но и косвенно Ваши строки о нем отозвались на мне спасительно. Последнее время меня, под влиянием Запада, страшно раздували, придавали преувеличенное значение (я от этого даже заболел): во мне стали подозревать серьезную художественную силу. Теперь, после того, как Вы поставили Маяковского на первое место, с меня это подозрение снято, и я с легким сердцем могу жить и работать по-прежнему, в скромной тишине, с неожиданностями и таинственностями, без которых я бы не любил жизни. Именем этой таинственности горячо Вас любящий и преданный Вам. Б. Пастернак».

Речь в письме идет о том, что к этому моменту появилась и стала широко известной резолюция Сталина на письме Л. Ю. Брик от 24.11.1935 с просьбой об издании собрания сочинений В. Маяковского. Эта резолюция содержала определение Маяковского как «лучшего и талантливейшего поэта советской эпохи». Эта характеристика не совпадала с оценкой Н. И. Бухарина, который в своем докладе на I Всесоюзном съезде советских писателей (1934) называл первым советским поэтом Б. Пастернака, предпочтя его В. Маяковскому. Пастернак благодарил Сталина, выдвинувшего на первый план Маяковского. Такая позиция вождя, позволяла ему несколько отойти в тень, быть дальше от политики, не писать «заказных» вещей.

Тем не менее, в годы «религиозного культа личности» (И. Эренбург) Пастернак, подобно другим большим поэтам (см., например, главу о Мандельштаме), посвящал Сталину стихи. Так, 1 января 1936 года в газете «Известия» появились два стихотворения Б. Пастернака о Сталине — «Я понял: все живо...» и «Мне по душе строптивый норв...». Искренностью тона и поэтическим мастерством он выделяется из огромного потока славословий, звучавших тогда в адрес вождя.

Весной 1936 года Б. Пастернак послал Сталину книгу своих переводов «Грузинские лирики»⁴⁹ (М., 1936).

Позднее Пастернак будет говорить о Сталине как о «самом страшном человеке из всех, кого ему когда-либо приходилось видеть» (об этом пишет в своей книге воспоминаний Ивинская О. В.).

После стихов, посвященных Сталину, Пастернак позволил себе некоторые опасные для него шаги — он отказался писать большое эпическое произведение о Сталине и его времени; дал отрицательную оценку стихам, очевидно, принадлежащим самому Сталину — вождь обратился к Пастернаку с просьбой оценить эти стихи, представив их как написанные его «другом».

В марте 1936 года на Общемосковском собрании писателей Пастернак выступил в поддержку советских композиторов, прежде всего Д. Шостаковича, обвиненных в формализме (знаменитая статья «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда» и др.). В 1936 году Пастернака уже почти не печатали.

В 1937 году на пышном «праздновании» столетия со дня гибели Пушкина после доклада Н. Тихонова, в котором творчество Пастернака было подвергнуто критике, поэт выступил с публичным покаянием.

В 1937 году арестовано несколько близких Пастернаку людей. Среди них Б. Пильняк, Т. Табидзе, П. Яшвили. Им Пастернак уже не смог помочь, как не смог помочь и арестованному незадолго до того О. Мандельштаму — тогда Пастернак обращался к Сталину с просьбой об освобождении Мандельштама через Н. И. Бухарина. Теперь к тому же катастрофически изменилось положение и самого Бухарина. Невзирая ни на что, Пастернак послал Н. И. Бухарину два письма в его поддержку; невзирая на опасность, переписывался он также с В. Т. Шаламовым и дочерью М. И. Цветаевой Ариадной Эфрон (оба они находились в лагере).

⁴⁹ На рубеже 1924 — 1925 годов Б. Пастернак вместе с В. Маяковским и С. Есениным был приглашен в Кремль на встречу со Сталиным. В том числе во время этой встречи шла речь о переводе на русский язык стихотворений грузинских поэтов.

В одном из писем 1941 года Пастернак писал: «Как ты знаешь, атмосфера опять сгустилась. Благодетелю нашему кажется, что до сих пор мы были слишком сентиментальны и пора одуматься. Петр Первый уже оказывается параллелью не подходящей. Новое увлечение, открыто исповедуемое, — Грозный, опричнина, жестокость. На эти темы пишутся новые оперы, драмы и сценарии» (Письмо Фрейденберг О. М.⁵⁰ от 4 февраля 1941 года).

В середине октября 1948 года Пастернак писал Ольге Фрейденберг: «Мы все-таки, помимо революции, жили еще во время общего распада основных форм сознания, поколеблены были все полезные навыки и понятия, все виды целесообразного».

В 1959 году Пастернак писал Жаклин де Пруаяр: «Вот кто по-настоящему мне близки, мои друзья, соучастники и собеседники. Ими исчерпывается все существенное. Я не только сам всегда хотел ограничить ими свое тайное общество, круг тех, кто поистине играет плодотворную и значительную роль в моем существовании, но своими работами и характером поведения я предлагал и другим этот способ духовного счастья».

6. О замысле романа «Доктор Живаго». В конце 1945 года Пастернак приступил к работе над романом «Доктор Живаго»; первоначальное название романа — «Мальчики и девочки». В письме Ольге Фрейденберг от 13 октября 1946 года Пастернак так определял его замысел: «Собственно, это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, — эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое. <...> Атмосфера вещи — мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным».

⁵⁰ Фрейденберг О. М. — филолог-классик, философ, двоюродная сестра Б. Л. Пастернака.

Сложные вопросы поэтики и творчества Б. Пастернака.

1. **Об основных мотивах лирики Пастернака.** Обсуждению основных особенностей поэзии Пастернака, таких как мотивы связи человека и природы, природы и поэзии, поэзии и музыки, посвящен раздел «Сестра моя — жизнь».

Свойственное Пастернаку представление о природе и мире как живых и вместе с тем единых с человеком ученики смогут обнаружить практически в любом произведении поэта. Можно предложить учащимся — к уроку, посвященному анализу основных мотивов лирики Пастернака — выбрать любые — понравившиеся им — стихи для последующего обсуждения их на уроке. Вместе с тем, поскольку в ряд вступительных вузовских программ включено стихотворение «Марбург», своеобразие поэтического видения Пастернака можно показать на примере его анализа.

2. **О теме поэта и поэзии в лирике Пастернака.** Свообразие пастернаковского решения темы поэта и поэзии в учебнике показано на примере анализа стихотворения «Февраль. Достать чернил и плакать!». Как может показаться на первый взгляд, стихотворение это не посвящено вопросам творчества — тем более очевиден здесь мотив взаимосвязанности мира, человека и творчества.

Сходно решается тема поэзии и в стихотворении «Поэзия» (1922):

Поэзия, я буду клясться
Тобой и кончу, прохрипев:
Ты не осанка сладкогласца,
Ты — лето с местом в третьем классе,
Ты — пригород, а не припев.

Ты — душная, как май, Ямская,
Шевардина ночной редут,
Где тучи стоны выпускают
И врозь по роспуске идут.

И, в рельсовом витье двояся,—
Предместье, а не перепев,—
Ползут с вокзалов восвояси
Не с песней, а оторопев.

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго-долго, до зари
Кропают с кровель свой акростих,
Пуская в рифму пузыри.

Поэзия, когда под краном
Пустой, как цинк ведра, трюизм,
То и тогда струя сохранна,
Тетрадь подставлена — струись!

3. О своеобразии поэтики Пастернака. Анализируя стихотворение «Поэзия», учитель может показать ребятам и своеобразие поэтики Пастернака. С поэтическими тропами ученики уже знакомы из предшествующего курса литературы. Чтение стихотворений Пастернака поможет старшеклассникам понять, какова художественная функция такого явления, как троп.

Просто «разобрать» это стихотворение, как на кирпичики, на сравнения, метафоры и метонимии не интересно. Можно предложить ученикам наблюдать за ними в процессе чтения и посмотреть, как они «работают».

Итак, «Поэзия». Кто говорит в этом стихотворении о поэзии? Где «я» говорящего? — В 1-ом же стихе: «Поэзия, я буду клясться...» «Буду клясться тобой», т. е. поэзией. Значит, поэзия — самое святое для того, кто о ней говорит. «Я буду клясться / Тобой и кончу, прохрипев...» — сочетание слов «кончу» и «прохрипев» заставляют думать о конце жизни человека, о его предсмертном хрипе. Поэзия будет оставаться для лирического героя самым святым до его последнего часа, поэтому так важно все то, что он сейчас скажет о ней.

И — наконец — монолог о поэзии, из которого «я» лирического героя поэта как будто бы уходит; теперь остается только она, Поэзия.

Ты не осанка сладкогласца,
Ты — лето с местом в третьем классе.

Сравнения, использованные поэтом в стихотворении, могут показаться странными. (Впрочем, стоит задать ученикам вопрос, сравнения ли это). С древних времен «Сладкогласцем» было принято называть легендарного первого библейского поэта — царя Давида. В главе о творчестве А. Ахматовой ученики уже познакомились с таким понятием, как реминисценция и знают, что это напоминание (цитатой, возможно, неточной) о каком-то ином произведении в литературном художественном тексте (музыкальном, живописном). Чаше реминисценция — осознанный приемом, рассчитанный на память и ассоциативное восприятие читателя, реже — невольное воспроизведением чужого текста. Какова же цель библейской отсылки в стихотворении Пастернака?

Поэт будто бы подчеркивает, что поэзия — это не обязательно что-то красивое и «сладко» звучащее. При этом в стихотворении перед нами и не сладкогласец даже, а «осанка сладкогласца» (тут есть возможность повторить с учениками, что такое «синекдоха»), что привносит в текст дополнительный оттенок мысли. Осанка «сладкогласца» представляется гордой, прямой, это осанка уверенного в себе человека. «Теперь поэт не таков» — вот что, кажется, хочет сказать Пастернак.

Следующие сравнения (или метафоры? — пусть ученики подумают, почему их так трудно здесь разделить) развивают ту же мысль. В третьем классе (поездом ли, теплоходом), да еще жарким летом, едут не нарядные отдыхающие — бездельники, а рабочий люд. Почему в этом же ряду оказался «пригород»? Да потому, что с XIX века, когда города обросли промышленными

окраинами, рабочие пригороды оказались в сознании русского человека противопоставленными нарядному, праздничному центру.

Вся эта вереница образов, возникшая в сознании поэта, объединена противопоставленностью «красоты» и «красивости». «Красивость» — это осанка сладкогласца, это поездка первым классом, это нарядный центр. Истинная красота не легковесна и не рядится в нарядное платье. Поэзия и есть такая истинная красота.

Если бы эта мысль высказывалась Пастернаком в таком виде, в каком она прозвучала у нас, общо и абстрактно, — это не была бы поэзия. Поэт Пастернак мыслит образами, а не абстрактными сентенциями. Его поэтическая мысль и воплощается в поэтических образах, разворачивающихся в целые картины.

Сравнения на глазах читателя превращаются в метафоры. Каждый образ, с которым сравнивается поэзия, начинает жить полноценной жизнью (можно объяснить ученикам, что в литературоведении это называется р а з в е р н у т о й м е т а ф о р о й). Одна из метафор 2-ой строфы, разворачиваясь, рождает следующие, вызывает к жизни целые сюжеты, казалось бы, не связанные с образом поэзии. И вот тучи, словно бойцы, сражавшиеся на Шевардинском редуте; еще секунда — и, в следующей поэтической картине, они же — измученные военными тяготами люди, разбретающиеся «по роспуске» (здесь предлог «по» имеет значение «после») «восвояси».

Но «ливень» метафор продолжается. Цепочка образов, уподоблений, связывает все в мире в один узел. Так рождаются стихи. Звучание вновь родившегося стиха почти воспроизводит нам з в у к о п и с ь 4-ой строфы:

От р о стки ливня г р язнут в г р о здьях
И долго-долго, до з а ри
К р о пают с к р овель свой а к р о стих,
Пуская в рифму пузыри.

В том, как 5-ая строфа стихотворения «Поэзия» продолжает поэтическую мысль предыдущих строф, ученики могут попробовать разобраться самостоятельно.

Анализ стихотворения Пастернака показывает старшеклассникам, что функция поэтических тропов, и, прежде всего, метафоры, — не украшение стиха (именно так привыкли ученики рассматривать тропы), а удивительно краткая и концентрированная форма воплощения содержания (в данном случае единства мира, единения человека и природы). Именно так рассматривал метафору и сам Б. Пастернак: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа».

Можно предложить ученикам подумать, почему одним из излюбленных художественных приемов Пастернака оказывается и олицетворение («Рояль дрожащий пену с губ оближет...») и т. п. — вместе с тем в его поэтическом мире оживают не только вещи; особенно часто мы встречаем олицетворения в стихах, посвященных природе: «Весна, я с улицы, где тополь удивлен, / Где даль пугается, где дом упасть боится...»).

Если вернуться к разговору о взглядах Пастернака на задачи поэзии, в дальнейшем его можно построить на сопоставлении стихотворения «Определение поэзии» с циклом стихотворений А. Ахматовой «Тайны ремесла». Следует обратить внимание школьников на повторение формы пастернаковского стихотворения в стихотворении Ахматовой «Про стихи», а также обсудить сходства и различия пастернаковского стихотворения и стихотворения Ахматовой «Подумаешь тоже работа...» Размышлениям учеников о своеобразии поэтического диалога Пастернака и Ахматовой можно посвятить домашнее сочинение.

3. Об анализе романа «Доктор Живаго». В основе обсуждения романа «Доктор Живаго» как художественного целого должно лежать медленное,

аналитическое чтение отдельных эпизодов романа. Примеры такого анализа приводятся в разделе «ДОКТОР ЖИВАГО». Фрагменты для анализа учитель может предложить ученикам подобрать и самостоятельно.

Круг идей романа (мысль о слитности всего в мире и связанная с нею мысль об отсутствии границ — между жизнью и смертью, жизнью и творчеством и т.д.), выраженных как в каждом эпизоде романа, так и в произведении в целом позволят учителю связать изучение лирики и романа, говорить на уроке об особенностях художественного видения Пастернака.

Говоря о романе как художественном целом, стоит предложить ученикам вспомнить, какие эпизоды романа описывают события русской истории первой половины XX века — это позволит определить его жанр как исторический. Далее то же можно проделать с выделением рассуждений об искусстве, религии, смысле жизни, и на основе этих эпизодов предложить увидеть в «Докторе Живаго» черты философского романа.

Подробно следует разобрать соотношение стихов и прозы в романе. После прочтения соответствующего раздела в учебнике («СТИХИ И ПРОЗА») предложите ученикам вспомнить, в каком месте романа у Юрия Живаго возникают впервые замысел стихотворений «Зимняя ночь» и «Рождественская звезда», окончательное «беловое» дописывание которых происходит в 9 главе (Ч.14). Обратите внимание учеников на описанный там же процесс рождения стихотворения о Егории Храбром — «Сказка» (стоит напомнить о популярности этого легендарного сказания в русской культуре).

Напомните школьникам о том, что стихотворение «Зимняя ночь» предсказывает развитие судеб Лары и Живаго (они уже читали об этом в учебнике). Пусть ребята подумают, предугадывает ли какие-то события романа стихотворение «Сказка». Не связана ли тема этого стихотворения с появлением Виктора Ипполитовича Комаровского в 11 главе, а также отъезд с ним Лары в 12 главе. Предложите вспомнить, какую роль сыграл Комаровский в судьбе отца Живаго, в судьбе Лары, напомните им о рассказе дочери Живаго и Лары Татьяны

в эпилоге романа. Не сопоставлен ли Комаровский с образом змея из стихотворения?

Обсуждая роль «совпадений» в содержании романа (раздел «СУДЬБЫ СКРЕЩЕНИЯ»), попросите учеников вспомнить такие пересечения, которые никак не связывают между собой сюжетные линии романа (например, эпизод романа, когда на фронте встречаются Гордон, Живаго, Лара, Галиуллин и его отец — и при этом не узнают друг друга).

Можно предложить ученикам вспомнить аналогичные эпизоды в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского и в «Войне и мире» Л. Н. Толстого. Пусть школьники подумают, больше или меньше подобных эпизодов в романе Пастернака. В чем сходство и различие в их значении в каждом из этих произведений.

В учебнике — среди возможных объяснений сложной композиции романа, «скрещений судеб» героев — выдвигается идея создания Пастернаком (подобно Л. Н. Толстому в романе «Война и мир») «музыкальной» картины мира.

Пусть школьники попробуют вспомнить эпизоды романа Толстого, подтверждающие эту идею (например, сны Пети Ростова и Пьера), а также выскажут свое мнение (согласие или несогласие) по поводу аналогичного прочтения романа Пастернака. Предложите им сопоставить толстовское и пастернаковское представление о мире.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Нередко говорят о том, что название первого сборника стихотворений Пастернака «Близнец в тучах» (1913) говорит о символистских увлечениях Пастернака. Задание. Прочитайте несколько стихотворений из книги «Близнец в тучах». Можно ли согласиться с подобным утверждением?

2. В повести «Охранная грамота» Пастернак писал: «В отличие от игры в отдельное, он (речь идет о Художнике-Артисте — Е. А., К. П.) разом играет во всё, в противность разыгрыванию ролей — играет жизнью». Задание. Найдите и

прочитайте этот фрагмент в «Охранной грамоте». Как вы понимаете его? Тема доклада: Взгляд на задачи искусства в «Охранной грамоте» Б. Пастернака.

3. «Ни у Маяковского, ни у Пастернака нет читателей, — писала Цветаева. — У Маяковского — слушатель, у Пастернака — подслушиватель». Говоря о «слушателях» Маяковского, М. Цветаева имела в виду ориентацию поэта на ораторский стих; о «подслушивателях» Пастернака — близость стихотворений поэта к лирическому дневнику. Задание. Какими художественными средствами достигали описанного эффекта: а) Маяковский;

б) Пастернак?

4. Л. Ю. Брик вспоминала, что многие ее современники воспринимали поэтические книги Пастернака «Поверх барьеров» и «Сестра моя — жизнь» как стихи «про Маяковского». Действительно, здесь было немало поэтических мотивов, близких Маяковскому. Например, мотив противостояния поэта и мира обывателей (см. стих. «Любимая — жуть! Когда любит поэт...» и др.). Тема самостоятельной работы: «Мотивы поэзии Маяковского в стихотворениях Б. Пастернака (на материале стихотворений сб. “Сестра моя — жизнь”)».

3. Как вспоминает Э. Герштейн, Мандельштам говорил: «Пастернака нельзя себе представить вне Москвы» или «Пастернак может писать только у себя в кабинете за письменным столом». При этом Мандельштам противопоставлял себя Пастернаку, говоря, что он вообще не пишет, а как бы высекает на камне (тут он напоминал о заглавии своего первого сборника)». Вопрос для дискуссии: Как можно понимать такое суждение Мандельштама? Обосновано ли оно? Можно ли говорить о том, что Пастернак и Мандельштам представляют два разных типа художника?

4. Б. Пастернак: «Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело». Задание. Найдите метафоры в стихотворениях Пастернака о природе. Определите их художественные функции.

5. Книга стихотворений Пастернака «Сестра моя жизнь» посвящена М. Лермонтову. В то время, когда пишутся эти стихи, Лермонтов для Пастер-

нака — «олицетворение творческой смелости и открытий, начало повседневного свободного поэтического утверждения».

Тема самостоятельного исследования: «Лермонтовские мотивы в стихотворениях сборника “Сестра моя жизнь”».

6. В романе «Доктор Живаго» рассказывается о событиях Кровавого воскресения, о забастовке на Брестской дороге 8 и 9 октября 1905 года, о Манифесте 17 октября...

Задания. Продолжите ряд исторических событий, описанных или упоминающихся в романе. В каких пространственных точках происходит действие романа? Какова временная протяженность романа? Назовите имена реальных исторических лиц, упоминаемых в романе. Можно ли считать роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» исторической эпопеей?

7. Исторические события в романе вмещаются в жизнь героев и показываются как обстоятельства этой жизни. Изображаются эти события с точки зрения действующих в романе героев. Это дает основания для сочетания в романе объективного и субъективного начал. Д. С. Лихачев говорит и о лирическом начале в романе. Из «Размышлений над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» Д. С. Лихачева: «Перед нами род автобиографии — автобиографии, в которой удивительным образом отсутствуют внешние факты, совпадающие с реальной жизнью автора. Автор пишет о самом себе, но пишет как о постороннем, он придумывает себе судьбу, в которой можно было бы наиболее полно раскрыть перед читателем свою внутреннюю жизнь.

Наибольшей точностью самовыражения обладает лирическая позиция. Лирический герой, выдуманный и отстраненный, на самом деле оказывается самым адекватным, самым ясным самовыражением поэта. Поэт пишет как бы не о себе и в то же время — именно о себе. Он может поставить своего лирического героя в вымышленные обстоятельства, наделить его не испытанными им лично чувствами, но это будет все-таки он сам через кого-то другого.

Юрий Андреевич Живаго — это и есть лирический герой Пастернака, который и в прозе остается лириком».

Вопрос для дискуссии. Итак, главного героя романа Юрия Живаго Д. С. Лихачев называет лирическим героем автора. Корректно ли такое употребление термина? Согласны ли вы с позицией Д. С. Лихачева, высказанной в процитированном фрагменте работы?

8. «<...> можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование».

Вопрос для дискуссии. Как вы понимаете эти слова Б. Пастернака? Продемонстрируйте, как это суждение воплощается в художественно-образной ткани романа.

9. В учебнике показано, как стихотворения Ю. Живаго связаны с событиями и мотивной структурой романа. Время в цикле стихотворений также соотносится с течением времени в романе. Первая точка отсчета времени — март («Март»), затем лето («Август»), осень («Бабье лето», «Осень»), зима («Зимняя ночь») и снова весна («Земля»). Годичный круг календаря — не единственное основание сюжета цикла; церковный календарь также является стержнем этого годичного круговорота — в стихах Ю. Живаго оба круга дополняют друг друга («На Страстной», «Рождественская звезда», «Магдалина», «Гефсиманский сад»).

Тема самостоятельного исследования: «Композиция цикла “Стихов из романа” и ее художественный смысл».

Марина Ивановна Цветаева

(1892 — 1941)

Планируемое время изучения — 2 часа

Дополнительный материал к творческой биографии М. Цветаевой.

1. **О выходе первого сборника стихотворений Цветаевой «Вечерний альбом».** Первый поэтический сборник «Вечерний альбом» (1910) Цветаева издает на собственные средства. «Первая моя книга вышла, когда мне было 17 лет, писала она, — стихи 15, 16 и 17 лет. Издала я ее по причинам, литературе

посторонним, поэзии же родственным, — взамен письма к человеку, с которым была лишена возможности сноситься иначе». Стихи сборника были обращены к конкретному лицу — В. О. Нилендеру. Книга, действительно, напоминает «вечерний альбом», в котором сестры Цветаевы записали свои беседы с Нилендером, а стихи, вошедшие сюда, — «домашнюю» поэзию. Готовя книгу к изданию, Цветаева разнесла стихи по трем рубрикам: быт, душевная жизнь, читанные книги. Цветаевский дебют был необычен: принято было начинать с журнальных публикаций — она входит в литературу сразу со сборником стихов (причем большим: в книге — 111 стихотворений).

Не смущаясь, Цветаева отправила свою книгу на рецензию признанным мастерам — М. Волошину, Н. Гумилеву, В. Брюсову. Книга начинающего автора была принята хорошо, хотя В. Брюсов в рецензии, которая целом была положительной, критиковал Цветаеву за то, что, говоря об интимном, она преступила некую дозволенную грань: «словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру».

2. О выходе книги «Волшебный фонарь». Вторая книга «Волшебный фонарь» появилась через два года. Она была издана одновременно с книгой рассказов С. Эфрона «Детство».

Отношение к «Волшебному фонарю» оказалось гораздо прохладнее, чем к первой книге. Возможно, потому, что здесь уже не было вызывающей новизны и он воспринимался как самоповторение. Н. Гумилев в журнале «Аполлон» назвал эту книгу «подделкой», в то время как «Вечерний альбом» он ценил за «неподдельную детскость».

3. О пьесах М. Цветаевой. Жизнь Цветаевой в Москве в 1917—1922 годы — это и служба в государственных учреждениях, и участие в выступлениях литераторов, и общение с актерами вахтанговской театральной студии. С осени 1918 по лето 1919 года Цветаевой написано шесть пьес: «Черный валет», «Метель», «Приключение», «Фортуна», «Каменный ангел», «Феникс». С одной стороны, Цветаева создавала лирические драмы, с другой, негативно относилась

к театру как к лицедейству. При ее жизни ни одна из пьес не ставилась; после смерти театр Вахтангова ставил «Конец Казановы».

4. **О книге стихотворений «Лебединый стан».** Выбор сюжета поэтической книги М. Цветаевой «Лебединый стан» предопределен отъездом в январе 1918 года ее мужа С. Эфрона (прапорщика пехотного полка) в Добровольческую армию Л. Корнилова.

5. **Об эмиграции М. Цветаевой.** После разгрома белой армии С. Эфрон оказывается в эмиграции; в мае 1922 года Цветаева вместе с дочерью выезжает к нему — сначала в Берлин (здесь она выпускает две книги: «Ремесло. Книга стихов», 1923 и «Психея. Романтика», 1923), потом в Прагу и, наконец, в Париж.

6. **Об отношениях М. Цветаевой с эмигрантской критикой.** В эмиграции в статье «Поэт о критике» М. Цветаева высказывает обиду на Г. Адамовича, не оценившего ее стихотворения, присланного на поэтический конкурс. Это выступление Цветаевой спровоцировало жесткую критику эмигрантской прессы.

Один из критиков-эмигрантов писал о стихах Цветаевой следующее: «Но уныние вызывает у меня и то, что пишет г-жа Цветаева. И то, и другое огорчительно не потому, что бездарно, а потому что совсем не нужно». Эту статью неизвестного автора с характерным названием «О пустоутробии и озорстве» цитирует в своих воспоминаниях З. Шаховская. Когда в 1938 году Цветаева уезжала в СССР и в последний раз посетила в Брюсселе З. Шаховскую, она сказала: «Некуда податься — выпихивает меня эмиграция». И еще: «Знайте одно, что и там буду с преследуемыми, а не с преследователями, с жертвами, а не с палачами».

Сложные вопросы поэтики и творчества М. Цветаевой.

1. **Об отсутствии близости М. Цветаевой к каким-либо литературным направлениям.** Когда молодой автор начала XX века дебютировал в журнале или альманахе, он, как правило, сразу связывал свое имя с тем или иным литературным направлением; так было принято. Цветаева не сделала этого. Выбор Цветаевой может говорить и о том, что она не ощущала своей

принадлежности миру литературы, и о том, что не хотела вписываться в какое-либо литературное направление (хотя круг поэтов, которым она послала свою первую книгу стихов на рецензию, красноречиво характеризует ее литературные пристрастия).

2. Дневниковость стиховорений М. Цветаевой. В 1913 году Цветаева составила новый сборник из прежних стихов «Из двух книг». В предисловии к нему она писала: «Все это было. Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен. Все мы пройдем. Через пятьдесят лет все мы будем в земле. Будут новые лица под вечным небом. И мне хочется крикнуть всем еще живым: «Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох <...> Не презирайте «внешнего»! Записывайте точнее! Нет ничего не важного. Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце — все это будет телом вашей оставленной в этом огромном мире бедной, бедной души».

Установка на «дневниковость» в стихах приучила Цветаеву писать регулярно, отсюда так много у нее написанного.

3. Об отношении М. Цветаевой к быту. Говоря с учениками об интересе Цветаевой-поэта к быту, следует иметь в виду следующее: характер поэтизируемого Цветаевой быта со временем меняется. Перелом происходит после 1915 года. Чем дальше, тем чаще мы видим, что в поэзию Цветаевой попадает неэстетическое. Вместе с тем, низкое и пошлое преобразуется в высокое и трагическое. Говоря о подобных превращениях, в качестве примера приведите ученикам следующую цитату из письма М. Цветаевой З. Шаховской от 22 июня 1936 года: «Я — целые дни стираю и штопаю — но это во мне немецкая механика долга, а душа — свободна и ни о чем этом не знает; еще не пришила ни одной пуговицы!»

4. Об отношении Цветаевой к понятиям «жизнь» и «литература». Если говорить о мировоззрении Цветаевой, следует вспомнить о ее негативном отношении к понятию «литературы»: «Вообще, я ненавижу литераторов, для меня каждый поэт — умерший или живой — действующее лицо в моей жизни».

Поэзия и жизнь оказываются родственными, переходящими друг в друга началами, которым литература противостоит по признаку «сделанности». «Литературных влияний не знаю, знаю человеческие». «Творению я, несомненно, предпочитаю Творца. <...> Так абсолют (творение) превращается для меня в относительность: вехи к Творцу».

5. О варьировании однокоренных и сходных по звучанию и морфологическим особенностям слов. Вопросы поэтики в настоящем учебнике постоянно находятся в центре внимания. Вместе с тем, в связи с небольшим объемом учебного времени, которое отводится на изучение творчества Цветаевой, об особенностях ее поэтики в учебнике говорится конспективно. В случае, если у учителя будет возможность увеличить время на рассмотрение творчества Цветаевой, особенно серьезное внимание следует уделить именно этому вопросу.

Впечатления поэта передаются через образы, однако эти образы не развиваются, а уточняются. Стихотворение превращается в бесконечный поиск выражения трудно выразимого, в нанизывание ассоциаций по сходству. Стихи зрелой Цветаевой нередко содержат цепочки однокоренных слов, нередко далеких по смыслу, но сближенных близкой формой. Варьирует Цветаева и сходные звуковые и морфологические «оболочки» слов. Она словно ищет тот глубинный смысл, который, позволяет ей найти подобное варьирование (см., напр., «Минута... минущая... мишень!..» и другие). В результате одно слово (и образ) попадает в окружение других созвучных слов (иных образов); возникает игра словами, их значениями и образами, а стихотворение при этом становится многозначнее. Поэт словно демонстрирует читателю, что эту цепочку можно продолжать бесконечно, и все равно «последнего», единственного выражения для невыразимого найти не возможно. В стихах часто используется рефрен, помогающий осмыслению того или иного явления. Вот почему развитие мысли Цветаевой иногда сопоставляют с «топтанием на одном месте», благодаря которому мысль идет не вперед, а вглубь (см. анализ стихотворения «Расстояния: версты, мили...» в учебнике).

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. В 1959 году в заметке «Из дневника» Ахматова так охарактеризовала художественный поиск Цветаевой: «Марина ушла в заумь». Вопрос для дискуссии: Как вы понимаете эту характеристику Ахматовой?

2. Задание. Как совмещаются конкретное и общее (типическое) в цикле стихотворений Цветаевой «Стол»?

3. Тема самостоятельного исследования: Образ Петра в творчестве Цветаевой.

4. Прочитайте стихотворения М. Цветаевой «Из строгого, стройного храма...» (1917) и «Бури-вьюги, вихри-ветры вас взлелеяли...». Тема самостоятельного исследования: Мотивы стихотворений Блока и его поэмы «Двенадцать» в названных стихах Цветаевой.

5. Прочитайте поэму «Крысолов» (1924); в основу ее сюжета положена немецкая средневековая легенда. В этой поэме Цветаева обращается к образу музыканта-крысолова. Его инструмент — флейта. Этот образ и другие черты крысолова могут напомнить Маяковского. Тема самостоятельного исследования: Образ Маяковского в поэме М. Цветаевой «Крысолов».

6. Тема для дискуссии: Как вы понимаете следующее высказывание М. Цветаевой: «Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть. Чтобы быть хорошим (не вводить в соблазн малых сих), искусству пришлось бы отказаться от доброй половины всего себя. Единственный способ искусства быть заведомо хорошим — не быть» (М. Цветаева. «Искусство при свете совести»).

Дополнительный вопрос: Воплощается ли подобный взгляд в поэме «Крысолов»?

7. Тема доклада: Литературные портреты поэтов-современников, создаваемые Цветаевой в стихах и прозе.

Сергей Александрович Есенин

(1895 — 1925)

Планируемое время изучения — 4 часа

Дополнительный материал к творческой биографии С. Есенина.

1. О вхождении Есенина в круг литераторов и в литературу. В 1915 — 1916 годах Есенин попадает в самые известные литературные гостиные Петрограда. Сюда в этот момент принято приглашать поэтов из народа — «крестьян-самоучек», «самородков». Здесь он выглядит «крестьянином в городе» — таким видит его здесь М. Горький: «Он показался мне мальчиком пятнадцати — семнадцати лет. Кудрявенький и светлый, в голубой рубашке, в поддевке, в сапогах с набором. Он очень напомнил слащавенькие открытки Самокиш-Судковской, изображавшей боярских детей всех с одним и тем же лицом... Есенин вызвал у меня неяркое впечатление скромного и несколько растерявшегося мальчика, который сам чувствует, что не место ему в огромном Петербурге».

А десятилетие спустя, готовясь к выступлению по поводу трагической кончины С. Есенина, Борис Эйхенбаум записывает: «Разложение символизма. Есенин со своими стихами о деревне производит впечатление свежести».

2. О С. Есенине и Н. Клюеве. Начинаящий Есенин испытывает интерес к русскому искусству, прежде всего к тому, что посвящено деревне — к творчеству Хлебникова, «Руси» Блока. Важную роль в творчестве Есенина сыграло знакомство с Николаем Алексеевичем Клюевым и «ученичество» у него (Есенин подражал даже внешним манерам Клюева, его оканью и т. п.). К моменту знакомства с Есениным Клюев был автором трех поэтических сборников: «Сосен перезвон», «Лесные были», «Братские песни». С большим уважением к нему относились А. Блок и О. Мандельштам. Позднее имя Клюева будет на долгое время вычеркнуто из литературы, а сам он сослан. Хотя в 1930-е годы об этом крестьянском поэте писали даже в школьном учебнике по

литературе, но писали так: «Наиболее ярким и характерным представителем кулацкой литературы периода военного коммунизма является Н. Клюев.

В своих стихах Клюев создает иллюзию единой мужицкой Руси, чрезвычайно далекой от реальной деревни с ее классовым расслоением, с ее ожесточенной классовой борьбой...»⁵¹.

В 1916—1917 годах Клюев посвятил С. Есенину цикл стихотворений. Со временем Есенин отойдет от Клюева и вообще многое пересмотрит в своих литературных пристрастиях (например, он критически отнесется к футуристам). Он напишет такие строки, обращенные к Клюеву, которого в юности воспринимал как учителя:

Тебе о солнце не пропеть,
В окошко не увидеть рая.
Так мельница, крылом махая,
С земли не может улететь.

Это не мешает Есенину беспокоиться о Клюеве и стремиться помочь ему в сложные минуты жизни. В феврале 1922 года Есенин пишет одному из своих адресатов: «... а Клюев совершенно засыхает в своей Баобабии (образ баобаба как мистического дерева встречается в произведениях Клюева. Есенин иронически называет Баобабией место, где в 1922 году жил Н. Клюев — город Вытегру — Е. А., К. П.). Письма мне он пишет отчаянные. Положение его там ужасно, он почти умирает с голоду... Я востормошил здесь всю публику, сделал для него, что мог с пайком и послал 10 миллионов руб. Кроме этого послал еще 2 миллиона Клычков и 10 — Луначарский. Не знаю, какой леший заставляет его сидеть там? Или “ризы души своей” (образ из стихотворения Клюева — Е. А., К. П.) боится замарать нашей житейской грязью? Но тогда ведь и нечего выть, отдай тогда тело собакам, а душа пусть уходит к богу».

⁵¹ Л. М. Поляк, Е. Б. Тагер. Современная литература. Учебник для 10-го класса.

3. **С. Есенин и эсеры.** После февральской революции, в июне 1917 года, Есенин сближается с Р. В. Ивановым-Разумником, с которым познакомился еще в 1916 году. В то время это известный критик и литературовед, интересовавшийся также и социологическими вопросами. По своим политическим симпатиям Иванов-Разумник — левый эсер. В автобиографии Есенин напишет о себе: «В революции работал с эсерами, не как партийный, а к а к п о э т».

Взгляды Иванова-Разумника существенно повлияли на Есенина. Уже после революции, во втором номере «Скифов» (левоэсеровского печатного органа) была опубликована статья Иванова-Разумника — «Две России». Революция, писал в ней автор, расколола, разделила Россию: «Два завета, два мира, две России: взыскующие Града новаго и взыскующие Града стараго. Так в жизни, так в религии, в философии, в художественном творчестве». К взыскующим Града новаго, т. е. к духовным революционерам, он относил и Есенина; Есенину и Клюеву он противопоставляет Ремизова как духовного старовера — «на том берегу пропасти» он плачет о «погибели русской земли» (имеется в виду ремизовское «Слово о гибели русской земли», напечатанное в том же номере сборника — Е. А., К. П.).

Со страниц «Скифов» уже в 1917 году повеяло и разочарованием в революции; в редакционной статье, опубликованной в № 1 можно было прочитать следующее: «Скифами при дворе Византийца чувствовали себя мы... Мы чувствовали себя одинокими... Февральские дни до дна растворили это чувство. На наших глазах порывом, поднялась, встала, от края и до края, молчавшая, гнилым туманом застланная Земля. То, о чем еще недавно мы могли лишь в мечтах молчаливых, затаенных мечтах думать — стало к осуществлению как властная, всеобщая задача дня. К самым заветным целям мы сразу неукротимым движением придвинулись на полет стрелы, на прямой удар. Наше время настало... Но прошли дни — и немного дней — и... рассеялось марево этой всеобщности порыва... Снова на трибунах и на газетных столбцах уверенно заговорили... разумные, слишком разумные политики «Справедливости»... Как раньше, и дольше, чем раньше, они не хотят нашей Правды... Мы снова

чувствуем себя скифами, затерянными в чужой нам толпе, отслоненными от родного простора».

4. **С. Есенин и революция.** Есенин присматривался к революции независимо от заявлений «разумниковой школы». Но не только революция, а и социализм, который начали строить большевики, оказались непохожими на представления Есенина об идеальном общественном устройстве. «Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал, а определенный и нарочитый <...>, без славы и без мечтаний». Духовный кризис переживает в 1919 — 1920 годах и Есенин.

5. **С. Есенин и имажинизм.** Первый опубликованный имажинистами сборник под названием «Исход» был отпечатан в губернской пензенской типографии осенью 1918 года.

«Декларация» имажинистов была опубликована в воронежском журнале «Сирена» в 1919 году. К моменту, когда «Декларация» писалась, Есенин уже был среди членов группы. Под «Декларацией» стояли подписи: «Поэты Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич. Художники: Борис Эрдман, Георгий Якулов». Но подлинным автором был В. Шершеневич. Имя Сергея Есенина было поставлено первым, скорее всего, из соображений его популярности.

Главная задача школы определялась в «Декларации» так: «...очистить форму от содержания <...> лучше, чем уличный чистильщик сапоги».

6. **С. Есенин и Пролеткульт.** Между тем Есенин присматривается к поэзии Пролеткульта, самому левому и революционному, как тогда казалось, крылу литераторов. Группа крестьянских поэтов и писателей — среди них и Есенин — пишут заявление об образовании крестьянской секции при Московском Пролеткульте. Это заявление было рассмотрено на очередном исполнительном бюро Московского Пролеткульта, затем передано на рассмотрение в ЦК Всероссийского совета Пролеткульта и в конце концов вопрос оставлен «открытым». Тогда Есенин подал заявление в литературный

кружок «Звено» и уже как представитель «Звена» был рекомендован в правление «Союза поэтов».

Сложные вопросы поэтики и творчества С. Есенина.

1. **Есенин в русле литературно-поэтической традиции.** В настоящем учебнике творчество Есенина, как и творчество большинства рассматриваемых авторов, подается в русле литературно-поэтической традиции. Подобный ракурс особенно необычен для творчества Есенина, который в школьном преподавании обычно изучается изолированно от историко-литературного процесса. В соответствующей главе настоящего учебника ученикам предлагается сопоставлять стихотворения Есенина не только со стихами Клюева (поэта, близкого Есенину и тематикой, и поэтикой, а также связанного с ним биографически, поэта, очевидно повлиявшего на творчество Есенина), но и со стихами Блока, Пушкина, Лермонтова, с творчеством Гоголя.

При сопоставлении стихов Клюева и Есенина (задание из учебника) обращают на себя внимание такие близкие образы поэтов, как «Прослезилася смородина, / Травный слушаю псалом» (Клюев) и «молитвословный ковыль» или «ивы — кроткие монашки» (Есенин). И у Есенина, и у Клюева христианские мотивы соединялись с языческими (в том числе это выражалось в чувственности и «плотности» художественного образа). Безусловно, подобное сходство свидетельствует о близости мировосприятия. Вместе с тем очень существенны и различия. В центре поэтического мира Клюева — дом, изба, уклад деревенской старообрядческой жизни. В стихотворениях Есенина тоже появляется дом, но обычно это дом воображаемый: он вспоминает «про отчий край и отчий дом» («Ночь и поле, и крик петухов...» и «Где ты, где ты, отчий дом...» С. Есенина ср. с «Избяными песнями» Н. Клюева). Есенинские стихи о деревне — это прежде всего пейзажные стихи. Более того, достаточно рано в стихах Есенина появляется мотив бездомности. («Все мы бездомники», — говорит поэт).

В стихах Н. Клюева можно также обнаружить тенденцию отказа от авторского «я», что свойственно фольклору и, соответственно, народному

мировоззрению. Поэт говорит от лица крестьянина, а не от своего собственного лица (это не относится к стихам, приведенным в учебнике).

2. О метафоричности поэтического мира Есенина. Своеобразие поэтической образности Есенина в настоящем учебнике не разбирается подробно. Вместе с тем на уроке такой разговор необходим. Есенинский образ конкретно-чувствен. Поэт внимателен даже к запахам окружающего его мира: «Пахнет яблоком и медом по церквам твой кроткий Спас», «пахнет ромашкой и медом от ос», «пахнет вербой и смолою» и т. д. В стихах поэта множество метафор: например, «Хлебной брагой льет теплынь», «Со снопом волос твоих овсяных / Отоснилась ты мне навсегда» и т. п.

Б. Эйхенбаум связал эту богатую образность с увлечением Есенина футуристами: «От футуристов — увлечение образностью, но с подчеркнутым деревенским тематизмом: месяц — «ягненок кудрявый», закат —

И невольно в море хлеба
Рвется образ с языка:
Отелившееся небо
Лижет красного телка».

Природа в стихотворениях Есенина одушевлена, у деревьев появляются слова и жесты. В учебнике такое отождествление образов природы и человека показано через важнейшую метафору поэзии Есенина: дерево, ставшее автопортретом поэта или двойником его лирического героя (см., например, анализ стихотворений «По-осеннему кычет сова...» или «Скоро мне без листвы холодеть»). Такой взгляд на мир, такое отождествление рождает новые метафоры, и психологическое состояние человека передается качеством дерева — усталость души воплощается в его безлиственности.

Показывая ученикам метафоричность поэтического мышления Есенина, можно вспомнить и другие, важные для него, поэтические образы. Например, образ теленка. Стоит сравнить уже цитировавшиеся строки:

И невольно в море хлеба
Рвется образ с языка:
Отелившееся небо
Лижет красного телка.
с такими примерами:
О верю, верю — будет
Телиться твой восток!
(«Пришествие»).

Или:
Облаки лают,
Ревет златозубая высь...
Пою и взываю:
Господи, отелись!

Или:
Перед воротами в рай
Я стучусь:
Звездами спеленай
Телицу-Русь.
(«Преображение»)

Есенин пояснял значение этого образа: «“Отелись” — значит, воплотись», — говорил он (речь идет о новом, «коровой вспухшем боге», который в сознании поэта представлял новый, изменившийся после социальной революции мир). С этим рядом метафор связан еще один, порожденный первым, «ответвившийся» от него — в этом ряду оказывается образ красного небесного молока: «С небес через красные сети дождит молоко». «Молитва», обращенная к коровьему богу, звучит так:

Небесного молока
Даждь мне днесь».

Такие «сквозные» поэтические образы создают очень важное качество поэзии Есенина: его стихи надо рассматривать во взаимосвязи, в контексте творчества поэта. «Отдельное стихотворение всегда беднее, чем в ряду», — писала о стихах С. Есенина А. Марченко.

3. С. Есенин об образе. На уроке, посвященном своеобразию художественного образа у Есенина, учитель может рассказать ученикам о статье поэта «Ключи Марии» (или прочитать из нее фрагменты). Статья была опубликована в 1920 году; народное творчество (прежде всего сочинительство загадок) рассматривается Есениным как основа образности. Впрочем, основу художественной образности поэт видит и в народном православии, соединившем христианство с язычеством⁵²: «Оно (христианство — Е. А., К. П.) родилось в нас, как образ, напоенный прозрениями наших языческих мистерий. Оно дало нам лишь лишние средства в определениях фигурами того мира, который был в нас раньше его появления».

Статью Есенина «Ключи Марии» можно прочитать и как комментарий к имажинизму (вместе с тем, возможно, статья писалась до того, как Есенин примкнул к имажинистам). Образ рассматривается здесь как мифологическое построение.

4. Религиозные и антирелигиозные мотивы в творчестве С. Есенина.

Б. Пастернаку принадлежат следующие слова: «В отличие от классиков, которым был важен смысл гимнов и молитв <...> Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любыми словами разговорной речи...»

⁵² Соединение язычества с христианством казалось тогда сутью русской души. Так, И. Анненский писал в открывающей «Аполлон» статье: «В нас еще слишком много степи, скифской любви к простору. Только на скифскую душу наслоилась тоже давняя византийская буколика с ее вертоградями, пастырями, богородицыными слезками и золочеными заставками».

В самом деле, вера Есенина была дана ему «с молоком матери», воспитанием, самим строем деревенской жизни. Потому так естественно появляются в его ранних стихах образы, связанные с христианством и православием:

Край родной! Поля как святцы,
Рощи в венчиках иконных.

Вместе с тем мир православной жизни воспринимается Есениным с эстетической точки зрения, потому-то, как точно замечает Б. Эйхенбаум, его Иисус и Микола из «Радуницы» напоминают лубочных и иконописных.

В советское время в отношении религиозных вопросов Есенин повел себя достаточно конъюнктурно (это будет особенно очевидно ученикам после чтения ранних стихов поэта и фрагментов из его статьи «Ключи Марии»): «Самый щекотливый этап это моя религиозность, которая очень отчетливо отразилась на моих ранних произведениях. Этот этап я не считаю творчески мне принадлежащим. Он есть условие моего воспитания и той среды, где я вращался в первую пору моей литературной деятельности... Я просил бы читателей относиться ко всем моим Иисусам, божьим матерям и Миколам, как к сказочному в поэзии». Однако далее он писал: «Отрицать я в себе этого этапа вычеркиванием не могу...».

Анатолий Мариенгоф вспоминает в книге «Мой век, мои друзья и подруги»: «Мы идем мимо Страстного монастыря, стены которого недавно расписали своими стихами: Пою и взываю: господи, отелись! Есенин

Граждане, душ меняйте белье исподнее!
Магдалина, я тоже сегодня
Приду к тебе в чистых подштанниках.

Мариенгоф»

И когда Есенин напишет:

Чтоб за все за грехи за мои тяжкие,
За неверие в благодать,
Положили меня в русской рубашке
Под иконами умирать,

Мариенгоф не поверит его искренности: «А вот это стихотворение для умного Есенина было чистой литературой. Чистейшей! Даже в свою последнюю здешнюю минуту он не вспомнил бога. А все многочисленные Иисусы в есенинских стихах и поэмах, эти богородицы, “скликающие в рай телят”, эти иконы над смертным ложем существовали для него не больше, чем для Пушкина — Аполлоны, Юпитеры и Авроры».

5. О мотивах усталости и маске хулигана в поэзии С. Есенина. Сразу после революции Есенин полагал, что преобразование России обойдется «без креста и мук»; затем поверил, что за неизбежной «крестной мукой» брезжит близкий «Даир», сказочно прекрасная Инония — страна «мужицкого» социализма. Разочарование в этих представлениях сказалось и на творчестве; в стихах появляются новые мотивы: усталости от жизни («Устал я жить в родном краю...»), смерти («Скоро мне без листвы холодеть...»). В «Кобыльях кораблях», также звучит тема душевной осени:

Скоро белое дерево сронит
Головы моей желтый лист...

У образа осени возникает еще одно значение: «злой октябрь», «октябрьский ветер». Теперь личная, биографическая тема доминирует в его стихах. Создается новая легенда: Есенин выступает в роли литературного «хулигана»; ту же роль он играет и в жизни.

В учебнике появление маски «хулигана» связывается с поэмой «Инония». Можно также показать ученикам стихотворение «Дождик мокрыми ветлами чистит...» («Плюйся, ветер, охапками листьев, — / Я такой же, как ты, хулиган»), поэму «Исповедь хулигана», стихотворения «Москва кабацкая», «Любовь хулигана», «Стихи скандалиста», «Песни забулдыги» и др.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Есенин с детства очень любил Гоголя, по свидетельству очевидцев он мог цитировать его большими фрагментами (особенно из «Мертвых душ»). Задание. Сравните стихотворения С. Есенина «Тебе одной плету венки...» (1915) и лирическое отступление из гоголевской поэмы «Русь, вижу тебя из моего прекрасного далека...», найдите переключки.

2. В одном из своих поэтических автопортретов Есенин увеличивает одну деталь — он говорит: «...сшибаю камнем месяц». Задание. Какой художественный прием использует поэт? Каков художественный эффект этого приема? Приведите примеры стихотворений, в которых поэт рисует свой автопортрет.

3. В своих стихах С. Есенин нередко использовал фольклорные метафоры. Они были известны поэту и из устного народного творчества, и из нескольких книг, например, из книги А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Известно, что Есенин очень ценил этот труд; в голодные годы он искал книгу Афанасьева и купил ее за 5 пудов муки. Хорошо знаком был С. Есенин и с книгой Б. Садовникова «Загадки русского народа».

Тема самостоятельного исследования: Какие фольклорные метафоры поэт использовал в своих стихах?

4. Б. Пастернак нередко сравнивал природу с храмом:

Как будто внутренность собора —

Простор земли...

Отношение к природе как к совершеннейшему из построений можно увидеть и в стихах Есенина. Задание. Приведите примеры. Сравните восприятие природы в стихотворениях Есенина и Пастернака.

5. Задание. Охарактеризуйте цветовую палитру стихотворений Есенина о природе. Менялась ли она с течением времени?

6. В учебнике приводится стихотворение Есенина, в котором отражаются не только мифологические представления славян, но и древний обряд (стихотворение «Зашумели над затоном тростники...»).

Засучивши с рожью полы,
Пахаря трясут лузгу,
В честь угодника Миколы
Сеют рожью на снегу.

В стихотворении упоминается обряд, когда в некоторых губерниях по снегу рассыпали рожь; делалось это в Николин день (6 декабря): народ верил, что св. Никола уберезет от бесснежной зимы. Крестьяне считали, что Никола весенний отвечал за скот, а Никола зимний был ответственным за хлеб. По обычаю, крестьяне старались придержать товарный хлеб до Николина дня, ибо Никола не только «мостил мосты» и «строил дорогу», но и устанавливал цену на хлеб, будучи хозяином снега отвечал также за сохранность озимых.

Тема самостоятельной работы. Обряды (и представления) древних славян в стихотворениях С. Есенина.

7. Есенин нередко в стихах говорит о себе; иногда это звучит так: «пророк Сергей Есенин».

Тема доклада: Есенин как тема стихов С. Есенина.

8. Задание. В стихотворении «Шаганэ ты моя, Шаганэ...» есть необычные слова: «Я хочу рассказать тебе поле...» Подумайте, почему Есенин решил изменить привычную для русского языка конструкцию (рассказать про что-то)?

9. А. Мариенгоф оставил поэтическую стенограмму собрания имажинистов:

Опять вино
И нескончаемая лента
Немеркнущих стихов.
Есенин с навыком степного пастуха
Пасет столетья звонкой хворостиной.
Чуть опалая кровь и мозг,
Жонглирует словами Шершеневич,
И чудится, что меркнут канделябровые свечи,
Когда взвивается ракетой парадокс.
Стихи глаголет
Ивнев,
Как псалмы,
Псалмы поет как богохульства...
.....
Под Мариенгофским черным вымпелом
На северный безгласный полюс
Флот образов
Сурово держит курс.
И чопорен и строг словесный экипаж.

Тема доклада: Расскажите об имажинизме и перечисленных в стихотворении поэтах-имажинистах.

10. В книге Павла Медведева «В лаборатории писателя» (М.— Л., 1971) высказано соображение, что деревня, изображенная в стихах Есенина — это не реальная деревня, и со временем поэт все больше теряет с ней связь.

Вопрос для дискуссии: Согласны ли вы с подобным утверждением?

11. Когда С. Есенин продолжал считать себя поэтом «деревянной Руси», другой «крестьянский» поэт П. Орешин, подобно многим пролеткультовцам, писал:

Все мы — гайки, рельсы, дымы.

Задание: Прочитайте стихотворение П. Орешина 1922 года. Сравните с ним стихотворения С. Есенина этого же времени. Есть ли у поэтов общие мотивы? В чем отличия?

Вы меня не таким загадали
И напрасно связали с избой.
Ураганы железа и стали
Пронеслись над моей головой!

А когда вся Россия согнулась
Под ярмом нищеты и борьбы,
Я ушел от соснового гула
И от лунной ушел ворожбы.

Наплевал я на бабкины сказки.
Бочку соли ей, ведьме, под хвост,
Не cedите за рощей, подпаски,
Молоко из заоблачных звезд.

Эти ваши уловки и сети,
Будто солнце — котенок в избе.

.....

Будет врать о любви и о боге,
И о многом, о многом другом.
Не вернут вас ни кони, ни дроги
В старорусский родительский дом!

12. Тема самостоятельного исследования: Диалектные слова в стихотворениях С. Есенина.

Евгений Иванович Замятин

(1884 — 1937)

Планируемое время изучения — 2 часа

Дополнительный материал к творческой биографии Е. Замятина.

1. **Об оппозиционности Замятина.** Замятин всегда был в оппозиции государству. В студенческие годы он участвовал в первой русской революции, побывал в тюремном заключении, находился под полицейским надзором. «В те годы быть большевиком — значило идти по линии наибольшего сопротивления; и я был тогда большевиком. Была осень 1905 года, забастовки, черный Невский, прорезанный прожектором с Адмиралтейства, 17-е октября, митинги в высших учебных заведениях...»

Замятин писал в «Автобиографии»: «Если я что-нибудь значу в русской литературе, то этим я целиком обязан Петербургскому Охранному Отделению: в 1911 году оно выслало меня из Петербурга, и я года два очень безлюдно жил в Лахте. Там, от белой зимней тишины и зеленой летней — я написал «Уездное» (первый сборник рассказов и повестей писателя, 1913 год — Е. А., К. П.)».

В 1914 году его судили за антимилитаристскую повесть «На куличках».

После октябрьских событий 1917 года писатель постепенно занял критическую позицию по отношению к режиму, свергнувшему самодержавие — «Тогда был большевиком (теперь — не большевик)» (Е. Замятин. «Автобиография»).

В произведениях дореволюционного времени («Алатырь», «На куличках», «Африка» и др.) Замятин изображает захолустную Русь. После революции — быт, сломанный революцией (см. рассказы «Пещера», «Мамай» и др.).

Между 1918 и 1921 годами писатель пишет памфлеты и фельетоны. В 1922 году публикует монографию «Герберт Уэллс», посвященную философии и творчеству английского писателя-фантаста.

В «Воспоминаниях о Блоке» Замятин писал: «Три года затем мы все вместе (имеются в виду послереволюционные годы — Е. А., К. П.) были заперты

в стальном снаряде — и во тьме, в тесноте, со свистом неслись неизвестно куда. В эти предсмертные секунды-годы надо было что-нибудь делать, устраиваться и жить в несущемся снаряде. Смешные в снаряде затеи: «Всемирная Литература», Союз Деятелей Художественного слова (имеется в виду Союз деятелей художественной литературы — Е. А., К. П.), Союз писателей, Театр (Большой драматический театр, основанный в 1919 году при участии Блока).

О дальнейшей литературной судьбе Замятина можно судить, прочитав его письмо И. В. Сталину, написанное в июне 1931 года:

«Уважаемый Иосиф Виссарионович!

Приговоренный к высшей мере наказания — автор настоящего письма — обращается к Вам с просьбой о замене этой меры другою.

Мое имя Вам, вероятно, известно. Для меня как для писателя именно смертным приговором является лишение возможности писать, а обстоятельства сложились так, что продолжать свою работу я не могу, потому что никакое творчество немислимо, если приходится работать в атмосфере систематической, год от году все усиливающейся травли». И далее: «Весной этого года ленинградский отдел РАППа добился выхода моего из правления и прекращения этой моей работы. “Литературная газета” с торжеством оповестила об этом, совершенно недвусмысленно добавляя: «...издательство надо сохранить, но не для Замятиных».

2. О судьбе литературного наследия Замятина в России. Советская энциклопедия 1935 года: «В своем пореволюционном творчестве З. продолжает давать все ту же консервативную провинциальную обывательщину, которая, по его мнению, осталась характерной и для советской России. Буржуазный писатель, З. в своих произведениях рисует картину, совершенно искажающую советскую действительность. В опубликованном за границей романе “Мы” З. злобно клеветает на советскую страну».

Краткая литературная энциклопедия 1964 года: «В многочисленных фантастико-аллегорических стилизованных рассказах, сказках-притчах, драматургических “действиях” З. гротескно преломлялись события эпохи

военного коммунизма и Гражданской войны, которые З. изображал с антисоветских позиций, как возврат к первобытному, “пещерному” существованию. З. написал также роман “Мы” — злобный памфлет на советское государство».

Литературный энциклопедический словарь 1987 года: «В 1924 г. опубликовал за границей роман-антиутопию, карикатурно изображающий коммунистические общественные идеалы».

3. О влиянии Е. Замятина на творчество писателей-«серапионов».

Литературный критик А. К. Воронский, вокруг которого организовалась литературная группа «Перевал», писал о влиянии Замятина на кружок «Серапионовы братья» (сюда входили М. Зощенко, Л. Лунц, Вс. Иванов, В. Каверин, ранний К. Федин, Мих. Слонимский, Е. Полонская, Н. Тихонов и др.): «От Замятина у них словопоклонничество, увлечение мастерством, формой... От Замятина стилизация, эксперимент, доведенный до крайности, увлечение сказом, нагруженность образов, полуимажинизм их. От Замятина подход к революции созерцательный, внешний»⁵³.

4. К истории замысла романа «Мы». Сюжетная схема, положенная в основу романа Е. Замятина «Мы», отчасти повторяет сюжет его повести «Островитяне» (1918), опубликованной в альманахе «Скифы». Действие повести происходит в английском городке Джесмонде: некий мистер Кембл нарушает размеренную жизнь жителей этого городка — он бросает вызов их чопорным нравам. В итоге он совершает убийство, к которому его вынудили джесмондские обыватели во главе с местным блюстителем нравов викарием Дьюли. Завершается повесть казнью Кембла, после которой в Джесмонде восстанавливаются прежние порядки.

Многие идеи романа Замятина были спровоцированы позицией Пролеткульта. В своей статье «О равномерном распределении» писатель цитирует такое программное стихотворение «пролеткультовцев» (оно так и называется — «Мы»):

⁵³ Литературное наследство. Т. 93. С. 75.

Во имя нашего завтра — сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

В. Кириллов (В кн. «Поэзия рабочего удара», Пг, 1918).

Один из идеологов Пролеткульта А. Гастев в статье «О тенденциях пролетарской культуры» свел на нет «я» творческой личности, заменив творца «механизированным коллективизмом», поставив «Мы» над «я». Он писал: «Проявление этого механизированного коллективизма настолько чуждо персональности, настолько анонимно, что движение этих коллективов-комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные нормализованные шаги, есть лица без экспрессии, душа, лишенная лирики, эмоция измеряется не криком, не смехом, а манометром и Таксометром» («Пролетарская культура». 1919. № 9 — 19). С этими идеями Гастева не соглашался даже главный идеолог и теоретик Пролеткульта А. Богданов. В статье «О тенденциях в пролетарской культуре (Ответ А. Гастеву)» Богданов предостерегал от упрощений. Мысль о том, что квалифицированную пролетарскую личность можно будет заменить номером или буквой, кажется ему кощунственной, ибо эта тенденция привела бы общество не к коллективу, а лишь к толпе, «даже к стаду».

Уже в первые годы после революции Е. Замятин видел, как разрушительно Пролеткульт может влиять на литературу. В 1921 году он опубликовал статью «Я боюсь»: «Настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики. А если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически-правоверным, должен быть сегодня — полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться над всем, как Анатолий Франс, — тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, газетная, которую читают сегодня и в которую завтра завертывают глиняное мыло». Сам себя Замятин называл «еретиком» («Беседы еретика»). В статье «Завтра» он писал: «Тот, кто нашел свой идеал сегодня — как жена Лота, уже обращен в

соляной столп, уже врос в землю и не двигается дальше. Мир жив только еретиками: еретик Христос, еретик Коперник, еретик Толстой. Наш символ веры — ересь: завтра — непременно ересь для сегодня, обращенного в соляной столп, для вчера, рассыпавшегося в пыль...»

Позднее, в интервью Ф. Лефевру, Замятин говорил: «этот роман — сигнал о двойной опасности, угрожающей человечеству: от гипертрофированной власти машин (это говорил Замятин, веривший в прогресс, науку, технику! — Е. А., К. П.) и гипертрофированной власти государства». В романе он и показал эпоху подавления личности во имя масс.

5. Критики 1920-х годов о романе «Мы». А. К. Воронский — один из лучших критиков 1920-х — так писал о романе «Мы»: «Роман Замятина “пропитан” неподдельным страхом перед социализмом, из идеала становящимся практической, будничной проблемой: Это не утопия, это художественный памфлет о настоящем и вместе с тем попытка прогноза в будущее», это «художественная пародия», «памфлет, относящийся не к коммунизму, а к государственному, бисмарковскому, реакционному, рихтеровскому социализму». И хотя с «художественной стороны роман прекрасен» — «тем хуже, ибо все это пошло на служение злему делу» (Воронский А. Искусство видеть мир» — М., 1987).

6. Е. Замятин в эмиграции. Как вспоминает З. Шаховская, в эмиграции Замятин избегал встречаться с эмигрантами и продолжал жить по советскому паспорту. «Человек он был добрый и всегда заботился об участии друзей, оставшихся в России, в частности об Анне Ахматовой. Но не было в нем легкости, присущей добрым людям. Как будто какая-то тяжесть его давила; не юмор у него был, а сарказм, выращенный на скептицизме, а может быть, и на отчаянии» З. Шаховская. «Замятин».

Об аналогичных впечатлениях рассказала Н. Берберова — в июле 1932 года она видела Замятина в Париже: «Он ни с кем не znalся, не считал себя эмигрантом и жил в надежде при первой возможности вернуться домой. Не

думаю, чтобы он верил, что доживет до такой возможности, но для него слишком страшно было окончательно от этой надежды отказаться».

Сложные вопросы поэтики и творчества Е. Замятина.

1. **Е. Замятин о литературном процессе XX века.** Замятин имел собственную концепцию динамики развития литературы XX века. Он считал, что символизм пришел на смену реализму Чехова и Бунина. Реализм рубежа веков он называл «бытовым». У реалистов-бытовиков, говорил он, «все — телесно, все — на земле, все — из жизни».

Писатели этой эпохи — «великолепные зеркала», направленные на землю, а в осколках зеркала — книги. В начале же XX века русская литература решительно отделилась от земли, из литературы исчез быт. «Есть только одна вечная трагедия — Любовь и Смерть — и только она одна одевается в разные одежды». В руках у писателей-символистов не зеркало, а рентгеновский аппарат; «... символисты в своих произведениях смотрели сквозь телесную жизнь и видели скелет жизни, символ жизни — и одновременно символ смерти». На смену символистам пришли, по мысли Замятина, неореалисты, «принявшие в наследство черты как прежних реалистов, так и черты символистов». Себя он относил именно к неореалистам. В произведениях неореалистов, утверждал Замятин, «мы снова находим действенное, активное отрицание жизни — во имя борьбы за лучшую жизнь». Вернувшись к изображению жизни, неореалисты стали изображать ее не так, как это делали классические реалисты. Он писал: «... реалисты изображали кажущуюся, видимую простым глазом реальность; неореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни так, как подлинное строение человеческой кожи скрыто от невооруженного глаза».

2. **О жанре романа-антиутопии.** Вопрос о жанре романа «Мы» не обсуждается на страницах учебника. Вместе с тем в классе его необходимо по- ставить. В классе, который имеет представление о романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?», этот вопрос можно обсуждать в дискуссионном порядке.

Принято считать, что антиутопия, как и породившая ее утопия, обращена в будущее. Прежде чем согласиться или не согласиться с таким представлением, вспомним, что такое утопия.

Утопия (в переводе с греческого — место, которого нет) — художественное или философское произведение, содержащее воображаемую картину идеального общества. У истоков утопии стоит Платон, но само название появилось в XVI в. после книги Т. Мора «Утопия» (1516), в которой он нарисовал образ идеального государства. Эту линию продолжили Т. Кампанелла «Город солнца» (1602), Ф. Бэкон «Новая Атлантида» (1627). В утопиях перечисленных авторов отразилась гуманистическая вера в торжество разума. Пример утопии — четвертый сон Веры Павловны у Чернышевского.

Антиутопия — жанр, появившийся в XX в., причем первый классический образец антиутопии дал Замятин. В антиутопиях Замятина, Оруэлла, Хаксли, Брэдбери и других писателей перед читателем предстает картина мрачного будущего, выстроенного в соответствии с утопическими идеалами.

Если утопия ставит вопрос, каким должно быть будущее, еще точнее, каким это будущее хочется видеть, то антиутопия показывает, каким будет будущее, если оно вырастет из данного, дурного настоящего, и настоящее изменится при этом лишь в каких-то внешних своих чертах. Вот почему в том гипотетическом, прогнозируемом будущем, которое рисуют авторы знаменитых антиутопий, легко узнаются черты современных им обществ, только доведенных до своего предельного, гротескного воплощения. Задача антиутопии как жанра — в постижении той исторической реальности, в которой их пытаются осуществить.

Замятин не случайно писал, что зародыш будущего — всегда в настоящем: «... сейчас “м у з ы к и н е т”, “великой музыки будущего”, о какой говорил Блок — нет: будущее стало настоящим, облеклось плотью, землею, сталью, отяжелело, стало сегодняшним — и оттого в нем нет уже музыки, нет пафоса утопий, мечты — и надо создавать для человека новую, завтрашнюю, послезавтрашнюю утопию.

“Какая же будет утопия? Назовите мне ее”. Ни я, никто другой еще не назовет ее — потому что она только рождается. Но я знаю, что когда завершит свой круг развития “МЫ”, начнется новый круг “Я” (ИЗ НАБРОСКОВ И ЧЕРНОВИКОВ. О зеркалах // Е.Замятин. Я боюсь, «Наследие», 1999).

3. **Смысл идеи непрекращающейся революции у Замятина.** Идея непрекращающейся революции, которую Замятин называет общественным законом, важна для него. Дело в том, что писатель своеобразно понимает термин «революция» — как отсутствие застоя, стагнации в современном обществе и искусстве (см. статью Е. Замятина «О литературе, революции, энтропии и прочем»).

4. **Об эпистолярной форме романа.** При анализе романа Е. Замятина на уроке учителю следует обратить внимание на поэтику романа. Повествование в романе Замятина представляет собой дневник главного героя. Обращение к этой повествовательной форме в романе не случайно. В истории мировой и русской литературы жанр дневника использовался для показа душевного мира человека (см. творчество сентименталистов или таких художников-психологов, как И. Тургенев, Ф. Достоевский, Л. Толстой), ценного своей уникальностью. Герой Замятина боится этой уникальности, и должен добровольно отказаться от нее.

5. **О «религиозности» идеологии тоталитарного государства в изображении Замятина.** Законы Единого Государства названы Скрижалью, и это обнаруживает присущее тоталитарным государствам стремление к обожествлению житейских явлений, к созданию новой «религии». Стоит обратить внимание учеников на то, что эта новая «религия» тоталитарного государства противопоставляется христианству (Запись 9-ая).

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Мир, в котором живут герои романа «Мы» построен на математической логике; он торжествует «победу всех над одним, суммы над единицей». Даже связь между свободой и преступлением здесь обосновывается математически

(Запись 7-ая). Задание. Приведите другие примеры использования математических законов или обоснований для характеристики изображенного писателем мира.

2. Описывая испытание Интеграла, Д-503 рассказывает, как при запуске двигателя, под его пламенем «оказался с десятков зазевавшихся номеров». С гордостью он говорит о том, что ритм общей работы «от этого не споткнулся ни на секунду». Вопрос для дискуссии: О чем свидетельствует этот эпизод — о душевной черствости Д-503 или о морали изображенного писателем общества, в котором ценность человеческой личности представляется ничтожной?

3. Стилль дневника Д-503 на протяжении романа меняется. С одной стороны, его характеризует такая словесная формула, как «это ясно». С другой стороны, в его речи появляются нелогичные, а потому «незаконные» метафоры. Когда герой, вместе с I посещает Древний Дом, у его дверей их встречает старая смотрительница — она улыбается посетителям. Д-503 пишет, что ее «морщины засияли», но тут же спохватывается и пытается объяснить это нелогичное определение: «(т. е., вероятно, сложились лучеобразно, что и создало впечатление “засияли”»». Задание. Охарактеризуйте стилль дневника героя. Проследите его изменения. Как меняется синтаксический строй речи после того, как герой слушает фортепьянную пьесу Скрябина?

4. Государственное искусство обслуживает идеологические нужды Единого Государства: «... и точно так же у нас приручена и оседлана, когда-то дикая, стихия поэзии. Теперь поэзия — уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия — государственная служба, поэзия — полезность». Тема самостоятельного исследования: Искусство на службе идеологических нужд государства в романе Замятина и в современной ему реальности.

5. Известен лозунг создателей Соловецких лагерей: «Железной рукой загоним человечество в счастье». В связи с образом «математически-безошибочного» счастья, которое создатели ИНТЕГРАЛА должны «насадить» на других планетах можно рассказать об этом лозунге ученикам: «наш долг заставить их быть счастливыми», — читает Д-503 в Государственной Газете.

Задание. Найдите приметы советского общества в Едином Государстве, показанном в романе Замятина.

Исаак Эммануилович Бабель

(1894 — 1940)

Планируемое время изучения — 2 часа

Творчество И. Бабеля в учебнике представлено циклом его рассказов «Конармия». Всего в «Конармии» 36 рассказов, теснейшим образом связанных между собой. Прежде чем приступить к изучению этого произведения, учителю предстоит определить необходимый минимум для чтения и последующего изучения учениками. Невозможно анализировать «Конармию», прочитав всего 1 или 2 рассказа. Мы рекомендуем для изучения следующие рассказы: «Переход через Збруч», «Мой первый гусь», «Письмо», «Сашка-Христос», «Пан Аполек», «Костел в Новограде», «Смерть Долгушова».

Дополнительный материал к творческой биографии И. Бабеля.

I. Об отношениях И. Бабеля и М. Горького.

Из письма А. М. Горькому. 25 июня 1925 года, Москва

Дорогой Алексей Максимович!

Спасибо за письмо. Оно рассеяло уныние, которому я был подвержен.

В начале нынешнего года — после полутора годовой работы — я усомнился в моих писаниях. Я нашел в них вычурность и цветистость. Мне казалось, что для меня наступает дурное время. В Петербурге, в 1917 году, я понял, как велика моя неумелость, и ушел в люди. В людях я прожил шесть лет, и в 1923 вновь принялся за литературную работу. Меня мучила мысль о том, что я обманул Ваши ожидания. Но теперь Вы знаете, что я не обленился, не забросил писания, не забыл слов, сказанных Вами мне в первый раз в кабинете «Летописи», на Монетной улице. Я не забыл их Алексей Максимович. Они помогают мне в минуты неверия. Из всех сил я буду писать проще, душевнее, искреннее, чем писал до сих пор...»

2. Об откликах на публикацию «Конармии» Бабеля. Семен Буденный, командовавший Первой Конной, не принял «Конармии» Бабеля, протестовал против ее публикации, дважды писал на нее «разгромные» статьи. Первая, с обвинением в клевете, — «Бабизм Бабеля из “Красной нови”» — была опубликована в журнале «Октябрь» (1924, № 3).

Печатно защищал книгу Бабеля М. Горький — он говорил о том, что буденновская критика «Конармии» производится «с высоты коня». А о героях Бабеля сказал: «Бабель украсил их “изнутри” — он украсил их даже “лучше, правдивее, чем Гоголь запорожцев”»⁵⁴.

Буденный ответил Горькому статьей в «Правде» и тут же получил ответ М. Горького (Правда, 1928, 27 октября).

По-видимому, в произведении Бабеля Буденного не устраивало все — начиная от описания неудачного для «победоносной» Первой конной «польского похода» и кончая портретами отдельных бойцов, которые были далеки от «плакатных» представлений о героях-красногвардейцах.

После публикации в «Октябре» статьи Буденного Бабель пишет в редакцию журнала следующее письмо:

В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА «ОКТЯБРЬ»

Сентябрь — октябрь 1924 г., Москва

В 1920 году я служил в 6-й дивизии I Конной армии. Начдивом 6-й был тогда т. Тимошенко. Я с восхищением наблюдал его героическую, боевую и революционную работу. Прекрасный, цельный, этот образ долго владел моим воображением, и когда я собрался писать воспоминания о польской кампании, я часто возвращался мыслью к любимому моему начдиву. Но в процессе работы над моими записками я скоро отказался от намерения придать им характер исторической достоверности и решил выразить мои мысли в художественной беллетристической форме. От первоначальных замыслов в моих очерках осталось только несколько подлинных фамилий. По непростительной моей

⁵⁴ М. Горький. О том, как я учился писать. — Собрание сочинений в 30 т., Т. 24. М., 1953, С. 473.

рассеянности, я не удосужился их вымарать, и вот к величайшему моему огорчению — подлинные фамилии сохранились случайно и в очерке «Тимошенко и Мельников», помещенном в 3-й книге журнала «Красная новь» за 1924 год

... Излишне говорить о том, что тов. Тимошенко не имеет ничего общего с персонажами из моего очерка. Это ясно для всех, кто сталкивался хотя бы однажды с бывшим начдивом 6-й, одним из самых мужественных и самоотверженных наших красных командиров.

Споры о «Конармии» в литературных и военных кругах побудили Бабея при подготовке первого издания заменить подлинные фамилии на вымышленные: Мельников стал Хлебниковым, Тимошенко — Савицким.

Независимо от жесткой критики в адрес Бабея, в 1928 году в серии «Мастера современной литературы» вышла книга «Бабель. Статьи и материалы. Сб. под ред. Б. В. Казанского и Ю. Н. Тынянова» (М. — Л., 1928) с обстоятельным литературоведческим анализом прозы Бабея.

3. О литературных вкусах Бабея. Из воспоминаний о Бабеле А. Пирожковой: «Есть примерно сто книг, которые каждый образованный человек должен прочесть обязательно. Я как-нибудь составлю Вам список этих книг. И через несколько дней он принес мне этот список. В него вошли древние (греческие и римские) авторы — Гомер, Геродот, Лукреций, Светоний, а также все лучшее из более поздней западноевропейской литературы, начиная с Эразма Роттердамского, Свифта, Рабле, Сервантеса и Костера, вплоть до таких писателей XIX века, как Стендаль, Мериме, Флобер»⁵⁵.

Принято считать, что у «Конармии» Бабея богатые литературные истоки. Литературоведы называют русскую и французскую классическую литературу, литературу Ренессанса: Рабле, Данте; еврейскую культуру; авангардистскую прозу XX века.

⁵⁵ А. Пирожкова. Годы, прошедшие рядом // «Литературное обозрение», 1995, № 1, С. 105.

Сложные вопросы поэтики и творчества И. Бабеля.

1. **О системе нравственных ценностей в «Конармии».** Проблема взаимоотношения старого и нового миров, сохранения традиционных общечеловеческих нравственных ценностей или их замена новыми — безусловно, центральная в цикле «Конармия». В одном из заданий учебника ученикам предлагается сопоставить рассказы Бабеля «Письмо» и Чехова «Ванька». Это сопоставление позволит учителю нацелить учеников на размышления о ценностях семейных уз.

Герой рассказа «Письмо» Василий в письме матери спокойно сообщает ей о своем отце и ее муже: «они порубали брата Федора Тимофеича Курдюкова...» И далее с той же хладнокровностью объясняет: «А папаша были в тое время у Деникина за командира роты». Покойный отец говорил Василию: «изведу я за правду свое семя...». Затем следует рассказ сына о том, как «кончали папашу».

Здесь напрашивается еще одна параллель: сопоставление рассказа Бабеля с повестью Гоголя «Тарас Бульба». Но и это сопоставление не в пользу бабелевского героя. В гоголевской повести описана трагедия. В рассказе «Письмо» сын рассказывает о происшедшем походе, между прочим; главная цель его письма — просьба, с которой он обращается к матери: зарезать и приготовить к его приезду кабанчика. «Рябой кабанчик» или «жеребчик Степа» в его жизни занимает едва ли не большее место, чем жизнь близких по крови людей.

Что произошло с чеховскими и гоголевскими героями во времена Гражданской войны? На этот вопрос нет ответа в художественном мире Бабеля. Люди оказываются врагами и убивают друг друга, а моменты жестокости специально подчеркиваются Бабелем: «Начдив шесть снится мне. Он гонится на тяжелом жеребце за комбригом и всаживает ему две пули в глаза. Пули пробивают голову комбрига, и оба глаза его падают наземь».

Персонажи «Конармии» — герои, жестокость и бесчеловечность которых в прежней системе ценностей делала бы из них не героев, а злодеев. Здесь же, как в рассказе «Пан Аполек», в «святых» превращаются те, кто этого

совершенно не заслуживает («он произвел вас при жизни в святые», — говорится о пане Аполеке). Низкое становится высоким, и наоборот. А может, в этом мире просто нет высокого и низкого, поскольку Бабель показывает жизнь, которая вышла из своей обычной колеи.

В учебнике вкратце анализируется рассказ «Сашка-Христос» — учитель может продолжить этот анализ, указав на не названные в учебнике, но напрашивающиеся параллели с евангельским текстом. Сашка-Христос мечтает стать пастухом — «все святители из пастухов вышли»; отчим его — столяр (ср. с плотником Иосифом). Однако события жизни Сашки разворачиваются совсем не так, как в библейском сюжете: Сашка заразился сифилисом от «калечки». Рассказывается об этом так: «Сашка-святитель, — захохотал отчим, у богородицы сифилис захватил». Такое объединение высокого евангельского плана и житейского, в самой низкой его форме звучит кощунственно.

Несколькими штрихами биография Сашки уподобляется и житию святого Феодосия Печерского, повторяющего путь Христа, только события этого пути в рассказе «переворачиваются» (см., например, эпизод, в котором родители не отпускают Феодосия). Эти параллели приводят к выводу: несмотря на «незлобивость» центрального героя, нет у него святости, как нет ее и в бабелевском мире, а есть перевернутые ценности.

И все же человеческая любовь может остаться любовью и в этом жестоком мире: «...поляки резали его и он молился им: убейте меня на черном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру, — рассказывает о своем покойном отце беременная женщина. Автор не отрицает традиционных общечеловеческих ценностей, но подвергает мучительному сомнению самую возможность их реализации в этом мире.

2. О проблеме «интеллигенция и революция» у Бабеля. Вопрос о взаимоотношениях интеллигенции и революции — еще одна важнейшая проблема в произведении Бабеля. Она, безусловно, связана с рассмотренной выше проблемой нравственных ценностей. Интеллигент — человек не только образованный, но и по-особенному относящийся к людям, он носитель

общечеловеческих ценностей. Более того, российский интеллигент — в традиционном понимании этого слова — всегда находится в оппозиции к власти. У Бабеля все выглядит несколько иначе.

В центре художественного мира «Конармии» — Лютов. Он не только рассказчик, но и действующее лицо. Корреспондент Лютов — чужой в армейской среде; своей неуклюжестью, близорукостью («четыреглазостью») он отличается от всех в отряде; он единственный «пострадал по ученой части»; его человеческая суть не соответствует его фамилии. Как и другой герой Гедали, он мечтает об «Интернационале добрых людей». В рассказе «Смерть Долгушова» Лютов и сам себе кажется гуманным человеком — не может добить умирающего. Но неожиданно возникает вопрос: прав ли Лютов? Финал рассказа так и не дает ответа на этот вопрос (обсудите его с учениками). С противоречивыми чувствами впитывает Лютов страшный опыт войны, пытается разобраться в окружающих его конногвардейцах, прислушивается к себе, пытаюсь определить, как отнестись к тому, что видит. Много отталкивает Лютова, но одновременно он восхищается силой бойцов, их решительностью, их умением презирать смерть. И ... стремится быть таким, как все. Отвращение к святотатству и убийству он словно прячет.

Показателен рассказ «Мой первый гусь». Анализ этого рассказа, данный в учебнике, на уроке можно дополнить наблюдениями над психологическим состоянием Лютова и тем, как он оценивает происходящее. Лютов-рассказчик дважды воспроизводит повторенную хозяйкой фразу: «Товарищ, — сказала она, помолчав, — от этих дел я желаю повеситься». При этом «Старуха подняла на меня разлившиеся белки полуослепших глаз и опустила их снова» — читатель не может не почувствовать жалости повествователя. Тем более, что заканчивается рассказ так: «Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогренное убийством, скрипело и текло». И все же Лютов произносит фразу, оправдывающую убийство гуся: «Хозяйка, ... мне жрать надо...». Эти слова диссонируют с образом Лютова, уже сложившимся в нашем сознании, с его «интеллигентностью», умением жалеть, с тем удивлением, которое вызывает в

Лютове поведение «молодого парня с льяным висячим волосом и прекрасным рязанским лицом». Но Лютов хочет быть как все, и это понимает читатель. «Ты без врагов жить норовишь... это скука получается», — слышит в свой адрес Лютов («Аргмак»).

Как интеллигент, Лютов, хочет жить в мире, а революция — вечный бой. Но революция поражает его своим размахом, и он не может оставаться в стороне. Однако сопричастность революции деформирует человека. Значит, если интеллигент хочет быть с революцией, он не может оставаться интеллигентом.

3. О стиле Бабеля и «литературе абсурда». Стиль Бабеля неоднороден. Живописность, «телесность» изображенного сочетаются со стилем, нарочито напоминающим манеру футуристов, их поэтику «отвратительного»; высокое соединяется с низким; трагическое — с комическим и т. д. Как писал В. Шкловский: «Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит и о звездах, и о триппере»⁵⁶. Эти «разломы» стиля могут быть видны в одной фразе: «Честным стервам игуменье благословенье!» обращается к собравшимся начальник конзапаса Дьяков — Это говорит герой, и, казалось бы, мышление повествователя должно отличаться от мышления героя — образованный Лютов отстраненно воспринимает начальника конзапаса, он сравнивает его с Ромео, а плащ Дьякова называет «оперным» и т. д. Однако непривычное соединение образов и стилей можно обнаружить и в речи повествователя, произносящего: «... наедине с луной, торчавшей там вверху, как дерзкая заноза».

В учебнике своеобразие стиля Бабеля связывается прежде всего с неоднозначностью позиции рассказчика, с его сложным отношением к революции (глава «Рассказчик»). Поиски мировоззренческих оснований подобного стиля заставляют вспомнить размышления Л. Гинзбург, писавшей, что взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным присуще сознанию романтической иронии; такое сознание не отрицает

⁵⁶ Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1927, С. 80.

высших ценностей, но подвергает мучительному сомнению самую возможность их реализации, и в самом деле коленопреклонения перед революцией у Бабея нет.

Обсуждая с учениками проблему стиля, обязательно следует сказать и о стремлении автора создать новый язык для нового художественного содержания, причем оговорить — это характерная художественная тенденция эпохи. Стилиевые диссонансы в сочетании с парадоксальными образами создают неожиданные соединения — Бабель мог написать: «И мы услышали великое безмолвие рубки». В результате создается образ и абсурдный, и метафорический одновременно (метафора революции).

Парадоксальный стиль Бабея дал основание некоторым литературоведам говорить о нем как о художнике, чья поэтика строила образ аномального, абсурдного мира, положившем начало «русской литературе абсурда».

4. Сказ в «Конармии». В некоторых рассказах повествование ведется от лица персонажа, который не владеет литературной речью. Автор сохраняет «неправильный» слог, который оказывается очень выразительным. Говоря с учениками о сказе, следует иметь в виду, что реально сказовая речь — не просто воспроизведение устной речи говорящего с ее индивидуальными диалектными или какими-то иными особенностями — это всегда речь, художественно трансформированная (ср., например, причудливый сказ повествователя «Левши» Лескова или сказ зощенковского повествователя и пр.). То же происходит с «неграмотной речью» героев Бабея.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Периодически в «Конармии» возникает тема социального возмездия, понятая в традиции русской классической литературы. Пример: «...по шоссе, <...> построенному на мужичьих костях Николаем 1...» (ср. с «Железной дорогой» Н. Некрасова). Задание. Найдите аналогичные примеры.

2. Трагическое и комическое присутствуют в «Конармии» не только как противоположные стилевые тенденции в языке — они соединяются и в сюжете.

Задание. Приведите примеры.

3. Вопрос для дискуссии: Можно ли говорить о том, что отдельные рассказы «Конармии», например рассказ «Пан Аполек», напоминают притчи?

4. Конармейский дневник Бабеля служил писателю материалом для создания цикла рассказов. Тема самостоятельного исследования: Жизненный материал и его преобразование в «Конармии» Бабеля.

Тема самостоятельного исследования: Конармейский дневник Бабеля и цикл рассказов «Конармия».

Дневник 1920 г. (конармейский)

Белёв. 13.7.20.

Начальник конского запаса Дьяков — феерическая картина, красные штаны с серебряными лампасами, пояс с насечкой, ставрополец, фигура Аполлона, короткие седые усы, 45 лет, есть сын и племянник, ругань фантастична, привозят из отдела снабжения, разломал стол, но достал. Дьяков, его любит команда, командир у нас геройский, был атлетом, полуграмотен, теперь «я инспектор кавалерии», генерал, Дьяков — коммунист, смелый старый буденновец...

Танцор, гармонист, хитрец, враль, живописнейшая фигура. С трудом читает бумажки, каждый раз теряет их, одолела, говорит, канцелярщина, откажусь, что без меня делать будут, ругань, разговор с мужиками, те разинули рты.

Белёв. 14.7.20.

Начдив Тимошенко в штабе. Колоритная фигура. Колосс, красные полукожаные штаны, красная фуражка, строен, из взводных, был пулеметчиком, артиллерийский прапорщик в прошлом. Легендарные рассказы. Комиссар 1-й бригады испугался огня, ребята на коней; начал бить плетью всех начальников, Книгу, полковых, стреляет в комиссара, на коней, суки, гонится, 5 выстрелов, товарищи, помогите, я тебе дам, помогите, прострелил руку, глаз,

осечку револьвер, а я комиссара отчитал, электризует казаков, буденновец, с ним ехать на позиции, или поляки убьют, или он убьет.

Новоселки — Мал.Дорогостай. 18.7.20

Еврейское кладбище за Малином, сотни лет, камни повалились, почти все одной формы, овальные сверху, кладбище заросло травой, оно видело Хмельницкого, теперь Буденного, несчастное еврейское население, все повторяется, теперь эта история — поляки — казаки — евреи — с поразительной точностью повторяется, новое — коммунизм...

...На привалах с казаками, сено лошадям, у всех длинная история — Деникин, свои хутора, свои предводители, Буденные и Книги, походы по 200 человек, разбойничьи налеты, богатая казацкая вольница, сколько офицерских голов порублено...

Великолепное товарищество, спаянность, любовь к лошадям, лошадь занимает 1/4 дня, бесконечные мены и разговоры. Роль и жизнь лошади.

Совершенно своеобразное отношение к начальству — просто, на «ты».

5. «Мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони», — писал И. Бабель. Тема самостоятельного исследования: Изображение лошади в романе М. Лермонтова «Герой нашего времени» (повести Н. Гоголя «Тарас Бульба») и рассказах И. Бабеля «Афонька Бида» и «История одной лошади».

6. События «Конармии происходят на границе Польши и России; действующие лица — поляки, евреи, русские. Война перемешала все: разные религии, идеологии, языки. Тема соединения различных культурных традиций, жизнь «на границе» в литературе связана с традицией романтизма.

Тема самостоятельного исследования: Тема соединения различных культурных традиций в рассказе Бабеля «Выстрел» и романе Лермонтова «Герой нашего времени».

7. Тема самостоятельного исследования: Влияние стиля Лермонтова и Гоголя на прозу Бабеля.

Михаил Михайлович Зощенко

(1894 — 1958)

Планируемое время изучения — 2 часа

Дополнительный материал к творческой биографии М. Зощенко.

1. О первых литературных впечатлениях Зощенко. Мать будущего писателя, Елена Иосифовна Сурина, в молодости печатала рассказы из жизни бедных людей в газете «Копейка». После смерти мужа ей пришлось оставить литературные опыты.

Первая публикация Зощенко — в «Петербургском Альманахе». Он быстро входит в литературную жизнь: знакомится с Гумилевым, Замятым, Блоком.

2. О взглядах Зощенко на современную литературу.

Работая над книгой критических статей о литературе «На переломе», Зощенко помещает «по эту сторону хребта» лишь поэму Блока «Двенадцать», одной ей не отказывает в новизне и считает необходимой. Позже он напишет: «У нас есть поэты, которые пишут так, как будто в нашей стране ничего не случилось. Они продолжают ту литературу, которая была начата до революции».

3. Критика 1920 — 1930-х годов о Зощенко. Уже в одной из своих первых рецензий 1922 года известный в будущем критик А. Воронский обратил внимание на творчество М.Зощенко Он писал: «Закрывая книжку рассказов, читатель все-таки остается в недоумении: Синебрюховых-то немало, но непонятно: не то это накипь, не то сама революция... То, что потрясло всю Россию от края до края и звонким гулом прокатилось по всему миру, заставило одних совершать великие подвиги, а других величайшие преступления, — где отзвук всего этого?»⁵⁷.

Тем не менее, позже, даже в ситуации нарастающего недоверия к сатире, Воронский поддерживал Зощенко, причислял его к тем писателям, «в вещах» которых «чувствуется огромное напряжение, сгущенность настроения, нервность и крайняя повышенность восприятия...» Он ценил в Зощенко умение

⁵⁷ Воронский А. Рассказы Синебрюхова. / Красная новь, 1922, № 6.

увидеть «темные и мрачные стороны нашего быта», «изумительное богатство сюжета, сконцентрированность образов». Он нашел в его творчестве то, чего не увидел у других писателей — интерес к типам.

В это же время критика Лефа писала, что хотя Зощенко и является «наиболее сильной» фигурой среди «серапионов» (имеется в виду группа «Серапионовы братья», в которую Зощенко вступил в 1921 году — Е.А., К.П.), все равно «ничегошеньки не может найти в войне и революции, кроме анекдота. И какого: Анекдота от Гоголя, от Достоевского, т. е. такого, который издевается и над слушателем, и над рассказчиком.

Старые знакомцы появляются из-под пера Зощенки: Акакий Акакиевич, Макар Девушкин, скоро, нужно полагать, и Далай-Лама всех издевательских анекдотчиков появится на свет: сам «человек из подполья» (Леф, 1923, №1).

Враждебно отнеслась к Зощенко и критика РАППа: «У него всегда одни и те же действующие лица — простаки, глупые и темные, одни и те же маленькие типы, одни и те же недостатки и нелепости советской бытовой действительности. Все это тщательно подбирается для смеха, ради смеха. И чтобы не получилось безотрадной тенденции, вообще, чтобы не было никакой тенденции, он жало своей иронии маскирует и смягчает наивным и добродушным тоном. Но этот отказ от тенденции тенденциозен и разоблачается искусственностью приемов его творчества» («На литературном посту», 1927. № 11—12).

Творчество Зощенко вызвало столько откликов, что уже в 1928 году вышел сборник критических статей, посвященных ему — Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928.

В Литературной Энциклопедии 1920 — 1930-х годов автор статьи о Зощенко писал: «Анекдотическая легковесность комизма, отсутствие социальной перспективы отмечают творчество З<ощенко>. мелкобуржуазной и обывательской печатью».

А вот пример из работы очень благожелательного критика, Евгении Журбиной, которую связывали с писателем дружеские отношения; она писала о

нем неоднократно, включила эти статьи в книгу своих воспоминаний: сказ Зощенко «выступает как средство сатирической типизации. Избранный им «герой» — городской обыватель. Он вне нового быта, он враждебен духу коллективизма, чужд новой солидарности» (Евгения Журбина, «Их собственные мелодии», 1965).

Учитель может обратить внимание учеников на язык этой критики: независимо от характера отзыва — положительного или отрицательного — это язык, общий для эпохи. Анализ этого языка (например, определенных языковых клише) позволяет поговорить с учениками об основных ценностях советского общества.

4. Об «антисоветских» взглядах Зощенко.

СПРАВКА 2-го ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ МИНИСТЕРСТВА ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ СССР О ПИСАТЕЛЕ М. М. ЗОЩЕНКО⁵⁸, текст которой приводится ниже, предшествовала Постановлению 1946 года.

10 августа 1946 года.

Зощенко Михаил Михайлович, 1895 года рождения, уроженец г. Полтавы, беспартийный, русский, из дворян, бывший штабс-капитан царской армии, член Союза советских писателей, орденосец. Постоянно проживает в гор. Ленинграде.

На протяжении ряда лет Зощенко характеризуется как писатель с антисоветскими взглядами, критикующий политику партии в области искусства и литературы.

Зощенко до последнего времени в своей творческой деятельности остается в стороне от советской действительности, не принимая участия в создании литературных произведений, отражающих нашу современность. В прошлом (1921 г.) Зощенко являлся членом литературного содружества «Серрапионовы братья» — группировки, вредной по своему идеологическому характеру. В выпущенном в 1921 году «Манифесте» этой группы говорилось: «В эпоху регламентаций и установления казарменной жизни, создания железного и

⁵⁸ Справка дана перед принятием постановления.

скудного устава, мы вынуждены организоваться. Нас атакуют и справа, и слева. У нас спрашивают, с кем мы — с монархистами, с эсерами или с большевиками? Мы — ни с кем, мы просто русские: Нас ни одна партия в целом не удовлетворяет. Искусство не имеет общественной функции. Общественная функция убивает искусство, убивает талант. Мы пишем не для пропаганды...»

В этот период Зощенко является автором антисоветских рассказов, которые читались в близких ему литературных кругах.

Зощенко постоянно высказывает свое враждебное отношение к советской цензуре, жалуясь на невозможность заняться творческой работой.

Еще в 1927 году он заявил: «Мы беззубые юмористы, нам не позволяют трогать существенные вопросы. Всякая критика запрещена, неприменное требование идеологии лишает возможности объективно отражать быт и жизнь».

В 1940 году по этому вопросу Зощенко говорил: «Я совсем не знаю, о чем я должен и могу писать, напишешь резко — не пропустят, а написать просто — мне трудно. Я вижу сплошные неполадки вокруг: Рабочие и служащие не заинтересованы в своей работе, да и не могут быть заинтересованы, так как для этого им должны платить деньги, на которые они могли бы существовать, а не прикреплять их к работе: Вообще впечатление такое, точно мозг всех учреждений распался, так как большинство хороших руководящих работников изъято, а новых нет».

В 1942 году, во время наступления немецких войск, Зощенко высказывал неверие в победу Советского Союза в войне с Германией.

В 1943 году Зощенко была написана книга «Перед восходом солнца», в которой показал советскую действительность в вульгарно-обывательских тонах. Советские люди изображены им как нравственно-уродливые, мелкие и корыстные. Это произведение было осуждено литературной критикой и общественностью, как идеологически вредное».

Формально поводом к Постановлению послужил рассказ Зощенко «Приключения обезьяны», опубликованный в журнале «Звезда», 1946, № 5—6. В докладе Жданова об этом рассказе говорилось следующее: «Зощенко <...>

изображает советских людей бездельниками и уродами, людьми тупыми и примитивными», вкладывает «в уста обезьяне <...> антисоветскую сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем <...> среди советских людей», наделяет обезьяну ролью высшего судьи <...> наших общественных порядков и заставляет ее читать нечто вроде морали советским людям». В конце концов, в рассказе и обезьяна «перевоспитывается»... «Она никуда не убегает... Нос вытирает платком. И чужих конфет не берет» и т. д.

5. Об ученичестве Зощенко у Пушкина. В 1923 году А. В. Луначарский пишет статью «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его» с лозунговым призывом «Назад к Островскому!». К 1930-м годам выступления ниспровергателей классики остаются в прошлом, а к концу 30-х годов оформляется лозунг «Назад к Пушкину!» Его поддерживают А. Платонов и А. Толстой. В анкете 1937 года Зощенко пишет: «Влияния Пушкина (в прямом смысле) на мою литературную работу не было. Но многие сочинения его всегда были для меня идеальными образцами. И благодаря этому в своей работе я всегда стремился к краткости, занимательности и простоте». Примером такого образца может послужить «Шестая повесть Белкина», написанная Зощенко. Подражая Пушкину, Зощенко, ищущий свою повествовательную сказовую манеру, изучает сложную повествовательную игру «Повестей Белкина».

Сложные вопросы поэтики и творчества М. Зощенко.

Произведения Зощенко и его творческая судьба ставят ряд непростых вопросов, требующих разъяснения в классе. Прежде всего, как случилось, что человек, принимавший революцию и стремившийся создавать «народную», как он говорил, литературу, стал автором острых сатирических произведений. Художественный мир этих произведений не оставляет места для положительного героя; персонажи Зощенко воспринимаются как пародия на советского человека.

Следующий вопрос связан с предыдущим. Как можно объяснить ученикам необыкновенную популярность писателя в 1920-е годы (когда Зощенко

воспринимают прежде всего как юмориста) и потом полное неприятие его критикой в 1930-е годы (критику не устраивает сатира Зощенко).

1. М. Зощенко о необходимости создания народной, демократической литературы. Еще до революции Зощенко заявлял, что порвал со своим классом. Революцию он воспринял как «рождение новой жизни, новых людей, страны». «И я — новый, не такой, как был...» — пишет он в повести «Перед восходом солнца», которую можно считать автобиографической. «Я презираю интеллигентский труд, — говорил Зощенко, рассказывая о своей работе сапожника: — Я не вернусь больше к прошлому. Мне довольно того, что у меня есть» («Октябрь», 1943, № 5 — 6).

Писатель начал искать свой стиль в литературе: «...я не собираюсь писать для читателей, которых нет. У народа иное представление о литературе» (Зощенко М. «Перед восходом солнца»). Зощенко хотел создавать демократическую литературу, литература должна быть народной — такова его мысль.

Тема рождения нового мира и нового человека — фактически была центральной в литературе 1920-х годов. Однако, работая в самых разных местах и на самых разных должностях, много разъезжая, «нового» человека в жизни Зощенко не видел. Сохранился характерный рассказ о его работе в совхозе Маньково (птицеводом): «Я подхожу к крестьянину. Он пожилой. В лаптях. В рваной дерюге. Я спрашиваю его, почему он содрал с себя шапку за десять шагов и поклонился мне в пояс.

Поклонившись еще раз, крестьянин пытается поцеловать мою руку. Я отдергиваю ее.

— Чем я тебя рассердил, барин? — спрашивает он.

И вдруг в этих словах и в этом его поклоне я увидел и услышал все. Я увидел тень прошлой привычки жизни. Я услышал окрик помещика и тихий рабский ответ. Я увидел жизнь, о которой я не имел понятия. Я был поражен, как никогда в жизни» (Октябрь. 1943. № 6 — 7).

Так появились герои Зощенко — люди с неразвитым чувством личности и вместе с тем не обремененные грузом цивилизации и даже традиционной морали.

2. О своеобразии повествователя и героя Зощенко. В рассказах и повестях Зощенко особенно важен способ «рассказывания». Писатель выбирает сказовую форму повествования — он имитирует речь малообразованного примитивного человека, городского обывателя-пролетария; в этой речи много просторечия, не понятных ему слов и фраз из культурного обихода. Речь рассказчика подчеркнута устная, нелитературная.

Таким образом «демократизм» героев Зощенко оказывается внешним — это не демократизм убеждений; герой Зощенко — «демократ» только по своим житейским навыкам, присущим ему благодаря происхождению. (Именно в этом смысле герою «Не нравятся ... аристократки»). В результате Зощенко развенчивает романтическое представление о рождении «нового» человека из «ничего».

3. О сюжетах рассказов Зощенко. В 1928 году в беседе с молодыми писателями Зощенко отвечал на упрек об отсутствии сюжета: «Сюжет есть, он вас только не беспокоит». Что имеет в виду писатель? Сюжеты его рассказов значительно менее существенны, чем речевая маска повествователя? Или писатель не хотел бы, чтобы на них обращали специальное внимание? Как бы то ни было, за сюжетами рассказов Зощенко и их развитием любопытно понаблюдать.

В учебнике вопросу сюжетосложения у Зощенко специального внимания не уделяется. Вместе с тем учитель может обратить внимание учеников, на то, что писателя интересуют прежде всего отношения его героя с культурой — от поведения в быту до посещения бани или театра. Герой попадает в театр («Аристократка»), но до содержания спектакля дело не доходит — он идет в буфет. В рассказе «Баня» тоже идет речь о театре. Но всегда и везде герой испытывает «конфуз».

Может показаться, что писатель выбирает ситуации не типические, а эксцентрические. Однако это не так. Такое впечатление создается благодаря использованию комических приемов, сатирического заострения ситуации и проч. Зощенко, безусловно, рассматривает ситуации типические. При этом каждый раз оказывается, что интересы материальные у его героев доминируют над духовными (см., например, рассказы «Часы», «Любовь», «Хозрасчет» и др.).

Герой Зощенко остается дикарем, в какую бы ситуацию он ни попал; таков он и в быту, например, он не соблюдает правил личной гигиены («Операция»). Однако во всех этих ситуациях герой Зощенко защищает свою правоту перед носителями культурного начала и искренне возмущается несправедливостью, которая, как ему кажется, совершается в отношении него («Рабочий костюм»).

4. О своеобразии эпоса в литературе 1920-х годов. О. Мандельштам увидел в литературе начала 1920-х годов состояние перехода от устного слова (фольклора) к развертыванию повествования в фабулу: «Прислушайся к фольклору и услышишь, как шевелится в нем тематическая жизнь, как дышит фабула, и во всякой фольклорной записи фабула присутствует утробно — здесь начинается интерес, здесь все чревато фабулой, все заигрывает, интригует и грозит ею... Милый анекдот, первое и радостное порхание фабулы, освобождение духа из мрачного траурного куколя психологии» (Литературная Москва. Рождение фабулы). В том же 1922 году, сформулировав этот закон прозы, Мандельштам пробует себя в жанре рассказа («Шуба»). Примерно в это же время В. Шкловский заговорил о кризисе жанра: «Мне кажется, что кризис жанра может быть изжит только привлечением нового материала» (Леф, 1925, № 3). Писателям заказывают эпос, ждут появления «красного» Льва Толстого, но появляются небольшие рассказы, у писателей-сатириков — анекдоты; возникает нескончаемый фрагментарный эпос (у Бабея, Зощенко и др.; даже М. Горький называет один из своих рассказов о революции «Анекдот»). Эпос распадается на голоса, на речевые эпизоды. Не случайно Зощенко оставил такое признание: «Раньше, когда я был несколько помоложе, я мог работать в любых условиях. Например, «Аристократку» я написал на лестнице. Я шел к знакомым

и, поднимаясь по лестнице, обдумывал сюжет, который записал утром» (М. Зощенко. «Как я работаю»).

5. О традиции русской классической литературы в прозе М. Зощенко.

В учебнике школьникам предлагается следующий вопрос: С какой целью писатель, работающий в новых условиях и изображающий «новых» героев, использует сюжетные ситуации, названия русской и зарубежной литературной классики?

Современный литературовед Б. Сарнов отвечает на этот вопрос так: Зощенко строит здание новой русской культуры. Казалось бы, этот ответ — слишком общий, вместе с тем он точен.

Зощенко и учится у классиков — это совершенно очевидно в случае с Пушкиным, и, говоря о современности, выбирает героев, напоминающих «маленьких» людей Гоголя и Достоевского, только попадающих в другие ситуации (обладая талантом сатирика, Зощенко и на ситуации, использованные его великими предшественниками, тоже всегда мог посмотреть как на сатирические). Кроме того, как человек, воспитанный на классической литературе, он невольно вступает в диалог со своими великими предшественниками — художники XIX века Гоголь, Достоевский, Чехов тоже писали о незначительном (Достоевский в название одного из своих рассказов даже ввел жанровое определение анекдота — «Скверный анекдот»); и из совокупности этих рассказов тоже создавались эпические полотна.

И наконец, «здание» культуры, литературы невозможно построить, не обращаясь к традиции — жанровой (Зощенко выбирает рассказ), повествовательной (он строит сказ) и т. д. Есть и еще один, достаточно сложный момент: стремясь идти в ногу со временем и создавать демократическую литературу, испытывая вину интеллигента за прошлое унижение народа (Зощенко неоднократно пишет об этом, например: «Меня всегда волновало одно обстоятельство. Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то, если можно так сказать, литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стишки о цветках и птичках, а наряду с этим

ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то такое страшно запущено». (Из письма к Горькому).

Зощенко обладал даром сатирика. Он не мог писать пафосно; любой пафос у него всегда подвергается ироническому снижению, он иронизирует по поводу новой культуры. На себя, как и на своего персонажа, тоже смотрит со стороны — и возникает ирония по поводу того воображаемого пролетарского писателя, которого он «замещает». С таким же успехом писатель может пародировать и Гоголя, и Достоевского (см., например, «Сентиментальные повести»).

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Герой Зощенко отличается от персонажей-обывателей, изображенных многими другими сатириками-современниками: он удовлетворен своим бытом, не копит деньги, не гоняется за материальными приобретениями. Задание. Сравните героев Зощенко с героями Ильфа и Петрова, например с Эллочкой Щукиной.

2. В преобладающем большинстве рассказов Зощенко действие происходит на людях («Аристократка»); публика наблюдает конфликт персонажей и даже берет на себя роль судьбы («Гримаса нэпа»); «масса» становится героем его рассказов («Нервные люди») и т. п.

Тема самостоятельного исследования: «Коллективизм» в изображении Зощенко.

3. Задание. Найдите в рассказах Зощенко слова, созданные в советскую эпоху (типа «текучка», «культурный»). В каком значении используются эти слова и какова их художественная функция?

4. Создавая рассказы на материале новой советской жизни, Зощенко нередко дает им названия произведений, прочно вошедших в русскую литературу — «Дама с собачкой», «Шинель», «На дне», «Анна на шее» и другие.

Тема самостоятельного исследования: Ситуации русской классики в прозе М. Зощенко.

Михаил Афанасьевич Булгаков

(1891 — 1940)

Планируемое время изучения — 5 часов.

Дополнительный материал к творческой биографии М. Булгакова.

1. **О семье М. Булгакова.** Отец М. А. Булгакова Афанасий Иванович был преподавателем духовной академии; преподавал сначала на кафедре древней гражданской истории, затем на кафедре западных исповеданий. Он рано умер. Тем не менее, в семье была замечательная, жизнерадостная атмосфера. Сестра М. А. Булгакова вспоминала: «...помню одно письмо от сестры Варвары. Начиналось оно такими словами: “Мы так хохотали”. Это был лейтмотив нашей жизни» (Н. А. Булгакова-Земская). Она же писала о брате Михаиле: «.....старший, первенец, отличался одной особенностью. Он был весел, он задавал тон шуткам, он писал сатирические стихи про ту же самую маму и про нас, давал нам всем стихотворные характеристики, рисовал карикатуры».

С юности М. А. Булгаков был превосходным рассказчиком, задавал тон веселья в семье. Например, любили играть в шарады, но играли необычно: ставили пьесы из нескольких актов, в зависимости от числа слогов в слове: наслед-ник (3 акта); о-тра-ва (3 акта).

Дом, семья — понятия очень важные для Булгаковых. В начале 1920-х годов, Михаил Афанасьевич так надписал сестре экземпляр одного из своих рассказов: «Сестрам — я мечтаю, что мы съедемся вместе. Скучаю по своим».

В 1922 году после тяжелой болезни умирает В. М. Булгакова, мать писателя. Острое чувство сиротства, которое испытывает М. Булгаков, сказалось в «Белой гвардии» и «Днях Турбиных».

2. **О мобилизации в Добровольческую армию.** После работы в различных военных госпиталях в феврале 1918 М. Булгаков по болезни был демобилизован и уехал в Киев, к матери (семья жила в Киеве на Андреевском спуске, в доме 13 — эта квартира описана в «Белой гвардии»). Однако в

1919 году его, как военного врача, мобилизуют в Добровольческую армию. Параллельно он сотрудничает в газетах, выходивших при Деникине на Северном Кавказе.

3. Об отношении Булгакова к религии. В юношеские годы Булгаков увлекался идеями Дарвина и, несмотря на семейные традиции, был ближе к безверию, чем к вере (см. «Воспоминания» Н. А. Булгаковой-Земской). В 1911 году, вскоре после смерти Л. Н. Толстого, М. Булгаков издал статью «Гр. Л. Н. Толстой и св. Иоанн Златоуст», в которой писал: «...гр. Л. Н. Толстой — это живой укор нашему христианскому быту и будитель христианской совести... усыпляется совесть этим мнимо христианским бытом, и сладко сознание, что можно считать себя последователем Христа, сделав его Крест украшением своей жизни, но не нося на себе тяжести этого Креста».

Со временем отношение Булгакова к религии становится более неоднозначным. Из дневника Елены Сергеевны Булгаковой: «17 мая 1937. Звонил приехавший из Ленинграда Адриан Пиотровский: «Хотел заказать М. А. сценарий. М. А. отказался. Но любопытно было узнать, какую тему они придумали. Оказалось, антирелигиозную!! Это ловко!»

4. Об отношении Булгакова к своему творчеству и рукописям. В сентябре 1925 года Булгаков получил письмо, разосланное членам Всероссийского Союза писателей: «Московский Отдел Правления Всероссийского Союза писателей постановил ко дню торжественного открытия “Дома Герцена” 1 ноября с. г. организовать литературную выставку, отражающую писательскую работу московских членов союза за годы революции — просили дать автограф, материалы, портрет. Булгаков послал «Дьяволиаду». О портрете же написал следующее: «Ничем особенным не прославившись как в области русской литературы, так равно и в других каких-либо областях, нахожу, что выставлять мой портрет для публичного обозрения — преждевременно. Кроме того, у меня его нет».

7 мая 1926 года к писателю пришли с обыском. Взяли рукопись «Собачьего сердца» и дневники. Булгаков долго бился за их возвращение (в том

числе он прибегал к помощи М. Горького). Однако когда дневники были возвращены, он уничтожил их, объясняя это тем, что эти дневники были прочитаны в ГПУ. Это отношение Булгакова к своим рукописям как к глубоко личному документу вступало в противоречие с отношением советской эпохи к чужой собственности, в том числе литературным архивам⁵⁹.

5. Об окончании работы над романом «Белая гвардия». Роман «Белая гвардия». Упоминание о завершении работы над первым романом М. Булгакова «Белой гвардией» относится к марту 1924 года. Вместе с тем, возможно, что роман дописывался уже после премьеры «Дней Турбиных» (1926) и создания «Бега» (1928).

6. О пьесе «Дни Турбиных» и И. В. Сталине. Из стенограммы выступления И. В. Сталина на встрече с украинскими литераторами от 12 февраля 1929 года о «Днях Турбиных» (после многочисленных переделок пьесы): «...даже от таких людей, как Булгаков, можно взять кое-что полезное».

Судя по протоколам спектакля, Сталин смотрел пьесу не менее 15 раз. 8 раз он был на спектакле по пьесе М. Булгакова «Зойкина квартира» в театре им. Вахтангова.

7. О повести «Собачье сердце». Работу над повестью Булгаков начал в январе 1925 года; окончательно она была доработана в марте 1925 года. Первоначальное название повести — «Собачье счастье. Чудовищная история». Первая публикация в СССР — лето 1987 года

8. О статье А. Безыменского о М. Булгакове. В газете «Комсомольская правда» 14 октября 1926 года была опубликована статья поэта Александра Безыменского, посвященная Булгакову: «...который чем был, тем и останется: новобуржуазным отродьем, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его коммунистические идеалы».

⁵⁹ См. об этом Чудакова М., Архивы в современной культуре // «Наше наследие», 1988, № 3, С.143 — 144. В частности, М. О. Чудакова писала: «В общественном сознании современников-соотечественников документы уже не были реальными памятниками культуры — они воспринимались по большей части как потенциальные вещественные доказательства, свидетельствовавшие не в пользу их владельцев».

Через несколько лет этот фрагмент статьи Безыменского Булгаков включит в письмо, адресованное правительству.

9. О пьесе М. Булгакова, посвященной И. В. Сталину. 10 сентября 1938 Булгаков начал работу над пьесой о Сталине. Это был вынужденный шаг, на который писателя вынуждало многое, в том числе о такой пьесе драматурга просил МХАТ: «В тридцатых годах, когда в репертуарных планах почти всех театров страны стали появляться пьесы о событиях, касающихся исторической роли Сталина или о нем самом, обойти эту тему Художественному театру, который почитался эталоном для всей нашей театральной жизни, конечно, было нельзя. Руководители МХАТ поняли, что именно он, Булгаков, может выручить, как никто другой, потому что не сделает казенной и фальшивой пьесы»⁶⁰.

Для пьесы был избран романтический сюжет, в основе которого рассказ о молодом революционере, об изгнании его из тифлисской семинарии и погружении в революционную работу, о том, как будущему вождю в 1902 году пришлось возглавить в городе Батуме стачку. Стачка была разгромлена, а И. Джугашвили (Сталин) сослан в Туруханский край.

Первоначально Булгаков собирался назвать пьесу «Пастырь», окончательное название — «Батум». Однако и эта пьеса М. Булгакова получила резко отрицательный отзыв. Критика писала о том, что Сталин не может быть изображен в образе романтического героя, в подобный образ нельзя вкладывать вымышленное содержание: нельзя ставить его в выдуманные положения и вкладывать в его уста не сказанные им слова. Вывод был однозначным: пьесу нельзя ни ставить, ни публиковать.

10. О судьбе произведений Булгакова. Пьесы Булгакова то запрещались, то с трудом разрешались к постановке. Пьеса «Бег», репетировавшаяся во МХАТе (последняя репетиция состоялась 25 января 1929 года), в итоге была запрещена к постановке. В письме драматургу Билль-Белоцерковскому от 2 февраля 1929 года Сталин определяет эту пьесу как антисоветское явление. Сталин настаивает на ее переработке; он говорит о том, что к 8 снам следует

⁶⁰ Я. Смелянский. Булгаков и МХАТ, С. 650.

прибавить еще два, в которых следует показать социальные причины Гражданской войны в СССР и т. д.

В юбилейные дни МХАТА — 26 октября 1938 года — Елена Сергеевна записывала в своем дневнике: «Ведь подумать только! В число юбилейных спектаклей не включили «Турбиных», идущих 13-й год — уже больше восьмисот раз! Ни в одной статье, посвященной юбилею не упоминается ни фамилия, ни название этой пьесы». Булгаков не пошел на юбилейный вечер МХАТА. В это же время в театре им Вахтангова шел «Дон-Кихот» (инсценировка романа Сервантеса была написана Булгаковым).

Пьеса «Зойкина квартира» в отечественной печати была опубликована только в 1982 году. Роман «Мастер и Маргарита», который автор редактировал до последнего дня, в 1966 — 1967 годах.

Рассказывая ученикам о прижизненной судьбе произведений писателя, можно прочесть в классе письмо М. А. Булгакова И. В. Сталину от 30 мая 1931 года.

Многоуважаемый Иосиф Виссарионович!

«Чем далее, тем более усиливалось во мне желание быть писателем современным. Но я видел в то же время, что, изображая современность, нельзя находиться в том высоко настроенном и спокойном состоянии, какое необходимо для проведения большого и стройного труда.

Настоящее слишком живо, слишком шевелит, слишком раздражает; перо писателя нечувствительно переходит в сатиру.

...Мне всегда казалось, что в жизни моей мне предстоит какое-то большое самопожертвование и что именно для службы моей отчизне я должен буду воспитаться где-то вдали от нее.

...Я знал только то, что еду вовсе не затем, чтобы наслаждаться чужими краями, но скорей чтобы натерпеться, точно как бы предчувствовал, что узнаю цену России только вне России и добуду любовь к ней вдали от нее».

Н. Гоголь

Я горячо прошу Вас ходатайствовать за меня перед Правительством СССР о направлении меня в заграничный отпуск на время с 1 июля по 1 октября 1931 года.

Сообщаю, что после полутора лет моего молчания с неудержимой силой во мне загорелись новые творческие замыслы, что замыслы эти широки и сильны, и я прошу Правительство дать мне возможность их выполнить.

С конца 1930 года я хвораю тяжелой формой нейрастении с припадками страха и предсердечной тоски, и в настоящее время я прикончен.

Во мне есть замыслы, но физических сил нет, условий, нужных для выполнения работы, нет никаких.

Причина болезни моей мне отчетливо известна: На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя.

Со мной и поступили как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе.

Злобы я не имею, но очень устал и в конце 1929 года свалился. Ведь и зверь может устать.

Зверь заявил, что он более не волк, не литератор. Отказывается от своей профессии. Умолкает. Это, скажем прямо, малодушие.

Нет такого писателя, чтобы он замолчал. Если замолчал, значит, был не настоящий.

А если настоящий замолчал — погибает.

Причина моей болезни — многолетняя затравленность, а затем молчание.

За последний год я сделал следующее:

несмотря на очень большие трудности, превратил поэму Н. Гоголя «Мертвые души в пьесу»,

работал в качестве режиссера МХТ на репетициях этой пьесы,

работал в качестве актера, играя за заболевших актеров в этих же репетициях,

был назначен в МХТ режиссером во все кампании и революционные празднества этого года,

служил в ТРАМе — Московском, переключаясь с дневной работы МХТовской на вечернюю ТРАМовскую,

ушел из ТРАМа 15.III.31 года, когда почувствовал, что мозг отказывается служить и что пользы ТРАМу не приношу,

взялся за постановку в театре Санпросвета (и закончу ее к июлю).

А по ночам стал писать.

Но надорвался.

Сейчас все впечатления мои однообразны, замыслы повиты черным, я отравлен тоской и привычной иронией.

В годы моей писательской работы все граждане беспартийные и партийные внушали и внушили мне, что с того самого момента, как я написал и выпустил первую строчку, и до конца моей жизни я никогда не увижу других стран.

Если это так — мне закрыт горизонт, у меня отнята высшая писательская школа, я лишен возможности решить для себя громадные вопросы. Привита психология заключенного.

Как воспою мою страну — СССР?

Перед тем, как писать Вам, я взвесил все. Мне нужно видеть свет и, увидев его, вернуться. Ключ в этом.

Сообщаю Вам, Иосиф Виссарионович, что я очень серьезно предупрежден большим деятелями искусства, ездившими за границу, о том, что там мне оставаться невозможно.

Меня предупредили о том, что в случае, если Правительство откроет мне дверь, я должен быть сугубо осторожен, чтобы как-нибудь нечаянно не захлопнуть за собой эту дверь и не отрезать путь назад, не получить бы беду похуже запрещения моих пьес.

По общему мнению всех, кто серьезно интересовался моей работой, я невозможен ни в какой другой земле, кроме своей — СССР, потому что 11 лет черпал из нее.

К таким предупреждениям я чуток, а самое веское из них было от моей побывавшей за границей жены, заявившей мне, когда я просился в изгнание, что она за рубежом не желает оставаться и что я погибну там от тоски менее чем в год.

(Сам я никогда не был за границей. Сведение о том, что я был за границей, помещенное в Большой Советской Энциклопедии, — неверно.)

«такой Булгаков не нужен советскому театру», — писал нравоучительно один из критиков, когда меня запретили.

Не знаю, нужен ли я советскому театру, но мне советский театр нужен, как воздух.

Прошу Правительство СССР отпустить меня до осени и разрешить моей жене Любови Евгениевне Булгаковой сопровождать меня. О последнем прошу потому, что серьезно болен. Меня нужно сопровождать близкому человеку. Я страдаю припадками страха в одиночестве.

Если нужны какие-нибудь дополнительные объяснения к этому письму, я их дам тому лицу, к которому меня вызовут.

Но, заканчивая письмо, хочу сказать Вам, Иосиф Виссарионович, что писательское мое мечтание заключается в том, чтобы быть вызванным лично к Вам.

Поверьте, не потому только, что вижу в этом самую выгодную возможность, а потому, что Ваш разговор со мной по телефону в апреле 1930 года оставил резкую черту в моей памяти.

Вы сказали: «Может быть, вам действительно, нужно ехать за границу...»

Я не избалован разговорами. Тронутый этой фразой, я год работал не за страх режиссером в театрах СССР.

М. Булгаков

11. **О пьесе «Дни Турбиных».** В учебнике пьеса «Дни Турбиных» предлагается в вопросах для самостоятельного изучения — в связи с этим в настоящем пособии материалы о ней даются развернуто.

О трансформации замысла пьесы. М. А. Булгаков начинает работать над пьесой 19 января 1925 года. Премьера состоялась 5 октября 1926 года. В первой редакции М. Булгаков пытался сохранить основные мотивы романа; неизменным должен был остаться и главный герой книги доктор Алексей Турбин. Сохранялась в первой редакции пьесы и линия Ванды и Василисы.

Однако героем драмы стал полковник Алексей Турбин. Этот образ напоминает полковника Малышева из романа; «вбирает» он в себя и черты другого героя романа, благородного Най-Турса.

Это сразу многое меняло в пьесе. Вместо рефлексивного и лиричного героя в центре художественного мира оказался человек героического склада. Какие-то слова и даже монологи по наследству остались полковнику Алексею Турбину, тем не менее здесь Алексей Турбин — это уже другой человек и другая пьеса. Вместе с героем ушел лирический способ толкования истории, ушла очень важная для пьесы неопределенность. Он словно брал на себя ответственность за происходящее и за свой выбор отвечал жизнью. Гибель Алексея Турбина в гимназии становилась кульминацией пьесы. Реальные исторические события, полные драматизма, выдвигались, таким образом, на первый план. Звучала идея бессмысленности кровопролития. Лариосик из второстепенного лица в романе превратился в одного из главных персонажей в пьесе.

Изначально автор ориентировался на постановку произведения во МХАТе (театр в этот момент активно искал новый репертуар). В случае, если учитель сочтет нужным познакомить учеников с рассказами актеров МХАТа о чтении пьесы коллективу театра М. Булгаковым, можно использовать сб. «Булгаков в Художественном театре. (Воспоминания)». В воспоминаниях Маркова и Пилявской Булгаков представлен театральным человеком, который, подобно Гоголю и Островскому, был мастером драматического чтения.

В процессе работы над пьесой в театре Булгаков снова и снова менял ее текст. В результате он отказался от первоначального названия «Перед концом»; не могло пройти театральную цензуру и название «Белая гвардия».

На то, как многое изменилось в пьесе указывает хотя бы такой факт: в первой редакции пьесы «Белая гвардия» было 5 актов, 12 картин; в окончательной редакции «Дней Турбиных» — 4 акта и 7 картин. О процессе переработки текста этой пьесы говорят (конечно, в преображенном виде) размышления Максудова, героя «Записок покойника» «Театрального романа»).

Ниже мы приводим фрагмент протокола заседания Реперткома, состоявшегося после очередного просмотра пьесы; в протоколе содержались требования внести в пьесу ряд изменений:

«1...Сцена в гимназии должна быть подана не в порядке показа белогвардейской героики, а в порядке дискредитации всего белогвардейского движения... Одобрить заявление режиссера т. Судакова (режиссер-постановщик «Дней Турбиных» — Е. А., К. П.) о первом варианте, не введенном впоследствии в пьесу, по которому Николка, наиболее молодой, мог стать носителем поворота к большевикам...».

В театре Булгакова убедили вложить в уста Мышлаевского такие слова: «Да, пойду к большевикам и буду служить, по крайней мере, я буду знать, что служу в русской армии».

Система персонажей пьесы была перестроена: в центре оказываются не молодые Турбины, а три белогвардейских офицера — Алексей Турбин, Мышлаевский и Студзинский. Эти трое воплощают собой три пути, возможных для офицера в условиях революции. Пьеса — в отличие от романа — выражает идею обреченности старого мира вообще и белогвардейского движения в особенности (в процессе репетиций эта идея звучала все активнее — например, «Интернационал» в качестве музыкального сопровождения, стал звучать громче).

Время действия сжимается здесь примерно до 3-х суток, точнее, до 3-х вечеров и одного утра. Сокращается и художественное пространство: если в

романе события разворачиваются в доме Турбиных, квартире Лисовичей, на улицах города и в пространстве истории, то в окончательной редакции пьесы сюжетная линия Лисовичей отсутствует, дом Турбиных принимает на себя большую нагрузку. Сокращение сценического времени и пространства усиливает напряженность действия. Несмотря на то, что сценическое действие развивается в локальном пространстве, в повседневную жизнь Турбиных также вторгается история; она становится содержанием этой жизни. Все разговоры в пьесе — об исторических событиях. Пародийной линии Лисовичей в пьесе соответствует линия Гальберга, поданного иронично. В этом смысле особое значение имеет сцена возвращения Гальберга и его «посрамления».

На протяжении пьесы неоднократно возникает мотив встречи с большевиками, он связан еще с одним мотивом — «народа-богоносца». Появляется мысль о том, что в конечном счете исход встречи будет зависеть от позиции «милых мужичков из сочинений Льва Толстого». Но в 1-ом акте в адрес «богоносцев» звучит проклятье, а в 4-ом — признание неизбежности завтрашней победы большевиков, потому что за ними «мужики тучей».

О чеховской традиции и ее трансформации в пьесе «Дни Турбины». Театрально-драматургическая эстетика Булгакова была достаточно традиционной. В цикле очерков «Столица в блокноте» и в воспоминаниях Л. Е. Белозерской отразилось неприятие театрального авангардизма Булгаковым.

Литературные параллели с Чеховым в пьесе «Дни Турбиных» связаны прежде всего с образом Лариосика, который, по сравнению с романом, в пьесе выдвигается на первый план. Добираясь до Киева «по волнам Гражданской войны», он сохранил собрание сочинений Чехова, завернутое в единственную рубашку. Это собрание — эквивалент прежней турбинской жизни и ее мироощущения. Чеховское творчество воспринималось Булгаковым и поколением Турбиных как недавнее прошлое русской культуры.

Можно сказать, что и сам Лариосик напоминает многих чеховских героев. В его словах «Мы отдохнем, мы отдохнем...» слышны отголоски слов героев чеховских пьес «Три сестры» и «Вишневый сад», а вместе с тем в связи с этим

образом в который раз в пьесе возникает проблема интеллигенции, оказавшейся в новых исторических условиях.

О Чехове напоминают и тщательность реконструкции быта Турбиных, и многие мотивы драмы, и умение Булгакова создать в пьесе настроение, окрашивающее сцену или даже целый акт. Нередко это настроение создается чеховскими же средствами (например, звуковым сопровождением). Как и у Чехова, в пьесе Булгакова трагическое оказывается рядом с комическим. Так, например, трагическое начало достигает кульминации в первой картине 3-го акта, когда в Александровской гимназии Алексей Турбин отказывается посылать людей на смерть. И тут же — трагикомический выход гимназического сторожа Максима, в одиночестве оставшегося защищать гимназию. Комическая партия принадлежит, конечно, прежде всего Лариосику (см., например, эпизод пробуждения пьяного Лариосика во время объяснения Елены с Шервинским).

В отличие от революционного пролетарского искусства с его стремлением к схематичному делению персонажей на положительных и отрицательных (красных и белых), Булгаков придерживается классической традиции неоднозначного изображения персонажей (таков образ Шервинского). В образах персонажей воплощаются различные по своей тональности темы (еще один прием, знакомый нам по чеховской драматургии): так, с образом Алексея Турбина связана трагическая тема, с Еленой — лирическая, с Лариосиком — комическая тема.

На фоне этой близости особенно заметны расхождения: чеховская проблема трагического столкновения человека с судьбой переводится в реальный план.

Обстоятельства жизни, связанные с историческими катаклизмами, вынуждают героев Булгакова к прямому участию в событиях — к поступкам.

И в «Вишневом саде» Чехова, и в пьесе Булгакова образ гибнущего дома — центральный. Можно вспомнить покинутый и заколоченный дом в финале «Вишневого сада», символичность слов прощания с ним (Аня. Прощай, дом! Прощай старая жизнь!), символичность призыва Пети Трофимова

выбросить ключи от хозяйства в заключительной сцене 2 действия «Вишневого сада» (Петя. «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите, будьте свободны, как ветер»). Однако, если в чеховских пьесах дом — замкнутое пространство, подобное многим другим, аналогичным, и в этом пространстве торжествует повседневность, связывающая человека «по рукам и ногам», то герои Булгакова иначе относятся к дому и повседневности — они тоскуют по утраченной жизни; будничное существование человека в художественном мире Булгакова выступает как ценность, утраченная из-за происходящего за стенами дома. В 1-ом акте булгаковской пьесы дом подобен тонущему кораблю, внутри которого — хаос (попойка). В 4-ом акте возникает мотив отрезвления (Лариосик роняет бутылку), возвращения к жизни, к повседневности как основе жизни; дом оказывается воплощением непреложных человеческих ценностей, противостоит губительной стихии за его пределами.

У пьесы — кольцевая композиция. 1-ый акт — канун трагических событий. В этом акте происходят бегство Тальберга, пирушка перед боем с петлюровцами. Завтра в бой, но неизвестно, за кого и за что. После кульминационной сцены в Александровской гимназии 4-ый акт как будто бы воспроизводит ситуацию первого. Последний акт — эпилог одних и канун других трагических событий. И в начале, и в конце — повторяющийся мотив: это мотив неизбежной встречи с большевиками. В 1-ом акте неизбежность такого исхода была очевидна только А. Турбину, в последнем — всем: Мышлаевский готов идти к большевикам, Студзинский — на Дон, к Деникину.

Сложные вопросы поэтики и творчества М. Булгакова.

1. **Об особенностях жанра романа в творчестве Булгакова.** В начале 20-х годов XX столетия у ряда художников возникло ощущение исчерпанности романа как жанра: «Отличие романа от повести, хроники, мемуаров или другой прозаической формы заключается в том, что роман — композиционное, замкнутое, протяженное и законченное в себе повествование о судьбе одного лица или целой группы лиц. <...>

Вплоть до последних дней роман был центральной насущной необходимостью и организованной формой европейского искусства <...> происходило массовое самопознание современников, глядевших в зеркало романа <...>. Мера романа — человеческая биография или система биографий <...>. Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз <...>. Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе...» — писал О. Мандельштам в статье «Конец романа».

Мысль, высказанная О. Мандельштамом, может стать предметом обсуждения в сильном классе — она основывается на анализе предшествующей Булгакову литературной традиции и будет провоцировать на такой анализ учеников. Вместе с тем, очевидно, что Булгаков тяготеет к жанру романа. Можно предложить ученикам поразмышлять над тем, что привлекает Булгакова в этом жанре. Следующая группа вопросов может быть связана с типом романного жанра, используемым Булгаковым. Прежде чем размышлять над ним, следует рассказать ученикам о различных типах романа.

На первый взгляд может показаться, что роман «Белая гвардия» написан в традиционной форме семейного романа. Однако определения жанра этого романа как семейного или исторического оказываются неточными, недостаточными. История семьи Турбиных рассматривается на фоне исторической катастрофы, которая получает в романе черты вневременного события (например, Петлюра напоминает гоголевского беса и пр.). Существует точка зрения, что жанр романа «Белая гвардия» следует определять как роман-мистирию.

Сходным образом определяют и жанр романа «Мастер и Маргарита»: историческое и внеисторическое здесь переплетены еще более явно, чем это было в романе «Белая гвардия».

Прошлое и настоящее соединяются здесь в некое единое, бесконечно длящееся бытие; «фантастическое» и «реальное» сосуществуют, и «реальное»

оказывается одним из воплощений вневременного. Отсюда же соединение конкретных реалий времени и временная неопределенность происходящего.

2. О категории времени в романах Булгакова. Время действия романа «Белая гвардия» — временной промежуток безвластия между уходом немцев и крушением Центральной Рады и уходом из города Петлюры. Историческая основа повествования — калейдоскопическая смена властей в Киеве: 26 января 1918 года, незадолго до возвращения Булгакова домой, власть в Киеве уже вторично захватили большевики; 1 марта 1918 года в Киев вошли немецкие войска и с ними — Центральная Рада; 29 апреля 1918 года немцы вынудили Центральную Раду провозгласить верховным правителем Украины гетмана Скоропадского (событие, присутствующее в романе Булгакова); декабрь 1918 года — уход немцев, захвативших с собой гетмана, из Киева в город вошел Петлюра и провозгласил Независимую Украинскую Республику, с Директорией во главе; 6 февраля 1919 года части Красной Армии выбили Петлюру из Киева. Кануном этого события и оканчивается роман.

Однако категория времени в романе имеет не только реальное, но и философское значение. Тема различных летоисчислений, характеризующих один и тот же исторический момент, показывает условность любого летоисчисления; относительность человеческих представлений об истории, а значит, — приоритет вечного над временным.

Начало новой эры оказывается знаком исторической катастрофы, становится одновременно и концом мира. В романе важна апокалиптическая тема — она вводится уже эпиграфом из Апокалипсиса (гл. XX, ст. 12). Однако звучит эта тема неоднозначно: серьезно и даже трагически, как тема конца истории и последнего суда (уровень вечности) и иронически (уровень человеческой истории). Так, автор «Белой гвардии» в поэтах-футуристах, считающих себя в искусстве революционерами, и, прежде всего, в Маяковском, видит лишь разрушителей, пророчествующих о близком и неизбежном конце. (Другие примеры: эпизод с Василисой. Услышав голоса в нижнем этаже,

Николка говорит: «У Василисы гости... настоящее светопреставление» (Гл.14, Ч. 3) или рассказ о песнях лирников).

«Переплетение» времен, сосуществование исторического и вечного налицо и в романе «Мастер и Маргарита».

3. О категории пространства в романах Булгакова. В романе «Белая гвардия» происходит игра с художественным пространством: см. эпизоды бегства А. Турбина и Николки от петлюровцев. Во время этого бегства герои «выпадают» из пространства реального в пространство ирреальное, подобное пятому измерению, приданному квартире Берлиоза Воландом в «Мастере и Маргарите».

4. Об образе Вечного города у Булгакова. В построении художественного пространства и времени центральное место занимает образ города. Начиная с «Белой гвардии», город в произведениях Булгакова, сохраняя в себе все приметы реального города, имеет черты Вечного города. Вечный — это и один из городов, сыгравших ключевую роль в истории человечества, за которым утвердилось это обозначение: Иерусалим, Рим, Москва; это и Город вообще, Вечный город. Все, что здесь происходит, причастно вечности.

Отчасти этой неопределенности пространства соответствует и неопределенность времени: в романе о Мастере точное время действия неизвестно (1920-е или 1930-е годы?). Автор дает достаточно обобщенный образ эпохи, хотя и конкретной — советской. Вместе с тем можно говорить о хронологической точности ершалаимских глав.

5. «Театр» и театральность в произведениях М. Булгакова. Приступая к разговору о «театральности» произведений Булгакова, прежде всего следует определить значение понятий, которыми придется оперировать в ходе такого разговора. Так, следует разделить два понимания понятия «театральное поведение»: как неестественно-приподнятое, фальшивое поведение человека и как сценически-подчеркнутое, условное поведение актера в какой-то роли (вызванное условиями существования на сцене). Следует также оговорить, что нужно разделять театральное поведение и театр как предмет изображения.

Роман «Белая гвардия». Город в романе то предстает как театр, то уподобляется цирку (см., напр., эпизод выборов «гетьмана всея Украины» или эпизод спасения А. Турбина Юлией). Диалоги героев и их рассказы периодически превращают их в участников театрального представления. Даже причиной появления Лариона Суржанского в доме Турбиных, как следует из телеграммы в 64 слова, оказывается «актер оперетки Липский».

С момента первого появления Шервинского в доме Турбиных говорится, что этот офицер мечтает о театральной карьере: «но потом, когда все придет в норму: на сцену. Петь он будет в La Scala и в Большом театре в Москве, когда большевиков повесят на фонарях на Театральной площади» (даже мечты о конце большевиков опосредовано связываются здесь с театром).

«Театральны» и «байки», которые с серьезным видом рассказывает Шервинский: «Портьера раздвинулась, и в зал вошел наш государь. Он сказал: «Поезжайте, господа офицеры, на Украину и формируйте ваши части. Когда настанет момент, я лично стану во главе армии и поведу ее в сердце России — в Москву», — и прослезился» — так описывает Шервинский якобы произошедшую во дворце Вильгельма встречу свиты Гетмана с Императором Николаем. Плотнo уснащены театральными образами, эпизоды, связанные с 14 декабря.

Проблема «маски» и «лица» в романе «Белая гвардия» возникает постоянно, в том числе речь идет о соотношении маски и лица у исторических фигур, изображенных в романе. Конечно, театральность и маскарадность происходящего на страницах романа во многом — следствие иронического отношения автора к тем историческим событиям, которые он описывает.

Роман «Мастер и Маргарита». Театр-варьете в изображении Булгакова следует понимать широко, как аналогию искусства вообще и уже — литературы. В 1922 такая аналогия (именно театра-варьете и литературы впервые появилась у В. Шкловского в его кн. «Литература и кинематограф», Берлин, 1923).

6. О стилевых пластах романа «Белая гвардия». В романе используются различные стили речи, у каждого из них — своя функция. Так,

например, патетический стиль соответствует высокой теме хода истории; разговорная речь соотносится с бытовым укладом жизни и т. п.

7. О предмете и особенностях сатирического изображения в повести «Собачье сердце». Повесть «Собачье сердце» неоднозначна, и сатирически в ней изображается не только Шариков или Швондер, но и профессор Преображенский. Возникает мотив вины профессора, проделавшего небывалую хирургическую операцию и породившего таким образом Шарикова (он перекликается с аналогичным мотивом романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», в котором о революции говорится: «Какая великолепная хирургия!»).

Профессор Преображенский становится объектом сатиры благодаря своему фальшивому пению; комично и объединение мотивов трагической оперы Верди «Аида» и музыкальной фразы из романса «Дон-Жуан» («От Севильи до Гренады»), и то, что квартира Преображенского одновременно воспринимается Шариком как рай и ад, и то, что, переругиваясь с Шариковым, Ф. Ф. «рычал».

Примеры иронических сопоставлений профессора и его подопытного можно продолжить: в отличие от любящего пение профессора, Шарик не любил в Сокольниках только душенадрывающее пение с эстрады; профессор Преображенский связывает начало революции с состоянием «калошной стойки» — в первый же день революции по его словам исчезли все калоши. Шарик, приведенный им самим в квартиру, бьет стекла, раздирает чучело совы и ... грызет калоши профессора. Здесь и пародийный подход к изображению исторических событий: революция показана через калошную стойку (прием, подобный изображению мира через взгляд пса); и, одновременно, ироническое сближение появления Шарика в квартире с началом революции.

8. О теме творчества в романе «Мастер и Маргарита». Тема творчества — центральная в романе «Мастер и Маргарита». Истинность творчества Мастера подтверждается тем, какую тему он выбирает для своего романа: в истории Иешуа и Пилата воплощается «вечный» сюжет. Мастер вызывает к жизни канувшие в Лету события. Прошлое приобретает под его пером новую реальность и совпадает (по свидетельству «очевидца» Воланда) с

действительностью. Мастер говорит о себе: «О, как я угадал!» Таким образом, творчество оказывается знанием.

Выражение «рукописи не горят», очевидно, следует понимать как неоднозначное. Одно из прочтений: творение художника настолько «самостоятельно», настолько не зависит от его воли, что автор не может его сжечь; в отличие от «папок с бумагами» Дома Грибоедова, рукописи «не горят».

Роман имеет магическую силу: например, фрагмент рукописи, использованный Маргаритой («Тьма, пришедшая со Средиземного моря...»), обладает чудодейственной силой). Текст оказывается «паролем» при встрече с Азazelло. Магические свойства романа Мастера явлены и иначе. Встреча с Мастером ведет к преобразению Бездомного. Берлиоз — его лжеучитель. Знаком перерождения его оказывается смена имени и смена ложного пути (поэзия) на истинный (история). Роман обеспечивает Мастеру бессмертие и «покой».

9. О значении композиционных параллелей и повторов в романе «Мастер и Маргарита». Обратите внимание учеников на то, что различные темы и мотивы в романе Булгакова постоянно повторяются (и при этом варьируются).

На уровне системы персонажей безусловно значимыми оказываются следующие параллели: Иешуа Га-Ноцри — Мастер; Каифа — Берлиоз; Иуда из Кириафа — Алоизий Могарыч; Левий Матвей — Иван Николаевич Поньрев. Можно составить и другие пары: Майгель — Иуда, Левий Матвей — Иван Бездомный.

Удваиваются мотивы отрезанной головы (Берлиоз — Бенгальский), «крещения» (Маргарита — Бездомный) и др. Траурный плащ Воланда, подбитый огненной материей сопоставим с плащом с кровавым подбоем Понтия Пилата.

Удваивается даже мотив смерти главных героев — оба умирают дважды. Удвоен мотив авторства: Воланд и Мастер (в конце Иван Бездомный).

Еще одним мотивом, сближающим самые разные моменты романа, является мотив желания покинуть большой город: Пилат мечтает, как он мог бы бродить с Иешуа и разговаривать не в ненавистном ему Ершалаиме, а в Кесарии, писатели мучительно завидуют оказавшимся на даче в Перельгине; от безумия московской жизни освобождает даже загородная клиника Стравинского, на этом фоне не так однозначны становятся пожелание отправить Канта в Соловки и отправка Степы Лиходеева на морской берег в Ялту.

Симметрия обнаруживается в композиции романа: вечер в Доме Грибоедова — бал Сатаны, сеанс в Варьете — сеанс в театре валютчиков в сне Босого, первая встреча главных героев — встреча Иуды с Низой. Обращают на себя внимание даже казалось бы ничего не значащие параллели: собеседник Маргариты на шабаше, быстро летающий на Енисей и обратно, купаясь в Енисее, потерял брюки, как это сделал Бездомный на Москве-реке.

Одно из возможных толкований параллелей в тексте: роман Мастера о Иешуа и Пилате служит ключом к пониманию современной жизни. Вместе с тем часто повтор элементов текста имеет сниженный, пародийный смысл (нередко снижаются мотивы, к которым принято относиться как к «сакральным»). Примеры построения ситуаций по пародийным моделям: купание Ивана в Москве-реке как пародия на его крещение; бал сатаны как пародия на Пасхальную литургию (схема Пасхального ритуала: жизнь — смерть — воскресение; схема бала у Воланда: смерть — жизнь — смерть); пародийно в романе может осмысляться смерть (см. воскрешение Варенухи, который становится вампиром или «воскрешение» во сне Босого актера Куролесова, который падает замертво, играя роль Барона в «Скупом рыцаре» и др.).

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. В романе «Белая гвардия» Булгаков так описывает войска украинской директории, покидающие город: «...синяя гайдамацкая дивизия тронулась с моста и побежала в Город, через Город и навеки вон. Следом за синей дивизией

волчьей побегой прошел на померзших лошадях курень Козыря-Лешко, проплясала какая-то кухня: потом исчезло все, как будто никогда и не было. Остался только стынущий труп еврея в черном у входа на мост, да утопанные хлопья снега, да конский навоз. И только труп свидетельствовал, что Пэтурра не миф, что он действительно был...» (Гл. 20, Ч. 3).

Это исчезновение Петлюры из Города напоминает отъезд Чичикова из города N, отсюда же протягивается и ниточка к последним сценам «Мастера и Маргариты», к Воланду, покидающему со своей свитой Москву. Как и многим гоголевским персонажам, в романе М. Булгакова «Белая гвардия» Петлюре, и, в какой-то степени, петлюровцам присущи черты нечистой силы.

Тема самостоятельного исследования: Гоголевские реминисценции и их значение в творчестве Булгакова. Тема самостоятельного исследования: Говорящие фамилии героев Гоголя и Булгакова (см., например, Римский, Лиходеев и проч.).

2. Фамилия Турбины — традиционная для русской классической литературы. Однако герои романа Булгакова появились в тот момент, когда советские литераторы искали новых форм и нового героя. В. Катаев, в начале 1920-х годов близко связанный с Булгаковым (они собирались вместе издавать юмористический журнал «Ревизор»), вспоминал: «Помню, как он читал нам «Белую гвардию». Это не произвело впечатления... И что это за выдуманные фамилии — Турбины!». Тема самостоятельного исследования: Фамилии героев русской литературы 1920 — 1930-х годов.

3. Мотив музыки важен во всех произведениях Булгакова. В романе «Белая гвардия» четко различаются музыка временная (опереточная и уличная) и вечная (опера музыка): «Турбиных и Тальберга не будет на свете, опять зазвучат клавиши, и выйдет к рампе разноцветный Валентин, в ложах будет пахнуть духами, и дома будут играть аккомпанемент женщины, окрашенные светом, потому что Фауст, как Саардамский Плотник, — совершенно бессмертен» (мысли Тальберга). В повести «Собачье сердце» музыкальные мотивы оказываются средством сатирического изображения. В романе «Мастер и

Маргарита» действия Воланда и его свиты сопровождает «недобрая» музыка. Под «фальшивящие» звуки похоронного марша в Александровском саду появляется Азazelло. По окончании скандального спектакля в «Варьете» кот командует оркестру: — Сеанс окончен! Маэстро! Урежьте марш!! Ополоумевший дирижер, не отдавая себе отчета в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр не заиграл, и даже не грянул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал какой-то невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш. На мгновение почудилось, что будто слышны были некогда, под южными звездами, в кафешантане, какие-то малопонятные, полуслепые, но разудалые слова этого марша...

Его превосходительство / Любил домашних птиц / И брал под покровительство / Хорошеньких девиц!!!

А может быть, не было никаких слов, а были другие на эту же музыку, какие-то неприличные крайне...» — и в конце описание, необычайно напоминающее музыку в Грибоедове...

К семплеяровской ложе бежала милиция, на барьер лезли любопытные, слышались адские взрывы хохота, бешеные крики, заглушаемы звоном тарелок для оркестра. Бал Воланда сопровождается музыкой, которую играет оркестр под управлением Иоганна Штрауса. Фокстрот «Аллилуйя» звучит не только в Грибоедове, но и в квартире профессора Кузьмина (конец 18 главы).

Когда Маргарита, намазавшись мазью, собирается на шабаш, «с другой стороны переулка, из открытого окна, вырвался и полетел громовой виртуозный вальс», и его звуки длятся до самого вылета героини из переулка.

Вспомним, что и погром, который устраивает Маргарита в «Доме “Драмлита”» также напоминает своеобразный «дьявольский» концерт: «Нагая и невидимая летунья сдерживала и уговаривала себя, руки ее тряслись от нетерпения. Внимательно прицелившись, Маргарита ударила по клавишам рояля, и по всей квартире пронесся первый жалобный стон. Исступленно кричал ни в чем не повинный беккеровский кабинетный инструмент. Клавиши в нем провалились, костяные накладки летели во все стороны. Инструмент гудел, выл,

хрипел, звенел. Со звуком револьверного выстрела лопнула под ударом молотка верхняя полированная дека. Тяжело дыша, Маргарита рвала и мяла молотком струны» (Глава 21, «Полет»). Мотив музыки появляется и в ершалаимских главах романа.

Звуки, напоминающие музыку и не связывающиеся с чем-то недобрым или зловещим, в ершалаимской части романа сопровождают путь Иуды к гибели: «Весь город был залит праздничными огнями. Во всех окнах играло пламя светильников, и отовсюду, сливаясь в нестройный хор, звучали славословия», — а после его убийства «весь Гефсиманский сад... гремел соловьиным пением».

Тема доклада: «Фантастическая симфония» Берлиоза и роман Булгакова «Мастер и Маргарита» (на уроке можно дать послушать ученикам фрагменты из «Фантастической симфонии» Берлиоза). Тема самостоятельной исследовательской работы: Художественная функция музыкальных мотивов в одном из произведений Булгакова.

4. В произведениях М. Булгакова встречаются образы с символической нагруженностью. В романе «Белая гвардия» в ряду таких образов-символов романа (кроме образов Города, Саардамского Плотника и Владимира) — образы небесных светил, Марса и Венеры. Это планеты, названные именами языческих богов, служивших поэтическими символами любви и войны. Именно эти две темы и составляют важнейшие сюжетные линии романа Булгакова.

Тема самостоятельного исследования: Значение образов Марса и Венеры в романе «Белая гвардия».

В романе «Мастер и Маргарита» также важен образы вечного города. Символическими здесь оказываются и образы грозовой тучи (это одна и та же гроза, разражающаяся над гибнущим миром), и образы гаснущего света, ущербного солнца, зноя. Их можно интерпретировать как знаки гибнущего мира.

Тема самостоятельного исследования: Значение образов-символов в творчестве М. Булгакова. Тема самостоятельного исследования: Апокалиптические мотивы в романе «Мастер и Маргарита».

Тема самостоятельного исследования: Тема гибели городов в романе «Мастер и Маргарита» (и ее связь со смертью главных героев — Иешуа и Мастера).

5. В романе «Белая гвардия» немало «видений». Пример: появившийся Лариосик представляется Николке Турбину видением («Видение было в коричневом френче, коричневых же штанах- галифе и сапогах с желтыми жокейскими отворотами» — гл.11, Ч.3). Встречаются в романах Булгакова и сны. Так, в романе «Мастер и Маргарита» это сны Пилата или сны Ивана Бездомного, связанные с темой творчества: как и Мастер (Мастер — наяву), во сне он «угадывает» истину. Иван намерен писать продолжение романа, и получает на это благословение Мастера. Из сна Бездомного читатель узнает о завершении судьбы Пилата — здесь происходит встреча Пилата с Иешуа. И заканчивается сон Бездомного магической формулой «пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат».

Тема самостоятельного исследования: Художественная функция видений и снов в романе «Белая гвардия» (в творчестве Булгакова).

6. Проанализируйте композицию завершающей, 20 главы, романа. К чему приходит автор? Как он отвечает на вопрос, есть ли будущее у России? Можно ли сказать, с чем он связывает это будущее?

7. К разделу в учебнике «Порядок и новые порядки».

Рассуждения Филиппа Филипповича о городском сопоставимы с воспоминаниями И. Бунина: «полиция была снята во всем городе “по требованию населения”, то есть Думой по требованию ворвавшейся в управу тысячной толпы»⁶¹.

Понятия «жилплощадь», квартиросъемщик, домовый комитет и подобные им характерны для советского уклада жизни; в 1920 — 1930-х годы XX века они звучали как новые. Это не значит, что в дореволюционной России или в Западной Европе никогда не существовало приписки человека к месту жительства.

⁶¹ «Устами Буниных», тт.1 — 3. Франкфурт-на-Майне 1977 — 1982.

Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, СПб, 1897, т. 44, ст. «Право на жилую площадь в Москве»: «Постоянным местожительством считается то место: 1) где кто обязан службою или состоит в ведомстве оной; 2) где находится недвижимое его имущество... и где кто, быв записан в книгах дворянских, городских или ревизских, имеет водворение» (ст.2 уст. о паспортах). Существует и другое постановление — ст. 204 Уст. гражд. суд.: «Постоянное местожительство полагается там, где кто по своим занятиям, промыслам или по своему имуществу, либо по службе, военной или гражданской, имеет оседлость или домашнее обзаведение».

Первые меры по закреплению места проживания в России были предприняты в XV в. и направлены были против бродяг и нищих. С середины XVII в. для «разрешения на отлучку из местожительства», для «воспрепятствия дезертирству» вводились военные паспорта, от приезжающих из зараженных стран — «чумные» паспорта, затем паспорта для евреев, для ремесленных учеников (и это во всех почти странах Европы). Но в середине XIX века паспортные стеснения в странах Западной Европы понемногу ослаблялись. По современному западному праву местожительство определяется добровольно. «По ныне действующему законодательству в месте постоянного жительства паспорт не требуется. Исключение составляют столичные и другие города, объявленные в положении чрезвычайной или усиленной охраны» и т. д.

В повести речь идет и о новом советском браке. До революции признавались только церковные браки (среди христиан). После революции по мере установления советской власти стали вводиться браки, зарегистрированы в органах ЗАГС. Как только в какой-то губернии устанавливалась советская власть, на этой территории начинали признавать только такую регистрацию брака (церковные браки не признавались). В советском законодательстве брак определялся следующим образом: «Брак — оформленный в законном порядке союз мужчины и женщины».

Тема самостоятельного исследования (возможна коллективная работа): Исторический комментарий к повести М. Булгакова «Собачье сердце»

8. К разделу «Очеловечивание героя».

Задание. Почему Шариков готов идти в цирк, но неприязненно говорит о театре?

9. К разделу «Литературные параллели как сатирический прием».

В повести «Собачье сердце» с поэмой Блока «Двенадцать» связаны образы зимы, вьюги, господина в шубе, бродячего пса (см. учебник); постоянное употребление в повести числа «12» также отсылает к «Двенадцати»: действие повести Булгакова начинается в декабре (12) 1924 года, пес обварен кипятком в полдень, то есть в 12 часов, 24 декабря у Шарика наступает улучшение после операции, в 12 часов 12 минут пес отчетливо пролаял свое первое слово, 12 января — поддерживает разговор. Пародийное осмысление писателем блоковской традиции сказывается и в сниженном толковании мотива музыки (например, «музыка революции» — это пение домового комитета в Колабуховском доме). Задание. Попробуйте привести другие примеры.

Параллели с Маяковским, приведенные в учебнике можно также продолжить: как и Шарик, герой поэмы «Люблю» обучается грамоте с вывесок; сопоставимы такие персонажи этих авторов, как Шариков и Присыпкин (герой «Клопа»). Задание. Сопоставьте Шарикова и Присыпкина.

10. К разделу «Кто виноват?» Мотив «преображения», возникающий в повести «Собачье сердце», можно интерпретировать как травестирование христианских мотивов (еще одна отсылка к поэме Блока «Двенадцать»). В этом случае Преображенский сатирически осмысляется как «Творец». Тогда не случайной оказывается временная связь операции с христианской хронологией Рождества. Сцена потопы, устроенного в квартире Шариковым, может осмысляться как травестирование библейского потопы и т. д. При таком толковании даже первое слово Шарика может связываться с христианской символикой («рыба»). Подобное прочтение повести Булгакова позволяет видеть развитие ее мотивов в романе «Мастер и Маргарита». Вместе с тем христианские мотивы в повести можно интерпретировать и иначе: как изображение

кощунственного отношения к религиозным вопросам в современной автору советской России. Булгакову были хорошо известны следующие факты:

1. 7 января 1922 года на улицах Москвы можно было наблюдать шествия в честь «комсомольского рождества». Идущие — ряженые, комсомольцы в длинных колпаках, несли в руках шесты с пятиконечными звездами — изображали волхвов, узнавших о рождении Христа. Они несли плакаты, на одном из которых была изображена женщина с веселым младенцем и карикатурный священник; под рисунком — подпись: «До 1922 года Мария рожала Иисуса, а в 1923 году родила комсомольца».

2. В начале 1920-х годов было очень популярно творчество Д. Бедного, в том числе богоборческие мотивы в нем (см., напр., «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна»).

3. В 1922 году в Симбирске прошла пьеса С. М. Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины». Резкую рецензию на нее написал Сергей Городецкий: «Заметно увлекаясь личностью Христа, автор из его жизни делает историю врача-неврастеника, а не этап борьбы рабов против господ... Правда. В пьесе разоблачены евангельские чудеса, но это слишком скромный вклад по сравнению с современными заданиями революционной пропаганды... Автору необходимо переделать пьесу, сделав главным действующим лицом массу»⁶² (ср. эпизод романа Булгакова об антирелигиозной поэме Ивана Николаевича Понырева — Бездомного).

Проблема интерпретации христианских мотивов у Булгакова, безусловно, очень сложна и может быть предложена для обсуждения далеко не в каждом классе. Для того чтобы прочтение романа было адекватным тексту, следует рассматривать ее на материале всего романа (т. е. не только в московских, но и в ершалаимских главах).

Тема для дискуссии: Христианские мотивы в творчестве М. Булгакова. Возможности разных прочтений романа.

⁶² «Красная нива», 1923, № 12.

Тема доклада: Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» и антирелигиозное движение его времени.

11. Тема самостоятельной исследовательской работы: Образ автора в романе о Мастере.

12. В связи с римскими мотивами в романе (в том числе и в романе о Мастере — см., напр., фамилию героя Римский) можно предложить ученикам сделать доклад о концепции «Москва — Третий Рим».

13. В конце романа Мастер получает «покой» в виде «вечного дома» во владениях Воланда. Как это характеризует Мастера? Отчасти это сближает его с его бывшими гонителями. Если же помнить о том, что слово «покой» — в русской литературе знаковое и отсылает нас к пушкинским строкам: «Давно завидная мерещится мне доля «...» покой и воля», то, очевидно, что мы вновь имеем дело с пародийным снижением темы.

В связи с подобными примерами может быть предложена тема сочинения «Образ Мастера в романе» и ряд тем исследования, например, «Пушкинские мотивы в романе».

14. Интересен вопрос о реальной основе изображенных Булгаковым фантастических событий. Примеры. К лету 1922 года Дом Герцена, в романе «Мастер и Маргарита» именуемый «Домом Грибоедова», перешел в распоряжение Союза писателей. Иностранное издавна воспринималось в России как дьявольское (см. этимологию слова «немец», а также использование этого слова применительно к черту в повести «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголя); однако эта старинная идея особенно актуальна для советского периода (с начала 1920-х годов). Тема самостоятельного исследования: Реальная основа фантастических событий в романе Булгакова «Мастер и Маргарита».

15. Псевдоним героя романа «Мастер и Маргарита» Бездомный может напомнить псевдонимы писателей-современников Булгакова: Горький, Голодный, Бедный. Небезынтересны псевдонимы самого Булгакова (в пору его ранней литературной деятельности): Эм, Незнакомец, Маг, М. Неизвестный. Тема доклада: Образ поэта Бездомного в романе и его возможные прототипы.

16. М. О. Чудакова считает, что прототипами образов двух Иванов — Ивана Русакова в «Белой гвардии», затем — Ивана Бездомного в «Мастере» стали С. Есенин и поэты из его ближайшего окружения — Иван Старцев и Иван Приблудный. Она же предположила, что тема самоубийства связалась в сознании писателя с Маяковским, а слова, сказанные Сталиным в разговоре с Пастернаком о самом Булгакове («Но ведь он же мастер, мастер?») могли повлиять на выбор имени героя романа. Тема доклада: Образ Мастера в романе Булгакова и современная писателю советская литература.

17. В связи с важностью образа театра и театральной темы в творчестве М. Булгакова можно дать ученикам следующие темы доклада: «Театральный роман» М. Булгакова; Образ Мольера в творчестве М. Булгакова.

18. Можно обратить внимание учеников на то, что для развития сюжета романа «Мастер и Маргарита» автор постоянно использует предметы, традиционно рассматривавшиеся в народной культуре как «мистические». Например, зеркало. С помощью зеркала Воланд «улавливает» души людей; зеркало играет немаловажную роль в эпизоде романа «Маргарита перед зеркалом»; через зеркало в квартире Лиходеева появляется свита Воланда. Зеркало в романе имеет и комическую функцию: «полужеркала» в доме Драмлита и в торгсине.

В романе используются и «магические заклинания»: кроме приведенных в учебнике примеров, судьба Прохора Петровича, неосторожно воскликнувшего: «Черти бы меня взяли!» и эпизод с Маргаритой, призвавшей Азазелло фразой: «Ах, право дьяволу бы я заложила душу...».

В романе используются такие сюжетные ходы, как чудесные возникновения и исчезновения персонажей, появления и исчезновения ложных контрактов, записок; чудесные превращения людей в животных, и наоборот. Кот обращается в толстяка с кошачьей физиономией. Наташа превращает соседа Маргариты в борова. Голова Берлиоза становится чашей на балу у Сатаны, многочисленные гости Сатаны возникают из истлевших скелетов и снова становятся прахом, Гелла оказывается покойницей-вампиром...

Тема самостоятельной исследовательской работы: Фольклорные (литературные) мотивы в романе.

Андрей Платонович Платонов

(1899 — 1951)

Планируемое время изучения — 3 часа

Дополнительный материал к творческой биографии А. Платонова.

1. **О работе Платонова мелиоратором.** В годы, когда Платонов работал мелиоратором в Воронеже (1923 — 1926), под его руководством были сооружены сотни прудов и шахтных колодцев, осушены и орошены большие участки земли.

2. **О «пролетарском» писателе Платонове.** Единственный поэтический сборник Платонова «Голубая глубина» (1922) представляет образцы пролетарской поэзии, стихи о любви, детстве, пейзажные стихотворения. Таким образом, можно говорить о Платонове как о «пролетарском писателе». В начале 1920-х годов Платонов написал статью «Пролетарская поэзия»⁶³.

3. **Об А. Платонове и Б. Пильняке.** Созданию А. Платоновым сатирической пьесы «14 красных избышек», направленной против Б. Пильняка, предшествовали творческие связи этих писателей. Б. Пильняк поддержал приход А. Платонова в литературу. Кроме того в 1928 году совместно они написали пьесу «Дураки на периферии» и очерк «Че-Че-О». Исследователи (Е. Толстая-Сегал) считают также, что можно говорить о взаимосвязи творчества этих писателей на уровне «тем, идей, фразеологии». Предполагают также, что фигура Платонова стала прототипом одного из персонажей «Красного дерева» Пильняка.

⁶³ Приведем спорное, но интересное суждение Е. Толстой-Сегал: «Андрей Платонов — единственный “пролетарский” писатель, выросший в явление, размеры и влияние которого с годами все возрастают. В 50-е годы у Платонова появляются первые ученики (Ю.Нагибин), а в 60-е и 70-е годы — такие последователи, как А. Солженицын, В. Марамзин. Под заметным влиянием Платонова — А. Синявский: («Голос из хора», отчасти «Прогулки с Пушкиным») (Е. Толстая-Сегал. Идеологические контексты Платонова // А. Платонов. Мир творчества. М., 1994).

4. О критике произведений А. Платонова в печати. Рассказ «Усомнившийся Макар» и повесть «Впрок» — подверглись резкой критике. После публикации «Усомнившегося Макара» соратник Фадеева по РАППу Л. Авербах опубликовал статью «О целостных масштабах и частных Макарах» сразу в двух журналах — «Октябре» и «На литературном посту». В ней он определил рассказ как «идеологическое отражение сопротивляющейся мелкобуржуазной стихии. <...> Рассказ в целом вовсе недвусмысленно враждебен нам». Затем последовала повесть «Впрок». Время событий этой повести — после публикации статьи Сталина «Головокружение от успехов»⁶⁴. По-видимому, Сталин усмотрел в повести Платонова полемику со своей статьей. В мае 1931 года по поводу повести А. П. Платонова «Впрок» И. В. Сталин направил Записку в редакцию журнала «Красная новь»:

«К сведению редакции “Красная новь”.

Рассказ агента наших врагов, написанный с целью развенчания колхозного движения и опубликованный головотьяпами-коммунистами с целью продемонстрировать свою непревзойденную слепоту. И. Сталин.

Р. С. Надо бы наказать и автора и головотьяпов так, чтобы наказание пошло им впрок».

В ответ на критику Платонов пишет два варианта покаянного письма в «Литературную газету» и в «Правду». 8 июня 1931 года он отправляет письмо Сталину — извиняется за допущенные идеологические ошибки в повести, называя ее «гнусной» и «бредовой». Тем временем на страницах прессы разворачивается травля А. Платонова.

5. О творческом наследии А. Платонова. В конце 1920-х годов Платонов — автор трех сборников прозы: «Епифанские шлюзы» (1927), «Сокровенный человек» (1928) и «Происхождение мастера» (1929). Единственный завершённый роман Платонова «Чевенгур» написан в 1927 — 1929 годах.

⁶⁴ Сталин И. Головокружение от успехов. К вопросам колхозного движения // Правда. 1930. № 60. 2 марта.

Несмотря на то, что Платонова перестают печатать после резкой критики рассказа «Усомнившийся Макар» и повести «Впрок», он продолжает работу — создает повести «Ювенильное море» и «Джан», ряд произведений о «будничном героизме» («На заре туманной юности», «В прекрасном и яростном мире» и др.), лирическую прозу о любви («Река Потудань», «Фро», «Июльская гроза»). Он пишет в самых разнообразных жанрах: фантастику (например, повесть «Эфирный тракт»), сказки («Волшебное кольцо»), драматургию (пьесы «Шарманка», «Высокое напряжение», «14 красных избушек», «Ученик Лицея», «Ноев ковчег»); выступает Платонов и как литературный критик (статьи «Пушкин — наш товарищ», «Пушкин и Горький», «К столетию со времени смерти Лермонтова», «Размышления о Маяковском», «Анна Ахматова», «Константин Паустовский» и др.).

6. Василий Гроссман в речи на гражданской панихиде Платонова в январе 1951 года сказал: «В характере Платонова были замечательные черты. Он, например, был совершенно чужд шаблона. Говорить с ним было наслаждением — мысли его, слова, отдельные выражения, доводы в споре отличались каким-то удивительным своеобразием, глубиной. Он был тонко, чудесно интеллигентен и умен так, как может быть интеллигентен и умен русский рабочий человек».

Сложные вопросы поэтики и творчества А. Платонова.

1. **О сказе А. Платонова.** Язык Платонова внешне напоминает «сказ»; этот язык сконструирован таким образом, что создается впечатление, будто писатель пользуется «чужим словом». Вместе с тем во 2-ой половине 1920-х годов сказ начинает восприниматься как пародийный прием (см., например, рассказы Зощенко, романы Ильфа и Петрова) — у Платонова повествовательное слово не имеет сатирической функции. Для того чтобы решить, называть ли эту прозу «сказом», нужно договориться о значении термина. Если помнить, что в 1920-е годы сказ часто имеет условно-литературный характер, а не является просто имитацией устной народной речи, то с такой оговоркой можно

употреблять понятие «сказ» и по отношению к прозе А. Платонова. Следует иметь в виду, что «сказ» названных писателей (а также Бабеля, Вс. Иванова и др.) имеет свои «секреты», и в этом ряду язык прозы Платонова представляется особенно сложным для восприятия.

2. О языке художественных произведений Платонова. В главе учебника, посвященной творчеству А. Платонова, основное внимание уделено своеобразию языка художника. Ограниченность учебного времени, отводимого на изучение его творчества, к сожалению, не позволила рассмотреть и другие вопросы. Анализ прозы Платонова преимущественно с точки зрения ее языка объясняется и тем, что необычность этого языка — основа художественного своеобразия его прозы. С. Г. Бочаров, автор одной из лучших статей, посвященных языку Платонова, писал: «В прозе Андрея Платонова нас поражает ее — в широком и общем смысле — язык. Чувствуется, что самый процесс высказывания, выражения жизни в слове — первейшая внутренняя проблема для этой прозы. В том, как складывает Платонов фразу, прежде всего очевидно его своеобразие. Читателя притягивает оригинальная речевая физиономия платоновской прозы с ее неожиданными движениями — лица не только необщее, но даже как будто неправильное, сдвинутое трудным усилием и очень негладкое выражение».

Своеобразие языка Платонова определяется особенностями его мировоззрения, и потому анализ этого языка позволит учителю вывести ученика в сферу идей писателя. Например, герой Платонова очень трудно выражает мысль, он косноязычен, но в этом смысле он подобен животным; так же, как и они, он — часть природы (подобную аналогию можно встретить и у Н. Заболоцкого — см., например, «Торжество земледелия», «Людейников»).

3. О художественном приеме остранения. Благодаря своеобразию языка, писателю удается выразить в своей прозе такой взгляд на мир, который «остраняет» предметы и явления. В. Турбин сравнивал этот взгляд с «самым первым впечатлением человека о мире». В этом смысле Платонов снова оказывается сопоставимым с Заболоцким и другими обериутами, которые

пытались посмотреть на мир «очищенным» взором (см. в учебнике анализ стихотворения Н. Заболоцкого «Движение» — в главе о Заболоцком).

4. Мироззрение А. Платонова и философские идеи его современников (А. Богданова, В. Вернадского, Н. Федорова, К. Циолковского). Платонов — писатель-философ: в его произведениях воплощается определенный круг философских идей. Даже социальные и политические взгляды Платонова теснейшим образом связаны с его философскими идеями; он ищет соответствий между социальным и космическим.

Марксистские ценности также становятся основой его философских взглядов. На раннего Платонова оказали влияние взгляды философа-марксиста А. Богданова (1873 — 1928). Богданов выдвигал идею переустройства мира и механизации общества, а также теорию искусства как «организации жизни». А. Богданов был одним из руководителей и главным теоретиком Пролеткульта («Искусство и рабочий класс», 1918; «Наука и рабочий класс»; «Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса», 1920). При разработке проблем пролетарской литературы Богданов пытался использовать предложенные им методы построения будущего общества, изложенные в его книге «Тектология. Всеобщая организационная наука» (1913—1922). В философии Богданова важны этические идеи: например, идея пролетарского коллективизма. По Богданову, понимание «должно вновь стать полным, но уже осознанным взаимопониманием сотрудников товарищеского коллектива, постоянно углубляющимся единением в области воли, ума и чувства»⁶⁵. Богданов выдвигает и идею сотрудничества поколений: «Все передовые борцы прошлого, все работники — наши товарищи, к каким бы классам они ни принадлежали»⁶⁶.

Эти идеи были усвоены Платоновым. Например, в статье «Пролетарская поэзия» Платонов писал: «Историю мы рассматриваем как путь от абстрактного

⁶⁵ А. Богданов. Законы новой совести. // Богданов А. О пролетарской культуре. М.— Л., 1925.

⁶⁶ Богданов А. Всеобщая организационная наука (Тектология), ч.1. М., 1913.

к конкретному, от отвлеченности к реальности, от метафизики к физике, от хаоса к организации».

Богданову принадлежала и актуальная для Платонова идея подвижной границы между живой и неживой природой.

Близкие положения развивались и В. И. Вернадским в его книге «Биосфера» (1926). Увлечение Вернадским Платонов пережил в начале 1930-х годов. Кроме того, идеи Богданова, заинтересовавшие Платонова, перекликались и с философией Николая Федорова (1829—1903) — автора двухтомного труда «Философии общего дела». Эту работу Платонов прочитал будучи совсем молодым.

Размышляя о природной эволюции, Федоров констатировал все большее ее усложнение, приведшее к появлению сознания. Он выдвинул идею необходимости следующего этапа природной эволюции, сознательно управляемого человечеством. Как полагал Федоров, человечество, благодаря познанию и труду, должно овладеть стихийными разрушительными силами природы — как вне, так и внутри себя, и выйти в космос. Федоров призывал человечество к объединению в деле реального воскрешения поколений и переселения их в космос.

Будущее человечества Федоров видел в освоении и преобразовании космоса, в приобретении бессмертия, причем в полном составе прежде живших поколений (он говорил о «всеобщем воскрешении»). И Богданов, и Федоров, размышлявшие о познании, призывали соединить это сознание с действием (причем коллективным действием). Идеи Федорова чувствуются во многих произведениях Платонова. «Человечество — одно дыхание, одно живое теплое существо. Больно одному — больно всем. Умирает один — мертвеют все»⁶⁷. Проявляются они и в «Сокровенном человеке». Стоит герою вспомнить свою умершую жену, как ему сразу же хочется «жаловаться всей круговой поручке людей на общую беззащитность». Для позднего Платонова важна и тема

⁶⁷ А. Платонов. Равенство в страдании, 1922.

сохранения памяти «об отцах». Интересовался Платонов и идеями К. Э. Циолковского, во многом последователя Федорова⁶⁸.

В прозе Платонова, в том числе в таких произведениях, как «Сокровенный человек» и «Котлован», можно найти отзвуки всех этих идей.

5. А. Платонов о творчестве. В начале 1920-х годов Платонов и на искусство смотрит как на реальную силу, изменяющую жизнь: «...искусство есть творчество совершенной организации из хаоса». Постепенно писатель приходит к идее, что искусство не нужно (см. роман Чевенгур»). В отличие от многих писателей-современников, вслед за символистами, рассматривавших жизнь как литературу и строивших свою личную жизнь как литературное произведение (см., например, главу о творчестве М. Горького), Платонов говорил о «творчестве жизни» (Федоров — об «искусстве действительности»): «все действительно возвышенное рождается из житейской нужды» (А. Платонов. «Афродита»). В результате единственным важным видом деятельности, по Платонову, оказывается труд, связанный с поддержанием жизни (см. «Котлован»).

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Как пишет С. Г. Бочаров, «Платонова одинаково характеризует как потребность в метафорическом выражении, так и его опрошенный, «буквальный» характер, деметафоризация».

Дело в том, что предмет, который изображает Платонов, не является ни чем-то только вещественным, ни чем-то только невещественным. Характеризуя объекты изображения Платонова, Бочаров использует образ самого писателя: это «вещество существования». Кроме того, как пишет Бочаров, «платоновская метафоричность имеет характер, приближающий ее к первоначальной почве метафоры — вере в реальное превращение, метаморфозу». Задание. Приведите

⁶⁸ Идеи Федорова оказали значительное влияние на футуристов, прежде всего В. Хлебникова и В. Маяковского.

примеры метафорического словоупотребления в повести Платонова «Сокровенный человек».

2. Анализ сказа Н. С. Лескова позволяет увидеть границу между народным сказом и речью автора — эта граница выдерживается Лесковым. Мы не находим такого в произведениях Платонова. Как характеризует авторское слово Платонова исследователь его творчества Л. Шубин (он пишет о раннем творчестве писателя), «вводя образ рассказчика или передавая слово герою, молодой писатель стремился социально и психологически оправдать собственный строй мышления, ибо, по сути дела, он изображал не «чужое слово» и не «чужую мысль». Платонов остается как бы внутри изображаемого сознания».

Тема для дискуссии: Согласны ли вы с суждением Л. Шубина? Звучит ли в произведениях Платонова авторское слово и каково оно? Меняется ли характер повествования на протяжении творчества писателя? (для обсуждения этого вопроса следует предложить ученикам несколько фрагментов из разных произведений Платонова).

3. Тема поисков слова для выражения смысла как осознанная проблема актуальна для русской литературы, начиная с Ф. Тютчева («Silentium»; см. также стихи раннего О. Мандельштама «Silentium!», «Ни о чем не нужно говорить...» и др.). Тема самостоятельного исследования: Проблема поиска слова в прозе Платонова и традиция русской философской лирики.

4. Стоит обратить внимание учеников на изображение Платоновым животного мира: «Корова не понимала, что можно одно счастье забыть, найти другое и жить опять, не мучаясь более. Ее смутный ум не в силах был помочь ей обмануться: она была полностью покорна жизни, природе и своей нужде в сыне» (А. Платонов. «Корова»). Тема самостоятельного исследования: Животный мир природы в творчестве А. Платонова и Н. Заболоцкого.

5. В повести «Котлован» ряд образов имеет символическое значение. Это не только котлован, но и плот, на который посадили кулаков. Тема

самостоятельного исследования: Образы-символы в повести Платонова «Котлован».

6. «И сатира должна обладать зубами и когтями, ее плуг должен глубоко пахать почву, чтобы на ней вырос впоследствии хлеб нашей жизни, а не гладить бурьян по поверхности. Сатира должна остаться великим искусством ума и гневного сердца, любовью к истинному человеку и защитой его», — писал А. Платонов. Тема самостоятельного исследования: Сатира А. Платонова (на материале 1 — 2 произведений)

7. Образы детей и мотив гибели ребенка появляются у Платонова на всем протяжении его творчества: «Ушли почти одни взрослые — дети сами заранее умерли либо разбежались нищенствовать» («Происхождение мастера»). Тема самостоятельного исследования: Образы детей в творчестве А. Платонова.

8. Вслед за Богдановым Платонова интересовал вопрос об отношении духа и материи, человека и механизма. У раннего Платонова духовное превращается в материальное: «...надежда, необходимая нам для ежедневного трудного существования», превращается в электрическую силу («Родина электричества»). В машине Платонов видит сгусток человеческого разума, она для него — живое существо; платоновские машины страдают как люди: «Мотор трепетал в раме, и неясный тонкий голос изнутри его механизма звучал как предупреждение о смертельной опасности. Я понял машину и прекратил ее злобный сухой ход» («Родина электричества»). Вместе с тем проблема отношений человека и механизма актуальна не только для Платонова: в 10 — 20-е годы XX столетия она возникает в произведениях многих других авторов (см. уподобление сердца и «мотора» в стихотворении Блока «Авиатор»; образ «сердца выстывший мотор» у В. Маяковского и др.). В этом смысле характерен рассказ В. Шкловского о художнике-дилетанте Николае Ивановиче Кульбине: «Кульбин говорил, что появилась новая муза — Технэ. Это — муза мастерства, ремесла, поднятого до искусства. Это было противопоставлено символистам». Тема самостоятельного исследования: Машины и механизмы в творчестве В. Маяковского и А. Платонова.

9. Повесть «Котлован» имеет следующие датировки: «декабрь 1929 — апрель 1930». Они указывают на те исторические события, на фоне которых создавалась повесть: декабрь 1929 года — начало «развернутого наступления на кулака», выступление Сталина на конференции аграрников-марксистов. Апрель 1930 года — появление в «Правде» статьи Сталина «Ответ товарищам колхозникам».

Задание: Найдите приметы времени в повести.

Николай Алексеевич Заболоцкий

(1903 — 1958)

Планируемое время изучения — 2 часа

Дополнительный материал к творческой истории «Обэриу» и биографии Н. Заболоцкого.

1. **Об «Обэриу».** Кроме названных в учебнике в «Обэриу» входили также талантливый поэт и прозаик К. Вагинов, поэты Ю. Владимиров, И. Бахтерев, прозаик Д. Левин и другие.

Для привлечения в объединение новых членов обериуты нередко использовали экстравагантные способы (наряду с переговорами с наиболее близкими по духу деятелями культуры). Однажды было сделано следующее: объявления о приеме в Обериу и вопросы анкеты для желающих вступить в общество развесили в вестибюле Дома печати. Вопросы анкеты выглядели своеобразно: Где находится ваш нос? Какое ваше любимое мороженое? В ответах ценилась фантазия и умение за пустяками видеть серьезное.

2. **О литературных истоках «Обэриу».** Ученые пытаются найти истоки «реального искусства» — указывают на связи обэриутов с фольклором, детским творчеством, а также с русской литературной классикой XIX века (творчеством Пушкина, Гоголя, Достоевского, ранними юмористическими рассказами Чехова). Параллели к творчеству обэриутов обнаруживают в поэзии

В. Хлебникова, творчестве Льюиса Кэрролла, Христиана Моргенштерна, Кнута Гамсуна⁶⁹.

4. **О литературных интересах Н. Заболоцкого.** В годы создания «Столбцов» Заболоцкий серьезно интересовался поэзией XVIII века: ему нравились стихи Сковороды, Кантемира; одну из силлабических песен Кантемира он знал наизусть.

5. **Об отношении литературной критики и читателей к поэтической книге «Столбцы» и поэме «Торжество земледелия».** Читатели встретили «Столбцы» с безусловным интересом: «... Литераторы, столичное студенчество и высшие слои интеллигенции восприняли эту книгу как своего рода откровение. Через месяц ее нельзя было купить ни за какие деньги. Книгу переписывали от руки, буквально выучивали наизусть...» (Б. А. Филиппов, литературовед, США).

«Эти стихи притягивали какой-то органической странностью (“остранение” не то слово!), заключенным в них невыразимым, но гипнотически действующим “третьим смыслом”, от которого немного кружилась голова...» (Д. Е. Максимов, позднее известный «блоковед»).

Отношение критики к этой книге Н. Заболоцкого было неоднозначным: с одной стороны, критика упрекала автора «Столбцов» за «примитивизм» и «инфантильность»; высказывались и прямо противоположные оценки: «...это кажущаяся инфантильность. За словесным наивным рисунком у него почти всегда проглядывает мужественный и четкий штрих. И эта наивность остается как прием, допустимый и уместный в искусстве» (М. Зощенко).

Вместе с тем в начале 1930-х годов критика выдвинула против Заболоцкого обвинения в «реакционном идеализме» — это была реакция и на первые поэтические сборники поэта, но, более всего, на поэму «Торжество земледелия» (в связи с этой поэмой на страницах прессы фактически была развязана кампания травли).

⁶⁹ См. Венцлова Томас. О Чехове как представителе «реального искусства» // Чеховиана: Чехов и «серебряный век» — М., 1996.

Характерно, что «формула обвинения» почти совпадала с применявшейся к А. Платонову: «бедняцкая хроника» Платонова «Впрок» была названа «кулацкой хроникой»; «Торжество земледелия» Заболоцкого — «кулацкой поэмой»; критика упрекала обоих писателей в «маске юродства».

6. Об «искусстве адаптации» Н. Заболоцкого. Современный ученый-лингвист, исследователь художественного языка, А. Жолковский предложил называть стратегию сосуществования с советским строем, которую выработывали Пастернак, Зощенко, Ильф и Петров, Заболоцкий и другие «искусством адаптации». В этом смысле судьба Заболоцкого показательна. В определенный момент поэт начинает печататься в официальной сталинской прессе. Очевидно, сработал и инстинкт самосохранения — результат критической травли, и, в известной мере, самообман. Поэт поверил «сталинской» конституции 1936 года, обещавшей либерализацию политической ситуации в стране. Ему казалось тогда, что фашизм — это единственная угроза миру.

С 1934 по 1937 годы Н. А. Заболоцкий опубликовал в центральной печати (газета «Известия») ряд «просоветских» стихотворений. 1937 год — время новой волны политических репрессий. В этой обстановке газета «Известия» превращается в верноподданнический орган (в августе 1936 года Н. Бухарин был снят с поста главного редактора газеты), тем не менее Заболоцкий продолжает печататься здесь. Среди опубликованных в 1937 году стихотворений — «Прощание» (это эпитафия; имеется в виду прощание с Кировым, убитым 1 декабря 1936 года. Заболоцкий и Киров — земляки, оба из Вятки; стихотворение напечатано в траурном спецвыпуске газеты, на одной странице со стихотворением «Присяга над гробом», принадлежащим другому талантливому поэту — И. Уткину); «Горийская симфония»; «Север» (стихотворение перекликается с восторженными статьями о покорении советскими людьми Крайнего Севера; посвящено плаванию «Челюскина»); «Великая книга» (торжественная ода, в которой Заболоцкий говорит о том, что земной рай, предсказанный в мифической «Голубиной книге», воплотился в

жизнь с появлением «Великой книги» — сталинской конституции); «Предатели» (27 января 1937 года, отклик на «дело семнадцати», т. е. на состоявшийся в конце января 1937 года судебный процесс над Пятаковым, Радеком и др. Как и в случае других сенсационных процессов 1930-х годов, соответствующие номера «Известий» были заполнены показаниями и признаниями обвиняемых. Стихотворение Заболоцкого венчает полосу с обычными для таких номеров требованиями покарать преступных членов «троцкистского центра»; этим требованиям «вторит» и поэт); «Война — войне» (23 февраля 1937, стихотворение написано в связи с антифашистской кампанией). В это же время Заболоцким были опубликованы две статьи: «Язык Пушкина и советская поэзия» (ко дню широко отмечавшегося «юбилея» — дню гибели Пушкина) и «Глашатай правды». В октябре 1937 года репрессированы писатели, с которыми Заболоцкий был тесно связан — это Николай Олейников, Тициан Табидзе и другие. Возможно, как результат, во второй половине 1937 года публикации Заболоцкого в газете «Известия» стали появляться реже.

Последние месяцы жизни до ареста поэта описаны его сыном Никитой Заболоцким. Судя по этим воспоминаниям, в это время поэт осознает преступность советского государства. Однако окончательно убеждается в этом только после своего ареста (арестован Заболоцкий по делу «ленинградских писателей»). Известен такой факт: тюремщикам Заболоцкий жалуется на неконституционность ареста и допроса и слышит в ответ, что «действие конституции кончается у нашего порога». В следующие дни Заболоцкий подвергается «конвейерному» допросу, пыткам и избиениям. Позже он будет вспоминать, как искал спасения в галлюцинациях⁷⁰.

⁷⁰ См. об этом Заболоцкий Никита. Жизнь Н. А. Заболоцкого; Заболоцкий Николай / Я нашел в себе силу остаться в живых. Публ. Е. Лунина — «Аврора», 1990, № 8; Шнейдерман Эдуард. // Бенедикт Лившиц: арест, следствие, расстрел... — «Звезда», № 1, с. 82 — 125; Заболоцкий Н. История моего заключения. // Н. Заболоцкий. «Огонь, мерцающий в сосуде...».

Сложные вопросы поэтики и творчества Н. Заболоцкого.

1. О влиянии идей философов-современников на Н. Заболоцкого.

Поэма «Торжество земледелия» свидетельствует о том, что в 1930-е годы Заболоцкому были близки огромные утопические проекты социалистического строительства (о влиянии на мировоззрение Заболоцкого идей Н. Федорова, В. Вернадского, К. Циолковского, о его близости А. Платонову см. главу в настоящем пособии, посвященную творчеству Платонова).

2. О художественных приемах, использованных в кн. «Столбцы».

При анализе стихотворений сборника «Столбцы» в учебнике основное внимание уделяется живописности стихотворений Заболоцкого. Речь идет о «победе материального начала» над духовным, о торжестве плоти. В «Столбцах» мертвая материя одушевляется, человек же, наоборот, наделяется механическими чертами. Однако странности мира, изображенного в «Столбцах», не только в его бездуховности и уродливости. Это еще и мир раздробленный, алогичный и абсурдный. Показ этих «странностей» (см. задание в учебнике) достигается и использованием метафор (Метафора Заболоцкого строится на контрастном сближении «пошлых» предметных деталей и «высоких» представлений — см. анализ стихотворения «Рыбная лавка» в учебнике), гипербол, деформации изображаемых предметов, разрыва логических и смысловых связей между отдельными стихотворными строчками («Калеки выстроились в ряд. / Один играет на гитаре. / Ноги обрубок, брат утрат. / Его кормилец на базаре. / А на обрубке том костыль. / Как деревянная бутылка» — «На рынке»).

3. О названии книги «Столбцы». Среди вопросов в учебнике есть такой: Попробуйте объяснить, почему поэт назвал свою книгу «Столбцы». Этот вопрос не имеет однозначного ответа и позволяет ученикам фантазировать. Отвечая на него, ученик может опираться только на интуитивное восприятие поэтических текстов Заболоцкого, например, он может связать это название с полиграфическим термином «столбец» и решить, что автор стремится к расподоблению своего текста и поэзии (к расподоблению «столбца» и

«строфы»). Учитель же может углубить эти представления, прочитав ученикам следующие стихи:

Тот и этот столбец
Ты смешай словаря.
И дадут бубенец,
Дадут плащ короля...
Мы хлопали немножко,
Мы хлопали б, ей-ей,
Хотя б скакала блошка
В одежде королей...
В нем нет души,
Но есть духи,
Заметил кто-то.
(В. Хлебников — о «поззах» Игоря Северянина)

Можно привести и другой, более ранний пример использования слова «столбец» в неожиданном для стихов значении. Так, Дмитрий Веневитинов воспользовался им при переводе монолога Вагнера в «Фаусте» Гете:

Недаром иногда пороешься в пыли,
И, право, открывать случалось
Такой столбец, что сам ты на земли,
А будто небо открывалось.
В переводе Б. Пастернака, это звучит так:
Ах, господи, но жизнь-то недолга,
А путь к познанию дальний. Страшно вчуже:
И так уж ваш покорнейший слуга
Пыхтит от рвенья, а не стало б хуже!
Иной на то полжизни тратит,

Чтоб до источников дойти,
Глядишь — его на полпути
Удар от прилежанья хватит.

На эти слова Вагнера Фауст отвечает знаменитой афористической речью:
Пергаменты не утоляют жажды.

Ключ мудрости не на страницах книг.
Кто к тайнам жизни рвется мыслью каждой,
В своей душе находит их родник.

Немецкое слово «Pergamen» У Веневитинова переводится, как «столбец», у Пастернака — как «источник» и «пергамент». «Столбец» или «источник» роднит с Вагнером и самого Веневитинова, а также, благодаря их архивным занятиям, круг его друзей — «архивных юношей» (Пушкин), поэтов-любомудров. Так в столбцах Заболоцкого обнаруживается связь с русской философской поэзией XIX века, а через нее — с мировой культурой.

4. «Столбцы» и живопись кубистов. Словесная «живопись» Заболоцкого оказывается соотносимой с живописью кубистов. В «Столбцах» поэт постоянно употребляет геометрические уподобления: «Вспотевший лоб прямоуголен», «Квадратный выставила зуб», «Прямые лысые мужья сидят, как выстрел из ружья», «Мышиные проснулись лица, похожие на треугольники из мела», «Апельсины аккуратные лежат. Как будто циркулем очерченные круги».

5. Об отношениях человека и природы в поэзии Н. Заболоцкого. Следует обратить внимание учеников на натурфилософские взгляды Заболоцкого. В своих ранних и значительной части поздних стихотворениях (см., например, «Мир однолик, но двойственна природа...», 1957). Заболоцкий причисляет природу к неподвижному рабскому миру. Этому миру противостоит свободный мир мысли человека. В отличие от поэтов-романтиков, противопоставлявших гармонию природы дисгармоничному человеческому миру, Заболоцкий, наоборот, гармоничным считал мир человеческой мысли,

способной облагородить, гармонизировать природу: «Я — человек, часть мира, его произведение. Я — мысль природы и ее разум. Я — часть человеческого общества, его единица. С моей помощью и природа и человечество преобразуют самих себя, совершенствуются, улучшаются» (Заболоцкий Н. «Почему я не пессимист»). Как писал Ю. Лотман, «Гармония у Заболоцкого — это не идеальные соответствия уже готовых форм, а создание новых лучших соответствий. Поэтому гармония — всегда создание человеческого гения». Итак, культура, человеческое сознание противопоставляются звериному началу природы; мышление рассматривается как движение вверх, как «вертикальное восхождение освобожденной природы» (стихотворение «На рейде»). Вместе с тем можно говорить об эволюции натурфилософских взглядов поэта, о том, что в ряде стихотворений его мысль движется от идеи «дисгармонии» природы к идее ее «гармонии». В этой связи имеет смысл сравнить стихотворения «Я не ищу гармонии в природе...» (1947) и «Я воспитан природой суровой...» (1953).

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. В 1923 О. Мандельштам написал стихотворение «Нашедший подкову»:

Конь

Лежит в пыли:

Но крутой поворот его шеи

Еще сохраняет воспоминание о беге

с разбросанными ногами,

Когда их было не четыре,

А по числу камней дороги,

Обновляемых в четыре смены,

По числу отталкиваний от земли

Пышущего жаром иноходца.

Задание. Сравните это стихотворение со стихотворением Н. Заболоцкого «Движение».

2. Н. Заболоцкого привлекала натурфилософия В. Хлебникова. В письме к К. Э. Циолковскому он называл Хлебникова поэтом, которому знакомо «чувствование себя государством». Тема самостоятельного исследования: Натурфилософские стихи раннего Заболоцкого и Хлебникова.

3. В. Каверин писал: «Положите рядом «Фауста» Гете и «Торжество Земледелия» — и сразу станет видно, откуда идет это стремление взглянуть на мир глазами батрака, коня, предков, кулаков, сохи, животных, солдата, тракториста. Духовный и материальный мир природы глубоко задет преобразованием, спором человека с природой, стремлением человека преобразить и подчинить ее». Тема самостоятельного исследования: Натурфилософия в «Фаусте» Гете и поэме Заболоцкого «Торжество земледелия».

4. В стихотворении Заболоцкого «Красная Бавария⁷¹» («В глуши бутылочного рая, где пальмы высохли давно...») можно услышать отголоски дореволюционного романса: «В тиши задумчивого сада, где по обрыву над рекой...».

Тема самостоятельного исследования: Жанры мещанского романса и блатной песни в стихах раннего Н. Заболоцкого.

5. Задание. Метафоры (и словесные штампы) и их художественная функция в поэтической книге Н. Заболоцкого «Столбцы».

6. Тема самостоятельного исследования: Поэзия Державина и ранний Заболоцкий.

7. Нередко говорят о том, что ранний Заболоцкий в своих стихах пародирует стихи литературного персонажа — героя романа Достоевского «Бесы», графомана, капитана Лебядкина.

⁷¹ В царской России пивные нередко именовались Бавариями в честь родины пива.

Тема самостоятельного исследования: Пародийный элемент в поэзии раннего Заболоцкого.

Тема самостоятельного исследования: Стихи капитана Лебядкина и поэзия Н. Заболоцкого.

8. Тема для дискуссии: Принято считать, что стихи позднего Заболоцкого нравоучительны и неинтересны. Аргументированно согласитесь с этим мнением или опровергните его.

Михаил Александрович Шолохов

(1905 — 1984)

Планируемое время изучения — 6 часов

Дополнительный материал к творческой биографии М. Шолохова.

1. **О военной биографии М. Шолохова.** По некоторым данным М. Шолохов с 14 лет воюет на стороне красных. О нем рассказывали многочисленные легенды (иногда со слов самого Шолохова), говорили, что он командовал отрядом, в котором было более двухсот человек; однажды будто бы он попал в плен к батьке Махно и случайно остался жив и т. д. Однако сведения эти недостоверны.

2. **О работе М. Шолохова продкомиссаром.** С 1921 по 1922 год Шолохов был продармейцем. «Ведь я с 15 лет самостоятельный человек, был продработником, судился в 20-м году за превышение власти, когда комиссарил в продотряде («шибко комиссарил»). В моей жизни бывали такие переплеты, что если бы начать рассказывать, много можно было бы наговорить: При моем участии когда-то отца моей жены теперешней приговорили к расстрелу, а мы после этого познакомились и поженились». Во время Великой Отечественной войны в анкете для военкомата М. Шолохов рассказывал об этих же событиях так: «В 1922 году был осужден, будучи продкомиссаром за превышение власти на год условно».

3. О названии романа «Поднятая целина». Как полагают, второй роман Шолохова «Поднятая целина» (1932), мог быть платой автора за разрешение печатать последние книги «Тихого Дона» — роман «Поднятая целина» оправдывал и «поднимал» проводимую партией политику коллективизации. Вместе с тем неоднозначную трактовку происходящих на Дону событий можно увидеть и в романе «Тихий Дон»: с одной стороны, автор доброжелательно показывает участников Верхнедонского восстания, с другой — пытается оправдать коллективизацию.

Вместе с тем роман «Поднятая целина» далеко не сразу получил в советской партийной критике однозначно положительную оценку. В журнале «Новый мир» автору предлагали сократить сцены раскулачивания. Вместе с тем довольно скоро «Поднятая целина» была объявлена произведением, образцовым для советской литературы.

Ученикам интересно будет узнать, что первоначальное название романа «Поднятая целина» — «С потом и кровью». Предложенное Шолохову новое название должно было ассоциироваться у читателя с ростом народного сознания, которое до определенного периода якобы было «целиной». Об этом названии М. Шолохов писал: «На название до сей поры смотрю враждебно. Ну, что за ужасное название! Ажник самого иногда мутит. Досадно» (письмо Е. Г. Левицкой от 29 июня 1931 года).

4. Об отношениях М. Шолохова с партийными и литературными чиновниками. Шолохов, ставший еще при жизни живым классиком и «придворным писателем», находился под неусыпным партийным надзором. Так, В. П. Ставский⁷², по приказанию И. В. Сталина побывавший у Шолохова в станице Вешенской осенью 1937 года, писал вождю о недостойном поведении Шолохова: «М. Шолохов до сих пор не сдал ни 4-ой книги “Тихого Дона”, ни 2-й книги “Поднятой целины”. Он говорит, что обстановка и условия его жизни

⁷² Примечание. В. П. Ставский — крупный литературный чиновник: с 1928 года секретарь РАПП, один из организаторов 1-го Съезда советских писателей, после смерти М. Горького, с 1936 года, — генеральный секретарь СП СССР, затем и главный редактор журнала «Новый мир».

в Вешенском районе лишили его возможности писать. Мне пришлось прочитать 300 страниц на машинке рукописи 4-ой книги “Тихого Дона”. Удручающее впечатление производит картина разрушения хутора Татарского, смерть Дарьи и Натальи Мелеховых, общий тон разрушения и какой-то безнадежности, лежащей на всех трехстах страницах; в этом мрачном тоне теряется вспышка патриотизма (против англичан) и гнева против генералов у Григория Мелехова.

М. Шолохов рассказал мне, что в конце концов Григорий Мелехов бросает оружие и борьбу: “Большевиком же его я делать никак не могу”.

Кроме того Шолохов заступался за арестованного бывшего секретаря Вешенского райкома ВКП(б) Лугового и нектор. др.

«...» Колхозники из колхоза им. Шолохова (стоит обратить внимание учеников на эту традицию сталинского времени присваивать имена крупных революционных и партийных деятелей каким-либо объектам при их жизни — Е. А., К. П.) выражали крайнее недовольство тем, что он их забыл, не был уже много месяцев: “Чего ему еще не хватает в жизни? Дом — дворец двухэтажный, батрак, батрачка, автомобиль, две лошади, коровы, стая собак, а все ворчит, сидит у себя дома”».

При этом, — как пишет Ставский, — «Шолохов решительно, категорически заявил, что никаких разногласий с политикой партии и правительства у него нет, но дело Лугового вызывает у него большие сомнения в действиях местных властей».

Поздние письма М. А. Шолохова И. В. Сталину целиком выдержаны в верноподданическом духе. Вот фрагмент из одного такого письма: «В 12-м томе Ваших Сочинений (так и написано, со строчной буквы! — Е. А., К. П.) опубликовано Ваше письмо тов. Феликсу Кону. В этом письме указано, что я допустил в романе «Тихий Дон» «ряд грубейших ошибок и прямо неверных сведений насчет Сырцова, Подтелкова, Кривошлыкова и др.

Товарищ Сталин! Вы знаете, что роман читается многими читателями и изучается в старших классах средних школ и студентами литературных факультетов университетов и педагогических институтов. Естественно, что

после опубликования Вашего письма тов. Ф. Кону, у читателей, преподавателей литературы и учащихся возникают вопросы, в чем я ошибся и как надо правильно понимать события, описанные в романе. «...» Ко мне обращаются за разъяснениями, но я молчу, ожидая Вашего слова. Очень прошу Вас, дорогой товарищ Сталин, разъяснить мне, в чем существо допущенных мною ошибок» (письмо от 3 января 1950 года).

Еще один характерный факт: в своей публицистической статье 1948 года «Скорбь наша мужественна (На смерть А. А. Жданова)» М. Шолохов писал: «Страна и партия потеряли своего великого сына, человека большого сердца и кристаллически светлого ума».

Тем не менее, поступки Шолохова иногда не совпадали с линией партийного руководства. Так, известно, что в тот момент, когда в СССР была организована травля Б. Л. Пастернака за роман «Доктор Живаго», в Париже «отвечая на ехидный вопрос французского журналиста, что он думает об этом романе, Михаил Александрович сказал, что надо его сначала опубликовать в России, прочитав, а уж потом выносить суждения: Что там было! Советский посол срочно сочинил секретную депешу в ЦК — как быть с Шолоховым?...»⁷³.

5. О романе «Они сражались за Родину». Неоконченный роман Шолохова «Они сражались за Родину» фактически был заказан писателю Сталиным: в день именин Сталин пожелал Шолохову здоровья и «нового талантливого, всеохватного романа, в котором бы правдиво и ярко, как в «Тихом Доне», были изображены и герои-солдаты, и гениальные полководцы, участники нынешней страшной войны».

6. О поддержке М. Шолоховым процесса против А. Синявского и Ю. Даниэля и открытом письме Л. Чуковской М. Шолохову. В 1966 году М. Шолохов в выступлении на XXIII съезде партии поддержал первый политический процесс брежневских времен против писателей — процесс против А. Синявского и Ю. Даниэля. В ответ писательница Л. К. Чуковская, позже

⁷³ Осипов В. Тайная жизнь Михаила Шолохова: Документальная хроника без легенд. М., 1995.

исключенная из СП СССР (восстановлена в 1989 году), выступила с Открытым письмом «Михаилу Шолохову, автору «Тихого Дона»:

«Выступая на XXIII съезде партии, Вы, Михаил Александрович, поднялись на трибуну не как частное лицо, а как «представитель советской литературы».

Тем самым Вы дали право каждому литератору, в том числе и мне, произнести свое суждение о тех мыслях, которые были высказаны Вами будто бы от нашего общего имени.

Речь Ваша на съезде воистину можно назвать исторической.

За все многовековое существование русской культуры я не могу припомнить другого писателя, который, подобно Вам, публично выразил бы сожаление не о том, что вынесенный судьями приговор слишком суров, а о том, что он слишком мягок.

Но огорчил Вас не один лишь приговор: Вам пришлось не по душе самая судебная процедура, которой были подвергнуты писатели Даниэль и Синявский. Вы нашли ее слишком педантичной, слишком строго законной. Вам хотелось бы, чтобы судьи судили советских граждан, не стесняя себя кодексом, чтобы руководствовались они не законами, а «революционным правосознанием».

Этот призыв ошеломил меня, и я имею основание думать не одну меня. Миллионами невинных жизней заплатил наш народ за сталинское попрание закона. Настойчивые попытки возвратиться к законности, к точному соблюдению духа и буквы советского законодательства, успешность этих попыток — самое драгоценное завоевание нашей страны, сделанное ею за последнее десятилетие. И именно это завоевание Вы хотите у народа отнять? Правда, в своей речи на съезде Вы поставили перед судьями в качестве образца не то, сравнительно недавнее время, когда происходили массовые нарушения советских законов, а то, более далекое, когда и самый закон, самый кодекс еще не родился: «памятные двадцатые годы». Первый советский кодекс был введен в действие в 1922 году. Годы 1917—1922 памятны нам героизмом, величием, но законностью они не отличались, да и не могли отличаться: старый строй был

разрушен, новый еще не окреп. Обычай, принятый тогда: судить на основе «правосознания» — был уместен и естествен в пору гражданской войны «...», но он ничем не может быть оправдан накануне 50-летия Советской власти. «...».

Давно уже в своих статьях и публичных речах Вы, Михаил Александрович, имеете обыкновение отзываться о писателях с пренебрежением и грубой насмешкой. Но на этот раз Вы превзошли себя. Приговор двум интеллигентным людям, двум литераторам, не отличающимся крепким здоровьем, к пяти и семи годам заключения в лагерях со строгим режимом, для принудительного, непосильного физического труда — т. е. в сущности, приговор к болезни, а может быть, и к смерти, представляется Вам недостаточно суровым. «...»

Вы в своей речи сказали, что Вам стыдно за тех, кто хлопотал о помиловании, предлагая взять осужденных на поруки. А мне, признаться, стыдно не за них, не за себя, а за Вас. Они просьбой своей продолжили славную традицию советской и досоветской литературы, а Вы своей речью навеки отлучили себя от этой традиции.

Именно в «памятные годы», т. е. с 1917 по 1922 год, когда бушевала гражданская война и судили по «правосознанию», Алексей Максимович Горький употреблял всю силу своего авторитета не только на то, чтобы спасти писателей от голода и холода, но и на то, чтобы выручать их из тюрем и ссылок. «...»

Традиция эта — традиция заступничества — существует в России не со вчерашнего дня, и наша интеллигенция вправе ею гордиться. Величайший из наших поэтов, Александр Пушкин, гордился тем, что «милость к падшим призывал». «...»

Вспомните книгу Федора Достоевского о каторге — «Записки из Мертвого дома», книгу Льва Толстого о тюрьме — «Воскресение». «...»

Не для дополнительного осуждения осужденных совершил Чехов свою героическую поездку на Сахалин, и глубокой оказалась его книга. Вспомните, наконец, «Тихий Дон»: с какой осторожностью, с какой глубиной понимания

огромных сдвигов, происходивших в стране, мельчайших движений потрясенной человеческой души относится автор к ошибкам, проступкам и даже преступлениям против революции, совершаемым его героями! «...»

Слушая Вас, можно было вообразить, будто осужденные распространяли антисоветские листовки или прокламации, будто они передавали за границу не свою беллетристику, а, по крайней мере, план крепости или завода... Этой подменной сложных понятий простыми, этой недостойной игрой словом «предательство», Вы, Михаил Александрович, еще раз изменили долгу писателя, чья обязанность — всегда и везде разъяснять, доводить до сознания каждого всю многосложность, противоречивость процессов, совершающихся в литературе и в истории, а не играть словами, злостно и намеренно упрощая, и, тем самым, искажая случившееся.»...»

Ваша позорная речь не будет забыта историей.

А литература Вам отомстит за себя, как мстит она всем, кто отступает от налагаемого ею трудного долга. Она приговорит Вас к высшей мере наказания, существующей для художника, — к творческому бесплодию. И никакие почести, деньги, отечественные и международные премии не отвратят этот приговор от Вашей головы»⁷⁴.

Сложные вопросы поэтики и творчества М. Шолохова.

Изучение романа «Тихий Дон» идет в курсе обзорно — это значительно увеличивает долю домашних заданий.

1. О внутренней хронологии романа «Тихий Дон». Обсуждая роман «Тихий Дон», следует рассмотреть вопрос о том, какими способами автор создает эпическую картину послереволюционной России (в учебнике ученикам предлагается вопрос о том, какие традиционные средства использует Шолохов для ее создания) и каковы масштабы изображенного.

С этой целью следует рассмотреть внутреннюю хронологию романа (она точна там, где речь идет не о вымышленных персонажах романа, а о реальных

⁷⁴ Лидия Чуковская. Процесс исключения. — М., 1990.

исторических событиях). Действие романа «Тихий Дон» продолжается около десяти лет, с мая 1912 года по март 1922 года. Писатель подробно описывает жизнь на Дону в последние годы перед Первой мировой войной. Подробное описание мирной жизни сменяется показом «германской» войны. Ее начало показано в третьей части первой книги, действие которой заканчивается в ноябре 1914 года приездом Григория в отпуск и разрывом с изменившей ему Аксиньей. Пока казаки воюют, в хуторе ничего особенного не происходит, поэтому события третьей части разворачиваются в основном далеко от Дона. Между первой и второй книгами — временной перерыв, четвертая часть открывается словами «Тысяча девятьсот шестнадцатый год. Октябрь» — остается лишь несколько месяцев до Февральской и год до Октябрьской революции. Таким образом, автор уделяет значительное внимание рассказу об исторических событиях, даже если к главным персонажам прямого отношения эти события не имеют.

В романе множество конкретных исторических реалий: названы номера полков, приводятся точные данные о численности повстанческих сил; там, где речь идет не о хуторе Татарский, а об исторических событиях в целом, — точно указывается география событий. В ткани повествования появляются имена реально существовавших людей, в том числе известных исторических лиц — Корнилова, Каледина, Краснова, Буденного. Автор «Тихого Дона» цитирует реальные документы.

2. О неоднозначности авторской позиции в романе. Цитированное выше письмо В. П. Ставского И. В. Сталину показывает некоторую двойственность позиции Шолохова. Эта же двойственность сказывается и в романе «Тихий Дон». Можно заметить противоречие между неоднозначным художественным содержанием романа и прямыми авторскими декларациями в поддержку большевиков — особенно эти расхождения очевидны в двух последних книгах романа. С одной стороны, это противоречие могло быть вызвано желанием автора во что бы то ни стало напечатать последние книги

романа; вместе с тем такая «несостыковка» стала одним из источников сомнений в авторстве Шолохова.

3. О толстовской традиции в романе «Тихий Дон». В связи с изучением «Тихого Дона» Шолохова возникает вопрос о значении в этом романе традиции русского исторического романа, прежде всего романа-эпопеи Л. Н. Толстого. Повествование в романе Шолохова развивается эпически свободно; повествователь легко передвигается в пространстве и времени. Эпическое начало сочетается здесь с показом сюжетных событий романа. Вместе с тем историческое и вымышленное в романе Шолохова соотносятся иначе, чем у Толстого: в романе «Война и мир» вымышленные герои непосредственно общаются с реальными историческими персонажами, и автор описывает и тех и других с равным вниманием; в романе Шолохова реальные исторические лица — командование белой армии и повстанческих отрядов казачества — жестко отделены от персонажей, участвующих в основном сюжете.

Исторические главы романа Шолохова часто просто информируют о ходе исторических событий и, не будучи связаны с судьбами конкретных героев впрямую, они разрывают романное повествование. Таким образом, личная судьба романских персонажей показывается автором крупнее, оказывается важнее, чем их историческая судьба. Есть, правда, и исторические события, которые описываются автором значительно подробнее: например, первая, неудачная попытка установления Советской власти на Дону, экспедиция Подтелкова, казнь подтелковцев 28 апреля (11 мая) 1918 года, изображенная в конце второй книги «Тихого Дона».

В отличие от романа Л. Толстого, в романе Шолохова — один главный герой — Григорий Мелехов; он в центре изображенных событий; у Шолохова нет такого переплетения сюжетных линий, какое мы встречаем у Толстого. Между тем изображение второстепенных персонажей романа как ярких индивидуальностей соответствует толстовской традиции. Их судьбы в совокупности показывают нам сложную судьбу страны и ее народа.

В романе-эпопее Шолохова противопоставляются естественная, нормальная жизнь вечной природы и жизнь людей, ненадежная, всегда готовая оборваться, исковерканная историей. Герои «Тихого Дона» связаны с землей и хотят трудиться на земле. Однако в силу сложившихся исторических обстоятельств они оторваны от земли (ср. описание поля Бородина до и после Бородинского сражения в романе Л. Толстого).

4. О натурализме изображения в романе «Тихий Дон». Сложным представляется вопрос о натурализме изображения в романе Шолохова, о жестокости этого изображения. См., например, такую сцену: «Бешняк: присел, скрежеща зубами, сгибаясь в смертном поклоне: немецкий ножевой штык искромсал ему внутренности, распорол мочевого пузыря и туго дрогнул, воткнувшись в позвоночник». Ничего подобного в русской классической литературе, в том числе в «Войне и мире», мы не найдем. Пытаясь объяснить истоки такого жестокого антиэстетического подхода к изображению, иногда говорят о том, что эпическое спокойствие повествователя обманчиво — повествование романа выражает авторское неприятие войны. Объясняют эту особенность писательской манеры и иначе, полагая, что на видении мира Шолоховым отразился страшный опыт XX столетия, приучивший людей к тому, к чему привыкать нельзя. Обсуждая этот вопрос, можно сравнить повествовательную манеру Шолохова с повествованием Бабеля в «Конармии». А в конце учебного года вернуться к этому разговору в связи с изучением романа Ю. Трифонова «Старик»; в этом романе фактически описываются те же исторические события, что и в «Тихом Доне», но подаются они совершенно иначе.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Нередко говорят о том, что героиня романа «Тихий Дон» Аксинья напоминает Анну Каренину Л. Н. Толстого. Задание. Сравните этих героинь.

2. Шолохов говорит о Григории Мелехове: «Огрубело сердце, зачерствело «...» не впитывало уже жалости. С холодным презрением играл он чужой и своей жизнью. «...» Знал Григорий, какой ценой заплатил за полный бант крестов и производства» (речь идет о награждении Григория четырьмя Георгиевскими крестами и четырьмя медалями, а также о повышении его по военной службе — Е. А., К. П.). Задание: Покажите эволюцию Григория Мелехова в романе.

3. Задание. Сравните пластику героев Л. Н. Толстого в романе «Война и мир» и героев Шолохова в романе «Тихий Дон».

4. «Ты гляди, как народ разделили, гады! Будто с плугом проехались...» — восклицает на первых страницах третьей книги (гл. II) Петро Мелехов. Задание. Приведите примеры «расколовшихся» семей, члены которых оказались в разных политических лагерях.

5. Конь для казака обладает такой же внешней индивидуальностью, как и человек, поэтому его можно узнать «в лицо»: «А ить это кума Андрюшки конь! Стало быть, наши хуторные тут». Тема самостоятельного исследования: Человек и природа в романе М. Шолохова «Тихий Дон».

Александр Трифонович Твардовский **(1910 — 1971)**

Планируемое время изучения — 3 часа

В соответствии с содержательным минимумом по литературе ученики старшей школы изучают лирику А. Твардовского, тогда как поэма «Василий Теркин» изучается в основной школе. Тем не менее, в связи с тем, что поэма Твардовского представляется достаточно сложной для изучения, мы предлагаем вернуться к ней при изучении творчества поэта в старшей школе. Подробно поэма «Василий Теркин» рассматривается и в учебнике. Знакомство с лирикой Твардовского авторы учебника так же считают необходимым. Хотелось бы, чтобы учитель познакомил учеников и деятельностью Твардовского на посту главного редактора журнала «Новый мир» — без этого им не вполне будет ясна картина советской литературы 1960-х годов.

Дополнительный материал к творческой биографии А. Твардовского.

1. О первых литературных опытах А. Твардовского. Учась в деревенской школе (Ляхово), с 1924 года Твардовский начал посылать небольшие заметки в редакции смоленских газет («Писал о неисправных мостах, о комсомольских субботниках, о злоупотреблениях местных властей и т. п. Иногда заметки печатались»). Первые стихи Твардовского были появились в смоленских газетах в 1925 — 1926 годы. В «Автобиографии Твардовский пишет: «В газете “Смоленская деревня” летом 1925 года появилось мое первое напечатанное стихотворение “Новая изба”. Начиналось оно так:

Пахнет свежей сосновой смолою,
Желтоватые стены блестят.
Хорошо заживем мы весною
Здесь на новый, советский лад...»

2. О начале журналистской и литературной деятельности А. Твардовского. В 1928 году, после конфликта с отцом, Твардовский уезжает из родного дома (Загорье) и переезжает в Смоленск. К концу 1920-х годов Твардовский — сотрудник редакции смоленской газеты. В 1932 году он поступает в Смоленский пединститут, одновременно сотрудничает в местных газетах, ездит в качестве корреспондента в колхозы, пишет статьи о переменах в сельской жизни и первые свои произведения: повесть «Дневник председателя колхоза» (1932), поэмы «Путь к социализму» (1931) и «Вступление» (1932).

В 1934 — 1936 годах Твардовский написал первую свою значительную поэму — «Страна Муравия»; главный герой поэмы, крестьянин Никита Моргунок (как тогда говорили, крестьянин-единоличник), мечтает о сказочной Муравии, ищет землю обетованную, ту, где нет колхозов. Но в результате своих поисков он возвращается в колхоз и понимает, что иного пути у него нет.

В поэме «Страна Муравия» о трагедии «раскрестьянивания» нет речи, вместе с тем возникает картина раскулачивания:

Их не били, не вязали,
Не пытали пытками,
Их везли, везли возами
С детьми и пожитками.

А кто сам не шел из хаты,
Кто кидался в обмороки, —
Милицейские ребята
Выводили под руки...

Тогда же Твардовский пишет циклы стихов «Сельская хроника» (1939), «Про деда Данилу» (1938) и другие.

В 1936 году А. Твардовский приехал в Москву и поступил на филологический факультет Московского института истории, философии и литературы (ИФЛИ), который закончил в 1939 году.

3. О работе А. Твардовского военным корреспондентом и рождении образа Васи Теркина.

После окончания ИФЛИ А. Твардовский был призван в армию и зимой 1939—1940 года участвовал в войне с Финляндией в качестве военного корреспондента газеты «На страже Родины». В редакции — коллективными усилиями — был придуман персонаж для серии картинок со стихотворными подписями (типа современных комиксов). А. Твардовский вспоминал: «Это должен был быть некий веселый, удачливый боец, фигура условная, лубочная «...» имя должно было быть значимым, с озорным, сатирическим оттенком. Кто-то предложил назвать нашего героя Васей Теркиным».

4. О работе над поэмой «Василий Теркин» и военной лирикой.

В дальнейшем в своей одноименной поэме автор использует имя этого героя — работа над поэмой «Василий Теркин» начата была тогда же, в 1940 году. Твардовский планирует писать Теркина и после окончания войны с Финляндией. Летом 1940 года он записывает: «“Теркин” по тогдашнему моему замыслу

должен был совместить доступность, непритязательность формы — прямую предназначенность фельетонного Теркина с серьезностью и, может быть, даже лиризмом содержания».

С начала Великой Отечественной войны Твардовский вновь на фронте, но работу над поэмой он прерывает, как вспоминал он сам: «писал очерки, стихи, фельетоны, лозунги, листовки, песни, статьи, заметки». Возвращается Твардовский к поэме в 1942 году; и в этом же году публикует первые ее главы.

Во время Великой Отечественной войны Твардовским написаны также цикл стихотворений «Фронтальная хроника» (1941—1945), книга очерков «Родина и чужбина» (1942—1946). В эти же годы им написаны такие известные стихотворения, как «Две строчки» (1943), «Война — жесточе нету слова...» (1944), «В поле, ручьями изрытом...» (1945) и другие. А после войны создает о ней такие известные стихи, как «Я убит подо Ржевом...» (1945—1946), «В тот день, когда окончилась война...» (1948), «Сыну погибшего воина» (1949—1951), «Их памяти» (1949 — 1951), «Ночью все раны больнее болят...» (1965), «Я знаю, никакой моей вины...» (1966) и другие.

5. О работе в журнале «Новый мир». В 1950—1954 и в 1958—1970 годах Твардовский — главный редактор журнала «Новый мир». Послевоенные годы и особенно время после смерти Сталина для страны в целом — время прощания со многими советскими иллюзиями, для Твардовского — время пересмотра убеждений.

Постепенно журнал «Новый мир» фактически становится в оппозицию к власти (поначалу критика ведется в рамках дозволенного). Происходит это достаточно быстро: в 1952 году Твардовским написано одно из лучших стихотворений, посвященных Сталину — «О Сталине»; сразу после смерти Сталина, в № 4 журнала «Новый мир» за 1953 год, рядом со статьей Фадеева «Гуманизм Сталина» Твардовский публикует свои стихи «У великой могилы», а уже в первой половине 1954 года он публикует в журнале серию статей (авторы: Ф. Абрамов, М. Лифшиц, В. Померанцев, М. Щеглов), за что впервые отстранен от руководства журналом.

В 1960-е годы «Новый мир» Твардовского противостоял всем другим советским литературно-художественным изданиям и прежде всего журналам «Октябрь» (главный редактор В. Кочетов) и «Огонек» (главный редактор А. Софронов). Именно при Твардовском и благодаря ему в «Новом мире» была, в частности, опубликована повесть Солженицына «Один день из жизни Ивана Денисовича».

6. О поэмах А. Т. Твардовского 1950 — 1960-х годов. В 1954—1963 годах Твардовский работает над сатирической поэмой-сказкой «Геркин на том свете», изображающей бюрократизм и формализм советской власти в сталинской эпоху (она была опубликована, а затем изъята из продажи и библиотек). Почти в эти же годы он создает поэму «За далью — даль» (1950—1960). В главах «Друг детства» и «так это было» возникает тема репрессий.

В последние годы жизни Твардовский пишет лирическую поэму-цикл «По праву памяти» (1966—1969), в которой размышляет о трагедии собственной семьи и трагической истории советского общества; в поэме звучит мотив вины и потребности в покаянии («Забывать, забыть велят безмолвно,/ Хотят в забвенье утопить/ Живую быль»). Фигуре Сталина, разоблаченной во время хрущевской «оттепели», поэт противопоставил образ другого вождя — Ленина («Опять над ленинской страницей...», «Маркс, Энгельс, Ленин, знать бы вам...»). А. И. Солженицын, прочитавший тогда же поэму, писал А. Т. Твардовскому: «Для 1969-го года, Александр Трифонович, — мало! Слабо! Робко!»

Поэма опубликована через 10 лет после смерти писателя, в 1987 году.

Сложные вопросы поэтики и творчества А. Твардовского.

1. О жанровом своеобразии поэмы «Василий Теркин». Твардовский писал: «Я недолго томился сомнениями и опасениями относительно неопределенности жанра, отсутствия первоначального плана, обнимающего все произведение наперед, слабой сюжетной связанности глав между собой. Не поэма — ну и пусть себе не поэма, решил я; нет единого сюжета — пусть себе нет, не надо; нет самого начала вещи — некогда его выдумывать; не намечена

кульминация и завершение всего повествования — пусть, надо писать о том, что горит, не ждет, а там видно будет, разберемся». В дальнейшем Твардовский будет публиковать во фронтовой печати каждую главу как отдельную и законченную: «Я должен был иметь в виду читателя, который, хотя бы и незнаком был с предыдущими главами, нашел бы в данной напечатанной сегодня в газете главе нечто целое, округленное. Кроме того, этот читатель мог и не дожидаться моей следующей главы: он был там, где и герой, — на войне».

«Жанровое обозначение “Книги про бойца”, на котором я остановился, не было результатом стремления просто избежать обозначения “поэмы”, “повести” и т. п. Это совпадало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. «...»

Имело значение в этом выборе то особое, знакомое мне с детских лет, звучание слова «книга» в устах простого народа, которое как бы предполагает существование книги в единственном экземпляре».

Тем не менее, жанр «Василия Теркина» вполне подпадает под определение поэмы, т. к. поэма — это большая стихотворная форма, в основе которой лежит повествование о каких-то событиях.

2. Об образе Василия Теркина. Образ главного героя представлен автором как обобщенный, типичный («Парень в этом роде / В каждой роте есть всегда,/ Да и в каждом взводе»); даже его внешность — внешность «обыкновенного», ничем не выделяющая его из массы других («Красотою наделен / Не был он отменной./ Не высок, не то, чтоб мал,/ Но герой — героем»). Василий Теркин словно олицетворение всего сражающегося русского народа. Не случайно многие фронтовики узнавали в нем черты своих друзей-однополчан и писали об этом автору.

3. Проблема «автор — герой» в поэме «Василий Теркин». При анализе поэмы в учебнике возникает такая важнейшая для ее понимания проблема, как «автор — герой». В связи с этой проблемой стоит уделить внимание таким главам поэмы, как «О себе», «О войне», «О любви», четырем главам «От

автора». Кроме того, автор и герой в поэме оказываются близки, голоса их почти совпадают:

И скажу тебе: не скрою, —
В этой книге, там ли, сям,
То, что молвить бы герою,
Говорю я лично сам.

Я за все кругом в ответе,
И заметь, коль не заметил,
Что и Теркин, мой герой,
За меня гласит порой.

Литературная традиция введения в текст поэмы авторского слова, прямых его обращений к читателю снова решается в фольклорном ключе: автор и герой почти совпадают не только по мировоззрению, но и как носители речи. Слово автора-повествователя отличается простотой и доступностью, напоминает разговорную речь. Фигура автора не воспринимается как литературная.

4. О соединении различных стилевых тенденций в поэме «Василий Теркин». В поэме война изображена в переплетении обыденного, иногда комического, с возвышенным и трагическим (см. главы «Переправа», «Бой в болоте», «Смерть и воин» и другие).

5. О фольклорной традиции в поэме «Василий Теркин». в поэме «Василий Теркин». Разговорный, прозаизированный стих появляется уже в первых поэмах Твардовского 1931—1932 годов. Впоследствии такой стих он назовет «ездой со спущенными вожжами». Вместе с тем при всей кажущейся простоте поэму Твардовского отличает богатство языка и стиля — очень широко используются средства устно-разговорной и народнопоэтической речи. Поэт использует народные поговорки, некоторые — создает сам: например,

«Не гляди, что на груди, а гляди, что впереди», «У войны короткий путь, у любви — далекий».

6. О лирике А. Твардовского. Изучая лирику поэта, нужно очень серьезно подойти к отбору стихотворений. Говоря с учениками о военной лирике Твардовского, стоит предложить ученикам или такое раннее стихотворение Твардовского, как «Я убит подо Ржевом...» (1945—1946), или его поздние стихотворения: «Ночью все раны больнее болят...» (1965); «Я знаю, никакой моей вины...» (1966); «Лежат они, глухие и немые...» (1966). Они лишены риторики, которой иногда грешат стихи поэта, и психологически достоверны. Они передают ощущение невольной личной вины за оборванные войной жизни. Кроме того, благодаря своей трагической недосказанности они звучат пронзительно и могут эмоционально заразить школьников.

Выразительны в стихотворениях Твардовского описания родной природы: например, «Мне сладок был тот шум сонливый...» (1964); «Как после мартовских метелей...» (1966). Читая с учениками эти стихотворения, обратите внимание учеников на точность детали, зорко подмеченной поэтом.

Стихотворения «Посаженные дедом деревца...» (1965), «Газон с утра из-под машинки...» (1966), «Береза» представляют размышления поэта о жизни людей и связи поколений.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Знакомя с Теркиным читателя, автор пишет: «Теркин — кто же он такой?/ Скажем откровенно: / Просто парень сам собой/ Он обыкновенный».

Задание: В чем проявляется эта «обыкновенность» Теркина? Как соотносится он с другими персонажами поэмы: танкистами, девчонкой-медсестрой в госпитале и т. д.?

2. Проблема для дискуссии. Благодаря каким чертам обаятелен Теркин? Можно ли говорить, что в этом образе воплощены лучшие национальные черты? Почему возникает ощущение, что перед нами русский национальный характер в

лучших своих проявлениях? (Не последнюю роль в создании такого впечатления играет фольклорное начало поэмы).

3. Можно ли назвать автора-повествователя поэмы «Василий Теркин» лирическим героем? Аргументируйте точку зрения.

4. Концу «оттепели» Твардовский посвятил стихотворение «Как после мартовских метелей...» (1966).

Задание. Проанализируйте стихотворение «Как после мартовских метелей...».

5. Тема доклада: А. Т. Твардовский на посту главного редактора «Нового мира».

6. Тема для дискуссии: Предложите ученикам обсудить следующее высказывание В. Я. Лакшина, литературоведа, критика, помощника А. Твардовского по «Новому миру»: «В последнее время стало входить в моду — как бы это половчее сказать — снисходительно-высокомерное отношение к Твардовскому: где-то он оробел, чего-то не понял, был слишком привержен марксизму-ленинизму, боязно сказать, в социализм веровал, и еще куча заблуждений... «...» Да, Твардовский разделял многие иллюзии времени. Но в своей критике, как и в своих понятиях о должном, он доходил до того живоносного, глубинного слоя правды, который не подвержен конъюнктуре и не зависит ни от государственного, ни от общественного гипнотизма. «...» Сказанная тогда вполголоса правда, не сенсационное, но твердое слово истины означало огромное завоевание мысли. Как правило, оно вызревало долго, готовилось трудно, произносилось без эффекта и надежды снискать легкую славу, но по внутреннему убеждению, что эта правда необходима».

7. Тема самостоятельного исследования: Библейские реминисценции и их художественная функция в поэме Твардовского «По праву памяти».

8. Тема самостоятельного исследования (возможна коллективная работа): История советского общества в поэмах А. Т. Твардовского.

Александр Исаевич Солженицын

(1918 - 2008)

Планируемое время изучения — 4 часа

Дополнительный материал к творческой биографии А. Солженицына.

1. **О начале литературной деятельности А. Солженицына.** Тягу к писательскому труду Солженицын почувствовал еще в молодости. Первые его рассказы — «В городе М.», «Письмо № 254», «Лейтенант» — написаны до заключения. Позже Солженицын писал: «Страшно подумать, что б я стал за писатель (а стал бы), если б меня не посадили».

2. **А. Солженицын о своем писательском назначении.** Испытав чудо исцеления от рака, Солженицын ощутил свою жизни как не принадлежащую себе; он писал: «Я — не я, и моя литературная судьба — не моя, а всех тех миллионов, кто не доцарапал, не дошептал, не дохрипел своей тюремной судьбы, своих лагерных открытий».

3. **О литературной судьбе А. Солженицына.** Как вспоминал писатель, рассказ «Матренин двор» «первый подвергнут атаке в советской прессе. В частности, автору указывалось, что не использован опыт соседнего зажиточного колхоза, где председателем Герой Социалистического Труда. Критика не доглядела, что он и упоминается в рассказе, как уничтожитель леса и спекулянт»⁷⁵

Критика постепенно сменилась травлей — в стране менялась политическая обстановка, четко обозначился возврат к временам сталинизма; одно из свидетельств тому — судебный процесс Даниэля и Синявского.

16 мая 1967 года Солженицын пишет открытое письмо IV Всесоюзному съезду советских писателей с изложением своей гражданской позиции. В этом письме он предлагает съезду «принять требование и добиться упразднения

⁷⁵ В том числе этот упрек прозвучал в статье писателя В. Кожевникова «Товарищи в борьбе» («Литературная газета», 1963, 2 марта).

всякой — явной или скрытой — цензуры над художественными произведениями». В том числе он пишет о запретах и преследованиях, испытанных лично им:

1) «Мой роман “В круге первом”... скоро два года, как отнят у меня государственной безопасностью... Напротив, еще при моей жизни, вопреки моей воле и даже без моего ведома этот роман «издан» противоестественным «закрытым» изданием для чтения в избранном неназываемом кругу».

2) «Вместе с романом у меня отобран мой литературный архив 20- и 15-летней давности... закрыто «изданы» и в том же кругу распространяются тенденциозные извлечения из этого же архива...»

3) «Уже три года ведется против меня, всю войну провоевавшего командира батареи, награжденного боевыми орденами, безответственная клевета: что я отбывал срок якобы как уголовник или сдался в плен (я никогда там не был), «изменил Родине», «служил у немцев». Так истолковываются 11 лет моих лагерей и ссылки, куда я попал за критику Сталина. Эта клевета ведется на закрытых инструктажах и собраниях людьми, занимающими официальные посты».

4) «Моя повесть “Раковый корпус” ...отвергнута “Новым миром”, “Звездой” и “Простором”».

В ноябре 1969 года А. И. Солженицын был исключен из Союза писателей. Тогда же он писал: «Я спокоен, конечно, что свою писательскую задачу я выполню при всех обстоятельствах, а из могилы — еще успешнее и неоспоримее, чем живой».

В 1970 году А. И. Солженицыну присуждается Нобелевская премия по литературе за книгу «Архипелаг ГУЛАГ». Боясь лишиться российского гражданства, писатель отказывается от возможности личного получения премии и выступления с речью нобелевского лауреата.

Начавшаяся травля в средствах массовой информации вынуждает Солженицына дать согласие на публикацию в Париже книги «Август

четырнадцатого» (1971), а затем и первого тома романа «Архипелага ГУЛАГ» (1973).

4 января 1974 года подготовлено «Постановление Секретариата ЦК КПСС о разоблачении антисоветской кампании буржуазной пропаганды в связи с выходом кн. А. И. Солженицына «Архипелаг Гулаг», разосланы соответствующие письма советским послам в различные державы.

В феврале 1974 года Солженицын был арестован и заключен в Лефортовскую тюрьму, затем лишен советского гражданства и насильственно выдворен из страны. Последовали жизнь за границей и работа там (ФРГ, затем Швейцария и, наконец, основное место жительства за границей: США, Вермонт). Через 20 лет, в 1994 году писатель возвращается в Россию.

3. О возвращении произведений А. Солженицына на родину. 11 декабря 1988 года шестнадцать писателей и деятелей культуры СССР обратились к Генеральному секретарю ЦК КПСС М. С. Горбачеву с протестом против задержки публикации «Архипелага ГУЛАГ» в журнале «Новый мир» (среди подписавших — С. Аверинцев, А. Битов, И. Золотусский, С. Рассадин, В. Распутин, Н. Эйдельман и другие). В июле 1989 года «Новый мир» опубликовал Нобелевскую лекцию Солженицына, а с августа начал печатать «Архипелаг ГУЛАГ».

Сложные вопросы поэтики и творчества А. Солженицына.

1. Об особенностях жанра «Одного дня Ивана Денисовича». В учебнике жанр «Одного дня Ивана Денисовича» обозначен как рассказ, в то время как принято называть «Один день Ивана Денисовича» повестью. Следует объяснить ученикам такое употребление термина «рассказ».

Перед публикацией произведения в «Новом мире» Твардовский предложил автору изменить его жанровое обозначение с рассказа на повесть, так выглядело солиднее. А Солженицын тем временем писал: «Зря я уступил. У нас смываются границы между жанрами, и происходит обесценение форм. “Иван Денисович” — конечно рассказ, хотя и большой, нагруженный. Мельче рассказа

я бы выделял новеллу — легкую в построении, четкую в сюжете и мысли. Повесть — это то, что чаще всего у нас называется романом: где несколько сюжетных линий и даже почти обязательна протяженность во времени. А роман «...» отличается от повести не столько объемом и не столько протяженностью во времени (ему даже пристала сжатость и динамичность), сколько — захватом множества судеб, горизонтом огляда и вертикалью мысли.

Вместе с тем читатель, безусловно, воспринимает «Ивана Денисовича» как повесть — столь значителен объем изображенного. В творчестве Солженицына есть и другие примеры «понижения» ранга жанра созданных произведений: например, роман «Раковый корпус» писатель называет повестью. Такой подход к идеологии жанра неслучаен — сам Солженицын говорил о том, что в прозе должно быть тесно. Стремясь к максимальному обобщению, он уплотняет изображенное и для этого словно сжимает пространство и время своих произведений, предельно насыщая их. В одном дне Ивана Денисовича — умещаются годы жизни героя за колючей проволокой и рассказ о жизни зэков и страны вообще; рассказ о таком малом пространстве, как Матренин двор позволяет показать судьбу советской деревни и советской России.

2. О категории времени в рассказе «Один день Ивана Денисовича».

В рассказе «Один день Ивана Денисовича» понятия «срок», «время» неоднозначны, в том числе имеют символический смысл. Понятие «срок» может связываться с понятием «произвол» и рассматриваться как искусственные рамки, поставленные государством человеческой жизни, как проявление насилия над этой жизнью. Вместе с тем «срок» в рассказе — это и естественное время человеческой жизни, отпущенное человеку Богом. Одновременно время выступает в рассказе и как конкретно-историческая категория.

3. О художественном своеобразии рассказа «Один день Ивана Денисовича».

Художественная удача рассказа «Один день Ивана Денисовича» достигается различными средствами. Так, очень важны особенности повествования произведения. Достоверность изображенного, в том числе психологическая достоверность показанного «изнутри» мира главного героя

достигаются совмещением двух точек зрения на изображаемое — автора и героя. Идеологически это близкие точки зрения. Вместе с тем автор задается целью показать нам определенный характер героя (сам выбор типа этого характера очень важен), определенный стиль человеческого поведения: Шухов — человек, умеющий выжить в самых тяжелых обстоятельствах и при этом сохранить свое человеческое достоинство; это, безусловно, тип национальный. Не случайно он сопоставим с рядом важнейших героев русской литературы: от Савельича из «Капитанской дочки» до Платона Каратаева из «Войны и мира»; немало параллелей ему можно найти и в прозе XX века. Таким образом, с одной стороны автор выбирает для изображения лагерной жизни позицию, близкую своей, а с другой стороны, выбирает тип совершенно определенного героя, и тут нам неважно, в какой мере этот герой совпадает или не совпадает с личностью самого автора. Две эти позиции различаются прежде всего уровнем обобщения. Передать обе позволяет использование несобственно-прямой речи, которая дает возможность автору комментировать шуховское видение происходящего и благодаря этому сохранять «зазор» между двумя позициями. Необходимо напомнить ученикам о том, что несобственно-прямая речь широко использовалась Л. Н. Толстым в романе «Война и мир». Вопрос о толстовской традиции в прозе Солженицына может также обсуждаться в качестве дискуссионного на уроке.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Рассказ «Матренин двор» первоначально назывался иначе: «Не стоит село без праведника». При его публикации А. Твардовский предложил А. Солженицыну заменить название на «Матренин двор».

Вопросы для дискуссии: Как вы полагаете, чем мог руководствоваться Твардовский, предлагая такую замену? Изменился ли при перемене названия смысл рассказа?

2. Реалистическая манера письма Солженицына в обрисовке внешнего облика персонажей, предметной обстановки, стремление к детализации, крупному плану сочетаются с предельным обобщением.

Тема самостоятельного исследования: Конкретное и обобщенное в рассказе Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

3. Писатель В. Шаламов, который сам провел в различных лагерях (в том числе на Колыме) 27 лет, говорил, что «в таком лагере, как Иван Денисович, можно провести хоть всю жизнь. Это упорядоченный послевоенный лагерь, а совсем не ад Колымы»⁷⁶.

Вопрос для дискуссии: Почему, по вашему мнению, Солженицын выбрал для своего героя лагерь, в котором «можно провести хоть всю жизнь»?

4. «Солженицын заговорил голосом великой литературы в категориях добра и зла, жизни и смерти, власти и общества... Он заговорил об одном дне, одном случае, одном дворе... День, двор и случай А. Солженицына — это синекдохи добра и зла, жизни и смерти, взаимоотношений человека и общества» — А. Белинков.

Тема самостоятельного исследования: Традиции русской литературы в рассказе Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

5. Тема самостоятельного исследования: Язык и стиль рассказа «Матренин двор»

Варлам Тихонович Шаламов

(1907 — 1982)

Планируемое время изучения — 3 часа.

Творчество В. Шаламова представлено в школе несколькими рассказами на выбор учителя. В учебнике для подробного изучения предлагаются рассказы «Одиночный замер» и «Шерри-бренди».

⁷⁶ Цитируется по кн. Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания. М., 1990, С.495.

Дополнительный материал к творческой биографии В. Шаламова.

1. **О первых публикациях В. Шаламова.** Стихи, которые Шаламов писал будучи студентом, положительно оценил Н. Асеев. До первого ареста В. Шаламов посещал литературный семинар О. Брика, различные поэтические вечера и диспуты.

После того, как В. Шаламов отбыл в заключении свой первый срок (3 года) и вернулся в Москву, до 1937 года он работал журналистом в журналах «За ударничество», «За овладение техникой», «За промышленные кадры». Тогда же состоялась и первая его литературная публикация: в журнале «Октябрь» был опубликован его рассказ «Три смерти доктора Аустино».

Арестованный вторично в 1937 году, В. Шаламов был осужден на 5 лет заключения в лагерях с использованием на тяжелых физических работах. В момент, когда он уже находился в следственном изоляторе, в журнале «Литературный современник» вышел его рассказ «Пава и дерево». Следующая публикация Шаламова (стихи в журнале «Знамя») состоялась только в 1957 году.

2. **О втором аресте и заключении В. Шаламова.** Мы уже говорили о том, что В. Шаламов-читатель рассказа «Один день Ивана Денисовича» отзывался об условиях жизни героя Солженицына как об очень благополучных. В такой оценке не было лукавства. Условия, в которых находился на Колыме сам Шаламов, действительно, были рассчитаны на скорое физическое уничтожение. Сухие факты его жизни этого времени таковы: он работал в забоях золотого прииска в Магадане, затем, будучи осужден на новый срок по вымышленному обвинению, переболел тифом, попал на земляные работы, в 1940 — 1942 годах работал в угольном забое, в 1942 — 1943 годах — на штрафном прииске в Джелгале. В 1943 году В. Шаламов получил новый 10-летний срок «за антисоветскую агитацию» — назвал И. Бунина русским классиком. Шаламов попал в карцер, после которого чудом выжил, работал в шахте и лесорубом, пытался бежать, после чего оказался в штрафной зоне. Жизнь Шаламову спас врач А. М. Пантюхов, которому удалось направить его на фельдшерские курсы при Центральной больнице для заключенных (аналогичный сюжетный мотив

встречается в «Колымских рассказах»). По окончании курсов Шаламов работал в хирургическом отделении этой больницы и фельдшером в поселке лесорубов.

3. После возвращения с Колымы. В 1951 году В. Шаламов был освобожден из лагеря как отбывший срок, но еще в течение двух лет ему было запрещено покидать Колыму; он работал фельдшером лагпункта и уехал с Колымы только в 1953 году. Тогда же Шаламов приехал в Москву для встречи с близкими — семья его распалась, взрослая дочь не знала отца. Лишенный права жить в Москве (он еще не был реабилитирован), Шаламов устроился на работу агентом по снабжению на торфоразработках в Калининскую область.

В 1956 году В. Шаламов был реабилитирован за отсутствием состава преступления. Он переехал в Москву; в 1957 стал внештатным корреспондентом журнала «Москва»; вскоре тяжело заболел, получил инвалидность, но работал до последних дней, даже в интернате для инвалидов и престарелых, куда в 1979 году его поместил Литфонд.

4. О литературном наследии В. Шаламова. В учебнике сказано о том, что с 1949 года В. Шаламов начал записывать стихи, составившие сборник «Колымские тетради» (условно 1937 — 1956). Сборник состоит из 6 разделов: «Синяя тетрадь», «Сумка почтальона», «Лично и доверительно», «Златые горы», «Кипрей», «Высокие широты». В 1952 году Шаламов послал свои стихи Б. Л. Пастернаку, который дал им высокую оценку. В стихах Шаламов считал себя «полпредом» заключенных, гимном которых стало стихотворение «Гост за речку Аян-урях».

В сборник В. Шаламова «Колымские рассказы» (1954 — 1973) вошли циклы рассказов: «Колымские рассказы», «Левый берег», «Артисты лопаты», «Очерки преступного мира», «Воскрешение лиственницы» и «Перчатка, или КР-2». Написав шесть поэтических циклов «Колымских тетрадей» и прозаических циклов «Колымских рассказов», В. Шаламов пришел к выводу: «Неописанная, невыполненная часть моей работы огромна... да и самые лучшие Колымские рассказы — все это лишь поверхность, именно потому, что доступно описано».

В 1971 году В. Шаламов закончил повесть «Черная Вологда», в 1973 году — повести «Вишера» и «Федор Раскольников».

В 1961 году вышел первый сборник стихов В. Шаламова «Огниво», затем в 1964 году — «Шелест листьев», в 1967 — «Дорога и судьба». Однако публикации рассказов Шаламова появились значительно позже: в 1987 году появилась его проза и стихи из колымских тетрадей. В 1988 году в журнале «Новый мир» была опубликована подборка из колымских рассказов.

Сложные вопросы поэтики и творчества В. Шаламова.

1. О создании эффекта документальной прозы в художественных произведениях Шаламова. При изучении творчества Шаламова возникает сложнейшая проблема: как соединяются документальное и художественное начала у Шаламова? Эта проблема ставится в учебнике. На материале анализа рассматриваемых в учебнике рассказов ученикам показываются способы создания эффекта документальности в художественной прозе Шаламова. Вместе с тем для того, чтобы заострить эту проблему, учителю необходимо знать следующее: пытаясь рассказать читателю «Колымских рассказов» о своем тяжелейшем жизненном опыте, Шаламов постоянно размышлял о том, возможно ли средствами искусства решить такую задачу? Как сделать так, чтобы рассказать о пережитом максимально точно и достоверно? Шаламов говорил о том, что «человеческая речь не передает всех мыслей и уж, конечно, — безмерно ничтожна по сравнению с богатством и оттенками человеческих чувств» (В. Т. Шаламов — А. З. Добровольскому⁷⁷). Ему же хотелось как можно полнее передать ощущения невыносимо страдающего человека. Дальше возникали у писателя волнения о том, «можно ли донести чувство это, пользуясь языком не тем, который сопровождал художника в его скитаниях, а языком другим — пускай несравненно более богатым, но — другим?» (Варлам Шаламов, Воспоминания (о Колыме)⁷⁸), т. е. рассказать о том, что он чувствовал когда-то

⁷⁷ Варлам Шаламов, Из переписки. // «Знамя», 1993, № 5, с. 115.

⁷⁸ «Знамя», 1993, № 4, С. 126.

теперь, когда он отдален от тех, колымских событий временем и пространством. Ему казалось, что это необходимо для того, чтобы предотвратить подобное. Чем дальше, тем больше возникало у писателя сомнений в том, что это возможно: «...не верю в возможность что-нибудь предупредить, избавить от повторения... И любой расстрел тридцать седьмого года может быть повторен». В 1971 году в письме И. Сиротинской он писал: «Бог умер. Почему же искусство должно жить?» (Варлам Шаламов, «О моей прозе». // «Новый мир», 1989, № 12, с. 60). В рассказе «Перчатка», рассказывая о герое-доходяге, с руки которого кожа слезла как перчатка и которого чудом спасли врачи, Шаламов писал: «Те пальцы не могут разогнуться, чтоб взять перо и написать о себе». Форма рассказа, которую искал В. Шаламов, должна была максимально отвечать этой задаче.

2. О поэтике рассказов В. Шаламова. Писатель называл свою повествовательную манеру «новой прозой» — все рассказы В. Шаламова имеют документальную основу; автор в них присутствует под именем Андреева, Голубева, Криста и даже под собственной фамилией. Однако это не мемуары лагерника. Следует также учесть, что мемуары В. Шаламов писал отдельно.

В письме И. Сиротинской он размышлял над своеобразием своей прозы: «В моих рассказах нет сюжета, нет так называемых характеров»; они держатся на «информации о редко наблюдаемом состоянии души... Как и всякий новеллист, я придаю чрезвычайное значение первой и последней фразе. Пока в мозгу не найдены, не сформулированы эти две фразы — первая и последняя, — рассказа нет. У меня множество тетрадей, где записаны только первая фраза или последняя, — это все работа будущего» (Варлам Шаламов. О моей прозе⁷⁹).

Продолжая эти размышления, исследователь шаламовской прозы Е. Волкова, пишет: «Это тип новеллы, в которой особо значимы названия, зачастую парадоксально соотнесенные с текстом, резкий переход от кульминации к развязке, подъем и спад, концентрированная или, наоборот, “смазанная”, скрытая деталь-символ. Серийность, цикличность — тоже новеллистического типа. Вместе с тем динамика новеллы сочетается со статикой очерка, опорные,

⁷⁹ «Новый мир», 1989, № 12, С. 62.

ключевые слова — с пропусками, умолчаниями, целостность — с фрагментарностью. Встречается в шаламовской прозе и симбиоз новеллы со стихотворением в прозе («По снегу», «Стланик», «Чужой хлеб», «Припадок», «Тропа», «Водопад»), новеллистической повести — с эссе («Золотая медаль», «Перчатка»), рассказа — с памфлетом («Красный крест»)» (Е. Волкова. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом⁸⁰).

Из перечисленных исследовательницей качеств прозы Шаламова специально остановимся на таком, как фрагментарность. При этом оговоримся: Е. Волкова говорит о сочетании фрагментарности и целостности. В своих «Воспоминаниях» В. Шаламов писал о том, что надо выразить не самое существенное, как привыкли мы думать, «а вроде бы второстепенное... скрытое на дне души», не резкий перепад в состоянии «тела и души», а нечто тягучее, некое «увядание». Чем дальше, тем больше его интересует не целостная картина, а то, что отрывочно, фрагментарно. Он считает, что такая отрывочность точнее передаст испытанное прежде чувство.

3. О ритмичности прозы В. Шаламова. Изысканность, художественность прозы В. Шаламова подчеркивает ее близость стихам. Неслучайно некоторые колымские рассказы напоминают стихи. В учебнике речь о ритмичности прозы В. Шаламова не идет, но при желании учитель может обратить внимание учеников на синтаксический строй прозы Шаламова, на соизмеримость отдельных синтагм и создающийся благодаря этой соизмеримости ритм (это можно сделать на материале рассказа «По снегу», фактически представляющего собой стихотворение в прозе). Как писал В. Шаламов в своей автобиографической прозе «Четвертая Вологда», «Границы поэзии и прозы, особенно в собственной душе — очень приблизительны. Проза переходит в поэзию и обратно очень часто. Проза даже прикидывается поэзией, а поэзия — прозой. Я начинал со стихов: с мычанья ритмического, шаманского покачивания — но это была лишь ритмизированная шаманская проза, в лучшем случае верлибр «Отче наш»... Я пишу с детства. Стихи? Прозу? Затрудняюсь

⁸⁰ «Вопросы литературы», №6, 1997.

ответить на этот вопрос. Проза тоже требует ритмизации и без ритма не существует». И все же важнейшая художественная задача Шаламова — задача создания эффекта документальности — требует от писателя расподобления прозы и стиха. «В его поэзии материал пережитого преодолен, побежден формой классического стиха»

Стихи В. Шаламова в учебнике специально не анализируются (содержательный минимум литературы не предполагает их изучения). Вместе с тем они могут использоваться при анализе прозы В. Шаламова.

4. Об образах-символах в прозе В. Шаламова. Мы уже не раз имели возможность убедиться в том, что проза В. Шаламова, кажущаяся на первый взгляд безыскусной, бесконечно сложна. Внимательный взгляд обнаружит в ней и образы-символы. Впрочем, в учебнике при анализе произведений писателя мы уже встречали их, это, например, образ «вечерней звезды» в рассказе «Одиночный замер».

Среди таких символических образов у Шаламова чаще других используется образ стланика. Он встречается во многих произведениях Шаламова (см., например, «Славословие собакам», «Баллада о лосенке»). Стланику Шаламов посвятил стихотворение в прозе: «На Крайнем Севере, на стыке тайги и тундры, среди карликовых берез, низкорослых кустов рябины... среди шестисотлетних лиственниц... живет особенное дерево — стланик. «...» Он неприхотлив... Он мужествен и упрям... Он царапает своей вершиной камень... Он стелется... Он похож на спрута...». Кончается это стихотворение в прозе так: «Мне стланик представляется всегда наиболее поэтичным русским деревом, получше, чем прославленная плакучая ива, чинара, кипарис. И дрова из стланика жарче».

Стланик — это колымское растение, выживающее в суровых условиях; стланик — предвестник снега, он ложится на землю дня за два до того, как снег пойдет. Он и предвестник весны: «...стланик вдруг поднимался, стряхивая снег со своей зеленой, чуть рыжеватой одежды. Через день-два менялся ветер, теплые струи воздуха приносили весну». Стланик, как и человек, обманывается, верит

иллюзиям, например, он мог поверить теплу костра. И все-таки он, «ярко и ослепительно зеленея», сверкал среди «унылой весны, безжалостной зимы». Так человек у Шаламова оказывается подобен стланнику.

В рассказе «Сухим пайком» мы видим образ другого дерева — лиственницы. Здесь описана смерть этих могучих деревьев, корнями вцепившихся в камень, а оттуда тянувшихся тысячами мелких щупалец к вечной мерзлоте.

В рассказе «Воскрешение лиственницы» В. Шаламов серьезно и вместе с тем иронично констатирует: «Мы придумываем себе символы и этими символами живем».

Нужно сказать, что все символы В. Шаламова в его рассказах выступают прежде всего как не-символы, являются художественной деталью. Это и «тропа» (образ, обозначающий не только конкретную дорогу, но и жизненный путь), и «огонь» (не только источник тепла, но и образ тепла), и «паровозный дым» (образ надежды, связывающийся прежде всего с надеждой на свободу), и «пещера» (символ несвободы), и многие другие.

5. О стилистике прозы В. Шаламова. Мы уже говорили в учебнике о том, что Шаламов подбирает слова скупно, детали — точно, «крупным планом»; фразы у него чаще короткие; он редко дает подробные описания.

Как говорил писатель, в этой теме «нет места истерике», однако «объективизм тут намеренный, кажущийся». И в самом деле, анализируя в учебнике рассказы В. Шаламова, мы показывали, что в его прозе есть и сатирическое слово, и лирическое, и философское, и риторическое.

6. О расхождении во взглядах на жизнь человека в лагере В. Шаламова и А. Солженицына. Проза Шаламова в школе изучается после анализа произведений А. Солженицына — оба писателя говорят о лагерной теме. Естественно, что по ходу такого разговора возникнет желание сопоставить сказанное ими. Учитель должен учесть, что между Шаламовым и Солженицыным существовал спор. В. Шаламов писал в письме к А. И. Солженицыну: «Лагерь — отрицательная школа с первого до последнего дня для кого

угодно». Он отрицал необходимость страдания для человека и, в отличие от Солженицына, считал, что в колымских лагерях происходит не очищение, а растрение человеческих душ. В этом позиции писателей не совпадали. Вот откуда замечание Шаламова об условиях жизни в лагере Ивана Денисовича.

7. О значении традиции в прозе Шаламова. Анализ рассказов В. Шаламова показывает, что его проза пронизана реминисценциями (в учебнике это качество прозы писателя демонстрируется на примере анализе рассказа «Шерри-бренди»). Вопрос о том, какую роль играют подобные отсылки у Шаламова, непрост. Однозначный ответ на него в учебнике не дается. Очевидно, такой ответ и нельзя дать. Дело в том, что высказывания самого писателя о культуре чрезвычайно противоречивы. Одно из таких высказываний приведено в учебнике: В претензиях русской литературы на учительство писатель видит «беду». Высказывания такого рода у Шаламова встречаются неоднократно: «Опыт гуманистической русской литературы привел к кровавым казням двадцатого столетия перед моими глазами» (Варлам Шаламов, «Новая проза». Из черновых записей 70-х годов⁸¹).

С другой стороны, корни своей прозы он находил у русских классиков: «20-й век принес сотрясение, потрясение в литературу. Ей перестали верить, и писателю оставалось для того, чтобы оставаться писателем, притвориться не литературой, а жизнью-мемуаром, рассказом, [вжатым] в жизнь плотнее, чем это сделано у Достоевского в «Записках из Мертвого дома». Вот психологические корни моих «Колымских рассказов» (В. Т. Шаламов — А. А. Кременскому⁸²). Характерно, что и исследователь его творчества считает: «Он наследует традиции итальянской, американской, французской новеллистики, древнерусской житийной литературы, римской ораторской прозы, модернизма начала XX века, принципов документализма А. Ремизова и символической ритмики художественной прозы А. Белого. Его творчество впитывает достижения живописного авангарда, особенно французского и русского».

⁸¹ «Новый мир», 1989, № 12, С. 3.

⁸² Варлам Шаламов. Из переписки. // «Знамя», 1993, № 5, с. 152 — 153.

Таким образом, литературные реминисценции в прозе Шаламова можно воспринимать и как «кирпичики культуры», которые еще существуют в сознании шаламовского героя (см. учебник) и как знак распада и, возможно, бессмысленности этой культуры.

8. О библейских мотивах у В. Шаламова. В учебнике говорится о том, что, несмотря на влияние отца-священника, В. Шаламов был атеистом. Тем не менее, стихи Шаламова пронизывают библейские мотивы: например, цикл «Лично и доверительно» открывается стихами: «Я, как Ной, над морской волною... / Сквозь метель к моему Арарату, / Задыхаясь, по льду иду». Известно также, что одним из главных своих произведений Шаламов считал поэму «Аввакум в Пустозерске», в которой, как он говорил, «исторический образ соединен и с пейзажем, и с особенностями авторской биографии».

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Жизни в искусстве учит только смерть, — писал в своих записных книжках В. Шаламов.

Задание: На примере анализа рассказа В. Шаламова «Шерри-бренди» покажите, как вы понимаете это высказывание писателя.

2. Задание: Приведите примеры появления в произведениях Шаламова лирической и сатирической интонации.

3. В рассказе В. Шаламова «Сентенция» повествователь произносит такую фразу: «Я и сейчас помню все выбоины, все ямы, все рытвины на этой смертной тропе...».

Тема самостоятельного исследования: Образ тропы в рассказах В. Шаламова (на примере рассказов «Одинокый замер», «Сентенция», «Ночью», «Дождь», «Сухим пайком»).

Юрий Валентинович Трифонов

(1925 — 1981)

Планируемое время изучения — 2 часа.

Творчество Ю. Трифонова исключительно сложно для школьного изучения; содержательный минимум литературы предлагает анализировать в старшей школе одно из вершинных произведений писателя — роман «Старик». В силу своей художественной специфики проза Трифонова (в очень значительной степени это касается и романа «Старик») сложна и для чтения. Восприятию этого романа учениками может помочь их обзорное ознакомление с другими произведениями писателя, а также с его биографией и прежде всего историей его семьи.

Дополнительный материал к творческой биографии Ю. Трифонова.

1. **О повести «Студенты».** Будучи студентом Литературного Института им. М. Горького, Ю. Трифонов посещал семинар К. Федина; об этом эпизоде своей биографии он оставил воспоминания (Трифонов Ю. Воспоминания о муках немоты, или Фединский семинар сороковых годов)⁸³.

К. Федин, бывший членом редколлегии журнала «Новый мир», предложил повесть своего ученика, тогда студента 5-го курса, А. Т. Твардовскому. Так повесть Трифонова «Студенты» появилась в журнале; она имела успех и была удостоена Сталинской премии III степени. Авторы учебного пособия о современной русской литературе так оценивают это первое произведение Трифонова: «Чем же произведение начинающего литератора смогло привлечь строгий государственный комитет, в котором большую часть составляли церберы от литературоведения? Тем, что это произведение тривиально. «Студенты» — это очень средний, так сказать, типовой, серийный образчик соцреализма»⁸⁴.

⁸³ «Дружба народов», 1979, № 10.

⁸⁴ Лейдерман Н. Л. и Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 — 1990-е годы: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений: В 2 т. — Т. 2: 1968 — 1990. — М., 2003, С. 220.

Позднее Ю. Трифонов писал об этой повести: «Как я отношусь сейчас к “Студентам”? Иногда равнодушно, иногда — мне делается неловко за многое. И главное за то, что это была странная смесь искренности и хитрости, которую я наивно считал обязательной» (Письмо Ю. Трифонова к Л. Левину от 26 октября 1970 г.⁸⁵).

2. В 1959 — 1962 годах Ю. Трифонов работает над романом «Утоление жажды»; это первое произведение писателя, для которого существен исторический контекст: для событий романа, происходящих в 1957 году, одинаково важны 1937 и 1956 годы, соответственно пик сталинского террора и год XX съезда.

3. **Об исторической теме в творчестве Ю. Трифонова.** Историческая тема, центральная в творчестве Ю. Трифонова, впервые появляется в документальной повести «Отблеск костра» (1965). Позднее эта тема поднимается писателем в романе «Нетерпение» (о народовольцах), повести «Дом на набережной» (о событиях 1937 и 1947 годов), в романе «Старик» (о времени Гражданской войны и современном писателе) и других произведениях.

4. **О городских повестях Ю. Трифонова.** Повестям Ю. Трифонова, которые принято называть «городскими» или «московскими» — «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975), «Дом на набережной» (1976) — было посвящено немало критических откликов прессе. Действие в них происходит в обычных московских квартирах; их герои — самые обычные люди: инженеры, научные сотрудники, преподаватели — критика упрекала Трифонова за то, что он изображает «пошлость», «погряз в быте». Характерны названия многих критических статей — учитель может привести их ученикам: «В замкнутом мирке», «На обочине жизни», «Прокрустово ложе быта» и другие. «Моя проза не про каких-то мещан, а про нас с вами», — писал Трифонов.

⁸⁵ «Вопросы литературы», 1988, № 3.

Сложные вопросы поэтики и творчества Ю. Трифонова.

1. О сопоставлении разных временных пластов в произведениях Ю. Трифонова. Практически все произведения писателя построены на сопоставлении разных временных пластов: современности и некоторого другого времени, отделенного от современного значительной дистанцией. Таких временных пластов в каждом произведении может быть несколько. Кроме эпохи 1960—1970-х годов (условно назовем ее временем Трифонова) в повести «Отблеск костра» это время революции и Гражданской войны; в романе «Нетерпение» эпоха народовольческого движения; в повести «Дом на набережной» это события 1937 года — времени пика сталинского террора и 1947 года — момент новых погромных идеологических кампаний; в романе «Старик» снова Гражданская война и т. д. События эпохи 1960-х — 1970-х годов, развороты человеческих судеб людей, живущих в это время, оказываются неразрывно связанными с прошлым, предопределяются этим прошлым.

Через судьбы конкретных героев произведений Ю. Трифонова между этими, уже значительно отдаленными друг от друга временными пластами, обнаруживается непосредственная связь. В каждом из произведений Трифонова создаются определенные пары героев, сопоставление которых должно показать читателю, что произошло за время, отделяющее сегодняшний день от событий, случившихся когда-то от событий сегодняшнего дня. И таких пар, как правило, не одна.

Эту мысль писатель прямо вкладывает в сознание одного из своих героев, историка Сергея Троицкого («Другая жизнь»): «Человек есть нить, протянувшаяся сквозь время, тончайший нерв истории, который можно отщипнуть и выделить, и по нему определить многое».

Трифонову важно понять, что произошло за выбранный им отрезок времени с отдельным человеком и обществом в целом, как случилось, что человек так измельчал.

В рассказе «Был летний полдень» разные временные пласты представляют Ольга Робертовна, человек с революционным прошлым, и Никульшин, делающий себе карьеру на истории партии.

В повести «Обмен» сопоставлены Виктор Дмитриев, герой, который должен представить читателям их современников, и его мать, Ксения Федорова, сформированная революционной эпохой. Жена Виктора Дмитриева Лена, которая терпеть не может свою свекровь, уговаривает его срочно произвести обмен жилплощади и съехаться с умирающей матерью, и он идет на компромисс со своей совестью и делает то, чего хочет от него жена. Путь героя на протяжении повести выглядит как путь конформиста, линия Ксении Федоровны, напротив, — это путь бескомпромиссного, бесконечно нравственного человека, сформированного в революционные годы. Параллельно в повести возникает и еще один временной пласт: рассказывается история деда Виктора Дмитриева Федора Николаевича, когда-то арестованного за революционные дела, сидевшего в крепости, бежавшего за границу, а потом, по-видимому, побывавшего и в ГУЛАГе. Он так же бескомпромиссен, как и Ксения Федоровна.

В романе «Старик» тоже есть такая пара героев. Сопоставлены легендарный герой Гражданской войны, человек трагической судьбы Мигулин и человек того же времени, ветеран революции, доживший до 1960-х годов, историк Павел Евграфович Летунов. Летунов, в свою очередь, сопоставляется и с людьми следующего поколения — со своими собственными детьми и с персонажем по имени Олег Васильевич Кандауров. Последний — некое воплощение человека второй половины века, способного добиться для себя чего угодно: и выгодной заграничной командировки, и для дачного домика, вождя для детей Летунова. Рядом располагаются и другие пары. Внешне расстановка сил напоминает прежние произведения Ю. Трифонова, и все же акценты при сопоставлении расставляются иначе. Человек с революционным прошлым, Павел Евграфович Летунов, на первый взгляд бескорыстный (в отличие от собственных детей он не интересуется материальными благами,

тем же самым дачным домиком), по ходу развития сюжета, когда постепенно выясняется его роль в судьбе комкора Мигулина, на поверку оказывается бесконечно корыстным, только это корысть иная, чем у его детей, и все же корысть, позволившая ему выжить. Человек, сформированный революционным временем, начинает выглядеть у Трифонова гораздо сложнее, иначе, чем это было прежде, например, в рассказе «Был летний полдень», в повестях «Обмен», «Предварительные итоги» или «Долгое прощание». Впрочем, впервые такой герой стал другим не в романе «Старик», а раньше, в романе «Нетерпение». Как пишет автор современного учебника, «После «Нетерпения» сомнение в целесообразности революционного насилия Трифонов несет в себе уже до конца жизни. В 1980 году он пишет статью «Нечаев, Верховенский и другие», где размышляет о романе Достоевского «Бесы», цитирует страшные пункты из нечаевского «Катехизиса революционера», требующие от революционера полного отречения от нравственности, от «чувства родства, дружбы, любви, благодарности и даже самой чести». Комментарий Трифонова таков: «Злодейская откровенности “Катехизиса” была тем барьером, который отделял все человеческое от нечеловеческого». И обращаясь к событиям своего времени, писатель горько констатировал: «Террористы теперь не останавливаются ни перед чем: взрывают самолеты, поезда, аэропорты, универмаги, народное гулянье на площади... И это нечаевщина в чистом виде»⁸⁶.

Так постепенно окажется, что русское революционное движение взрастило не столько нравственно безупречных людей (как это казалось писателю ранее), сколько опасных экстремистов.

2. Об особенностях повествования в прозе Ю. Трифонова. А теперь подробнее остановимся на вопросе о том, почему так сложно читать произведения Трифонова вообще и роман «Старик» в частности.

Проза Трифонова имеет очень сложную повествовательную структуру. Чаще всего это полифоническое повествование, причем полифоничным

⁸⁶ Лейдерман Н. Л. и Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 — 1990-е годы: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений: В 2 т. — Т. 2: 1968 — 1990. — М., 2003, С. 236.

оказывается монолог одного повествователя. Получается это следующим образом: сознание повествователя постоянно включает в себя чужое слово и вступает с этим словом в диалог. Итак, для того чтобы понять идеологический роман Трифонова, нужно разобраться в том, какие позиции в нем сосуществуют, как они перекликаются и какую позицию в этом полилоге занимает автор. Это очень непросто. Если же учесть, что автора занимает не столько сюжет, сколько изображение идеологического спора, становится ясно, что перед нами задача исключительной сложности (неслучайно сам писатель называл свою прозу «густой»; он говорил о книге «густой», как «борщ у хорошей хозяйки»). Вот почему в основе анализа романа «Старик» в учебнике — рассмотрение особенностей его повествования.

3. О значении художественной детали в «густой» прозе Ю. Трифонова.

Для того чтобы уточнить позиции героев, нужно очень хорошо представлять себе то время, в какое они жили — для наших учеников это время уже далекое прошлое. Нужно, наконец, вытаскивать из «густого» повествования Трифонова те художественные детали, которые могут позволить читателю составить представление о судьбе героя и позиции, которую он занимал в те или иные моменты своей жизни — эти детали разбросаны здесь и там; автор будто специально не выстраивает целостной картины, а «скороговоркой» проговаривает их. Так не вполне ясна позиция Летунова. В какой-то момент он упоминает о том, что книга виконта де Брока о временах Робеспьера была любимым его чтением; эта деталь характеризует его и характеризует негативно, выявляя его симпатии к решительным и жестоким политическим решениям. Одновременно герой упоминает, что эта же книга была любима и Шигонцовым, и таким образом объединяет себя с Шигонцовым. В другом месте появится другая деталь: теперь прежнего своего кумира Шигонцова он называет «железным дураком». В какой-то момент чтения мы узнаем, что в 1919 году Павла Летунова назначили секретарем суда над Мигулиным, в какой-то — что в 1925 году он работал «в комиссии по чистке в Бауманском района». И наконец, в конце романа, из уст аспиранта-историка слышим следующую фразу: «Истина

в том, что добрейший Павел Евграфович в двадцать первом на вопрос следователя, допускает ли он возможность участия Мигулина в контрреволюционном восстании, ответил искренне: “Допускаю”. Так читатель узнает, что в обвинительном заключении против Мигулина есть вина и П. Е. Летунова. Однако для того, чтобы «раскопать» эту историю, читателю придется немало потрудиться, без тонкой, неназойливой, заинтересованной помощи учителя ученику не обойтись.

4. О движении характеров героев Ю. Трифонова и проблематике его произведений. В центре произведений Ю. Трифонова герой ищущий, стремящийся понять какую-то важную для него истину, а значит и меняющийся. Это еще более осложняет задачу понимания его позиции, в каждый конкретный момент его жизни не равную прежней. Тем более что далеко не всегда позиция героя очевидна самому ее носителю. Так Летунов лукавит сам с собой; он не осознает своей вины перед Мигулиным, потому и его монолог — своего рода «поток сознания» не может содержать окончательных определений в свой адрес.

На первый план в прозе Ю. Трифонова выступает проблема, часто хорошо известная русской литературе, — проблема нравственной свободы человека перед лицом обстоятельств и выбора пути.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Тема для дискуссии: Почему главным рассказчиком автор делает своего героя — старика Летунова?

2. Тема для дискуссии: Что, по-вашему, обозначает понятие «интеллигентский сказ» применительно к речи героев повестей Трифонова?

3. Тема для самостоятельного исследования: Способы изображения эпохи Гражданской войны в романе Ю. Трифонова «Старик».

Константин Дмитриевич Воробьев

(1919 — 1975)

Планируемое время изучения - 2 часа

Традиционно в российской школе при изучении литературы XX века специально рассматривалась тема «Литература о Великой Отечественной войне».

Несмотря на то, что в учебнике литература о войне не выделяется в отдельную тему, а творчество отдельных авторов рассматривается монографически (хотя и во взаимосвязях как с современной, так и с классической литературой), учитель найдет здесь анализ ряда произведений о войне — это поэма А. Твардовского «Василий Теркин», повести К. Воробьева «Убиты под Москвой», В. Астафьева «Пастух и пастушка», роман Г. Владимова «Генерал и его армия», песни В. Высоцкого. Творчество А. Твардовского и К. Воробьева рассматривается в специально посвященных им главах; стихи и песни В. Высоцкого — в главе «Авторская песня»; произведения В. Астафьева и Г. Владимова анализируются в главе «Современная литература: читаем и рецензируем». Таким образом, в учебнике представлены произведения на военную тему, написанные в разные десятилетия: поэма Твардовского в 40-е годы; повести К. Воробьева, В. Астафьева и песни В. Высоцкого — 60 — 70-е годы; роман Г. Владимова — 90-е. Вместе с тем из прозаических произведений авторов военного поколения предпочтение явно отдается повести К. Воробьева. Такой выбор определяется и безусловной талантливостью прозы К. Воробьева, и небольшим объемом повести, но главное тем, что произведения этого автора обычно остаются вне поля зрения читателя.

Поскольку повесть К. Воробьева «Убиты под Москвой» в учебнике рассматривается очень подробно, в настоящей главе методического пособия внимание уделяется произведениям о Великой Отечественной войне других авторов, которые при изучении темы можно предложить старшеклассникам для внеклассного чтения. Повесть В. Астафьева «Пастух и пастушка» и роман

Г. Владимова «Генерал и его армия» рассматриваются в последней главе учебника, посвященной литературно-критическому подходу к литературе.

Дополнительный материал к изучению произведений на военную тему.

1. О «лейтенантской» прозе, «окопной» правде и В. Некрасове. В учебнике речь идет о том, что повесть К. Воробьева «Убиты под Москвой» создана в традиции так называемой «лейтенантской» прозы, образцом которой можно считать повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда», так, например, сказано, что в «лейтенантской» прозе «было принято изображать мужание молодого человека на войне», а главное, изображать события, увиденные глазами рядового или младшего офицера.

Автор повести «В окопах Сталинграда» Виктор Платонович Некрасов (1911 — 1987) до войны был актером, режиссером, театральным художником; работал в разных городах Советского Союза. Во время войны, с 1941 года, Некрасов был в армии — сначала командиром саперного взвода, потом заместителем командира саперного батальона. В 1944 году Некрасов был демобилизован в связи с ранением, затем работал в Киеве журналистом. Повесть «В окопах Сталинграда» была напечатана в журнале «Знамя» в 1946 году. После этой публикации в критике, посвященной прозе о войне, появился новый термин — «окопная» правда. Этот термин применим и к прозе К. Воробьева.

Книга Некрасова отличалась от сложившейся уже в советской литературе традиции изображения Великой Отечественной войны (см., например, пьесу К. Симонова «Русский вопрос»). В повести Некрасова сказался фронтовой опыт ее автора: взгляд на события дан из сталинградского окопа; это взгляд солдат и младших офицеров, а не генералов или политработников. Непривычно и отсутствие славословий Сталина; вообще имя вождя появляется в повести словно невзначай: «У Валеги и Седых, в их углу (в углу окопа — Е. А., К. П.) даже портрет Сталина и две открытки: одесский оперный театр и репродукция репинских «Запорожцев». Такая художественная деталь характеризует время и

характер отношений власти и рядового человека. Еще откровеннее характер этих отношений показан в повести К. Воробьева «Убиты под Москвой».

Если учитель выберет для разговора на уроке «В окопах Сталинграда», следует иметь в виду такой историко-литературный факт: повесть В. Некрасова была опубликована практически одновременно с печально известным постановлением 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». В одно и то же время Сталин санкционировал травлю А. Ахматовой и М. Зощенко и лично включил автора «В окопах Сталинграда» в список лауреатов Сталинской премии, несмотря на демократический характер этого произведения. Совершенно очевидно, что это был политический жест. Через год, по указанию Сталина, начался разгром журнала «Знамя», в котором повесть Некрасова была опубликована. Тем временем в следующем своем произведении — это была повесть «В родном городе» — В. Некрасов рассказал о том, как государство обошлось с теми, кто после победы вернулся с войны.

2. О традициях толстовской прозы в произведениях о Великой Отечественной войне и о романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба». Авторы лучших произведений о Великой Отечественной войне, безусловно, опираются на традиции изображения войны, заложенные Л. Н. Толстым в «Севастопольских рассказах» и романе «Война и мир». О толстовских параллелях в повести К. Воробьева в учебнике уже шла речь. Есть они и в повести В. Некрасова. Например, сталинградский окоп, в котором происходит действие произведения В. Некрасова, сопоставим с героически сопротивляющимся домом «управдома» Грекова из романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба» (1961); а вместе с тем и некрасовский окоп, и грековский дом Гроссмана напоминают батарею капитана Тушина из «Войны и мира» Л. Толстого. Рядовые персонажи Л. Толстого, В. Некрасова и В. Гроссмана, не имеющие романтического облика военных героев, не претендуют на геройство, не думают о своей исторической миссии, но именно они, как показывают это авторы, делают историю. Вместе с тем, в отличие от повестей В. Некрасова или К. Воробьева, в романе В. Гроссмана жизнь показывается разномасштабно. В этом смысле роман

Гроссмана и роман-эпопея Л. Толстого оказываются близки. В романе «Жизнь и судьба» — множество пересекающихся сюжетных линий. Здесь действуют и знаменитые полководцы и молодые лейтенанты.

Как и В. Некрасов, и К. Воробьев, В. Гроссман знал о войне не понаслышке: всю войну он прошел военным корреспондентом. Его роман «Жизнь и судьба» был закончен через 8 лет после публикации романа «За правое дело» (1952) и, по мысли автора, должен был стать его продолжением. В 1961 году В. Гроссман предложил рукопись журналу «Знамя»; однако она была изъята прямо отсюда сотрудниками КГБ. В 1962 году В. Гроссман написал личное письмо Н. С. Хрущеву, в котором говорил о необходимости публикации «арестованного» романа: «Если книга моя ложь, — пусть об этом будет сказано людям, которые хотят ее прочесть. Если моя книга клевета, - пусть будет сказано об этом. Пусть советские люди, советские читатели, для которых я пишу тридцать лет судят, что правда и что ложь в моей книге. <...> Методы, которыми все происшедшее с моей книгой хотят оставить в тайне, не есть методы борьбы с неправдой, с клеветой. Так с ложью не борются. Так борются против правды».

3. О реалистическом и символическом планах в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка». Виктор Петрович Астафьев (1924 — 2000) прожил тяжелую жизнь: сначала голодное деревенское детство, раннее сиротство, детский дом, затем прошел всю войну, был тяжело ранен. После возвращения с фронта он, не имеющий образования и профессии, работал дежурным по вокзалу на станции Чусовая в Пермской области, рабочим в горячем цехе. Первый рассказ В. Астафьева «Гражданский человек» был напечатан в 1953 году в газете «Чусовский рабочий». Одно из самых значительных произведений писателя — роман «Царь-рыба» (1976). Повесть «Пастух и пастушка» писалась В. Астафьевым с 1967 по 1971 год, опубликована была в 1974 году.

В этой повести, как и в других лучших произведениях русских писателей о войне, нет ее героизации. Стоит обратить внимание учеников на черты реалистического стиля в этом произведении: быт войны изображается писателем как жестокий и кровавый. Противоположность жизни человека на войне

другой стилистической струей — подчеркнуто книжной, идиллической, «пасторальной». Важность этого слоя произведения автор подчеркивает ее жанровым обозначением: «современная пастораль». Есть в повести мотив классической пасторали — мотив пастуха и пастушки: он связан и с детским воспоминанием главного героя, лейтенанта Бориса Костяева о театре с колоннами и музыкой, о пасущихся на зеленой лужайке белых овечках и юных пастухе и пастушке, любивших друг друга. Однако мотив пастуха и пастушки приобретает и современное звучание: старики, убитые одним снарядом, обнявшиеся преданно в смертный час — тоже «пастух и пастушка»: «Они лежали, прикрывая друг друга. Старуха спрятала лицо под мышку старику». Пасторальный сюжет о пастухе и пастушке воплощается и в истории «старомодной» любви родителей Бориса, и в отношениях Бориса и Люси. Анализируя повесть, предложите ученикам выявить в ее стиле приметы двух названных стилевых пластов: связанного с реалистическим изображением войны и с поэтикой пасторали (например, предложите им найти в тексте повести слово «старомодный» и другие книжные слова, художественные детали образы и т. п.). Эта работа поможет им «прочувствовать» тот стилистический контрапункт, на котором строится произведение Астафьева.

Благодаря такому соединению, казалось бы, несоединимого, «пасторальный» пласт повести приобретает значение символического, а повесть в целом — философский смысл. Примеры такого «превращения» можно обнаружить уже на стилистическом уровне, так реалистически нарисованная картина, изображающая убитых старика и старушку, превращается в рассказ о «заброшенных сиротах в мятущемся мире, не подходящем для тихой старости». В результате эта короткая сцена оказывается в повести центральной. Она предопределяет дальнейшее развитие событий повести, трагический исход истории любви Бориса Костяева и Люси; современная пастораль неизбежно превращается в трагедию; рядом со словом «любовь» неотвратимо возникает слово «смерть» («...страшно привыкнуть к смерти. Примириться с нею страшно, страшно, когда само слово “смерть” делается обиходным, как слова “есть”,

“спать”, “любить”»). Так, сталкивая такие несовместимые вещи, как война и любовь, В. Астафьев показывает противоестественность войны.

Повесть В. Астафьева сильна не только благодаря пронзительному соединению реалистического и символического. Изображая воюющего человека, автор открывает в его психологии новое качество: усталость души, которую породила в человеке война и которая в конце концов его убивает. В этом смысле показательны и гибель старшины Мохнакова бросившегося под танк, и смерть на госпитальной койке Бориса Костяева. Смерть такого неоднозначного персонажа, как Мохнаков, показана автором не как героическое деяние, а как поступок человека, у которого нет больше сил жить (недаром Мохнаков говорит главному герою: «Я весь истратился на войну, все сердце истратил, не жаль мне никого»); Борис тоже умирает не от раны, а от душевной опустошенности, вызванной войной (неслучайно мы читаем в повести: «Нести свою душу Борису сделалось еще тяжелее»).

4. О Г. Владимове и его романе «Генерал и его армия». Георгий Николаевич Владимов (Волосевич) (1937 — 2003) родился в учительской семье. Учился в ленинградском Суворовском училище, которое оставил в связи с арестом матери. В 1953 окончил юридический факультет Ленинградского университета. С 1954 года Владимов печатался как литературный критик. С 1956 работал редактором отдела прозы журнала «Новый мир». Первое художественное произведение писателя — повесть «Большая руда» (1960); позднее им написаны роман «Три минуты молчания» (1969), повесть «Верный Руслан» (1964). Последнее произведение было опубликовано в 1975 году в ФРГ и только в 1989 году в СССР.

В мае 1967 Владимов обратился к IV Съезду Союза писателей с требованием свободы творчества и открытого обсуждения письма Солженицына к съезду: «...нация ли мы подонков, шептунов и стукачей? Или же мы великий народ, подаривший миру бесподобную плеяду гениев?...»⁸⁷

⁸⁷ Открытое письмо А. И. Солженицына «Четвёртому Всесоюзному съезду советских писателей (вместо выступления)» содержало предложение съезду потребовать отмены цензуры и ввести в устав Союза писателей пункт о гарантиях защиты для его членов, подвергшихся несправедливым преследованиям. В его поддержку

В 1977 году Г. Владимов вышел из Союза писателей СССР в знак протеста против исключения Льва Копелева, Владимира Войновича, Владимира Корнилова и Лидии Чуковской. В том же году он возглавил советское отделение запрещенной в СССР организации «Международная амнистия», а в 1983-м выехал с лекциями в Кельн и через месяц был лишен гражданства. В Западной Германии в течение двух с половиной лет Владимов был главным редактором эмигрантского журнала «Грани» (Франкфурт-на-Майне). С конца 1980-х годов он снова выступал как публицист в российских изданиях. В 1994 году в России публикуется главный роман Г. Владимова «Генерал и его армия», писавшийся около двадцати лет (московская литературная премия «Триумф»; международная литературная премия Букер, 1995).

В учебнике о романе говорится очень кратко, с позиций следования Г. Владимовым традиций Л. Толстого в осмыслении событий войны. Говоря об этом романе с учениками, следует иметь в виду следующее: несмотря на престижные литературные премии, он подвергся серьезной критике. Автора обвиняли в искажении исторических фактов, в проявлении симпатий к немецкому военачальнику Гудериану и русскому предателю генералу Власову и даже попрекали следованием толстовской традиции, говоря о том, что она безнадежно устарела. Вместе с тем внимательное чтение романа показывает, что образ генерала Власова ни в какой мере не идеализируется автором, но подается как трагическая. Эта историческая фигура и события войны, связанные с ней, в течение долгого времени замалчивались. Г. Владимов пытается разобраться, каковы могли быть причины произошедшего. Судьбу армии Власова писатель рассматривает как народную трагедию. «Меня интересовал не столько Власов, сколько власовцы, какие люди пошли с оружием в руках против своих, было желание вникнуть в причины измены и предательства, почему это произошло в

было написано письмо 80-ти писателей-членов СП СССР (подписали К. Паустовский, В. Каверин, В. Тендряков, Г. Бакланов, В. Войнович, Ю. Сотник, В. Корнилов, М. Поповский, С. Крутилин, С. Еромлинский, А. Смирнов-Черкезов, Н. Коржавин, В. Максимов, В. Солоухин, Б. Балтер и другие). Письмо в Президиум съезда тогда написал и Г. Владимов. Тогда же письмо аналогичного содержания П. Антокольский направил первому секретарю МГК КПСС П. Н. Демичеву.

России. Никогда же не было такого, чтобы два миллиона соотечественников подняли оружие против своей родины», — говорил Г. Владимов.

Можно говорить об этом произведении как о романе-исследовании, где автор дает свою понимание причин многих событий Великой Отечественной войны, где идет речь о разных временных пластах русской истории советского времени: читатель обращается не только к 1943 году, когда происходят события романа, но и к 1941-му, и к 1942-му, и к 1917-му. В эпилоге романа возникает 1958 год. В романе фигурируют реальные исторические личности: маршал Жуков, генерал армии Ватутин, генерал-полковник Власов, немецкий военачальник Гейнц Гудериан. Все они показаны нетрадиционно. Однако линия поведения их в художественном мире романа объясняется тем, как представляет себе автор романа атмосферу общественной жизни в СССР, историю советского государства, причины и следствия многих исторических событий рассматриваемого им времени.

Предложите ученикам подумать над вопросом, как понимает свободу каждый из героев романа (ординарец Шестериков, сержант Сиротин, адъютант Донской, генерал Кобрисов, майор Светлооков); от чего зависит свобода каждого из них, как соотносится решение вопроса о соотношении свободы и зависимости у Г. Вадимова с идеями Л. Толстого. Пусть ученики поразмышляют и над тем, что дает писателю выбранным им исторический материал для постановки проблем любви к родине, ответственности личности перед народом, сохранении человеком нравственного достоинства в самых драматических обстоятельствах.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Вопрос для дискуссии в классе: На примере повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (К. Воробьева «Убиты под Москвой») покажите, что такое «окопная правда»?

2. С помощью каких художественных средств и приемов автор повести «В окопах Сталинграда» («Убиты под Москвой», «Пастух и пастушка») говорит о злободневном и вечном?

3. Задание: Повесть «Пастух и пастушка» разделена автором на четыре части; каждая часть озаглавлена и снабжена эпиграфом. Объясните названия отдельных частей повести. Какова роль эпиграфов к ним?

2. Вопрос для дискуссии: Как вы думаете, почему Астафьев — автор повести «Пастух и пастушка» — обращается к архаическому жанру пасторали?

3. Вопрос для дискуссии: Каковы политические открытия книги Гроссмана (не забывайте, что книга написана в 1961 году)?

4. Тема самостоятельного исследования: Толстовская традиция в изображении войны в повестях К. Воробьева «Убиты под Москвой», В. Некрасова «В окопах Сталинграда», В. Астафьева «Пастух и пастушка», романах В. Гроссмана «Жизнь и судьба», Г. Владимова «Генерал и его армия»?

5. Вопрос для дискуссии: Как время действия сказывается на судьбах героев одного из произведений русской литературы о войне (В. Некрасов «В окопах Сталинграда», К. Воробьев «Убиты под Москвой», В. Астафьев «Пастух и пастушка», В. Быков «Обелиск», роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба»)?

6. Тема самостоятельного исследования: Реалии времени в повести К. Воробьева «Убиты под Москвой» (В. Некрасова «В окопах Сталинграда», В. Астафьева «Пастух и пастушка», романах В. Гроссмана «Жизнь и судьба», Г. Владимова «Генерал и его армия»).

Александр Валентинович Вампилов (1937 — 1972)

Планируемое время изучения — 2 часа.

Содержательный минимум по литературе предполагает знакомство учеников старшей школы с отечественной драматургией 1970 — 1980-х годов. В учебнике для такого знакомства предлагается творчество А. Вампилова, которое представлено пьесой «Утиная охота».

Дополнительный материал к творческой биографии А. Вампилова.

1. О значении творчества А. Вампилова для современной драматургии. Современная критика предлагает называть произведения таких авторов, как Л. Петрушевская, В. Славкин, А. Казанцев, Л. Разумовская, А. Соколова, В. Арро, А. Галин, «поствампиловской драматургией».

2. О литературном наследии А. Вампилова. А. Вампилов — автор пьес «Прощание в июне» (1965), «Старший сын» (1968), «Провинциальные анекдоты» (1970), состоящих из двух «анекдотов»: «Случай с метрапанжем» и «Двадцать минут с ангелом», «Утиная охота» (1971) и «Прошлым летом в Чулимске» (1973).

3. О постановках пьес А. Вампилова на театральной сцене. Драматургия А. Вампилова обратила на себя внимание при жизни писателя; его пьесы появились на сценах советских театров; однако за исключением замечательного режиссера Г. Товстоногова (художественного руководителя ленинградского Большого главного режиссера) в основном ставили Вампилова провинциальные театры.

Уже после смерти А. Вампилова Олег Ефремов, тогда главный режиссер театра «Современник», а потом МХАТа, писал: «Пьесы Вампилова в 60-е годы в «Современнике» у многих не вызвали интереса. Играли Розова, Володина, мечтали уже о «Гамлете», а «завтрашнего» драматурга просмотрели. Специально это отмечаю, потому что очень распространено мнение, что пьесам Вампилова мешали только некоторые не в меру ретивые чиновники. К сожалению, мешали и стереотипно устроенные наши собственные мозги, наше, художников театра, сознание того, что все истины уже известны».

После смерти драматурга его пьесы ставили и многие московские театры.

4. Критика о литературной традиции, в русле которой работал А. Вампилов. Известный литературовед и критик, один из ведущих сотрудников журнала «Новый мир» А. Т. Твардовского Владимир Лакшин писал: «После Вампилова многие другие, притом известные сочинения, стали казаться искусственными, излишне «театральными», ориентированными на

внешность и подобие жизни, а не на саму жизнь. Когда появился Вампилов, фаворитами в театральном репертуаре были Виктор Розов, Алексей Арбузов, и их успех был заслужен. Сами эти драматурги пришли в театр как рыцари сценической новизны... Драматургия Вампилова, возникшая на их плечах, была и к ним полемична, как полемично всякое чреватое новизной искусство. Правда «Утиной охоты» оказалась жестче, резче, неоспоримее добросердечного правдоподобия пьес «В добрый час!» или «В поисках радости». А Сибирь Вампилова, Сибирь таежного Чулимска куда несомненное условной Сибири «Иркутской Истории». Как бы через головы ближайших предшественников Вампилов оглядывался на далекие вершины — Гоголя, Чехова, Шекспира... И если уж искать духовного родства Вампилову, то его скорее можно обнаружить не в драматургических жанрах, а в... прозе Абрамова, Белова, Можая, Трифонова, Распутина...»

Критика возводила творчество А. Вампилова не только к российской мелодраме 1960-х годов (Розов, Арбузов, Володин), но и к европейской драматургии экзистенциалистов (Сартр, Камю) и модернистов (Ионеско, Беккет).

Сложные вопросы поэтики и творчества А. Вампилова.

1. **О рассмотрении драматургии XX века в школьном курсе литературы.** В основе школьного курса русской литературы XX века — монографический подход к изучению творчества отдельных писателей; задачи и объем этого курса не позволяют подробно говорить о историко-литературных связях творчества разных писателей и закономерностях исторического развития литературного процесса. В связи с этим в курсе литературы рассматривается творчество наиболее ярких ее представителей или же тех писателей, которые традиционно изучались в советской школе. Драматургия XX века оказалась в невыгодном положении. Как правило, школьная программа ограничивалась изучением пьесы М. Горького «На дне». Не рассматривалось и не рассматривается творчество такого крупного драматурга, как Е. Шварц, вне поля зрения

учеников оказываются пьесы М. Булгакова и т. д. Предлагаемое к изучению творчество А. Вампилова не может быть показано во взаимосвязи с предшествующей драматургией. В связи с этим мы советуем учителю опираться на собственный зрительский опыт и зрительский опыт учеников — в учебнике идет речь как о киноэкранизациях пьес (например, пьесы А. Володина «Пять вечеров»), а также о лучших фильмах 1960-х годов.

2. О «потерянном» поколении в изображении А. Вампилова. Говоря о пьесе «Утиная охота», невозможно обойтись без рассказа ученикам об исторической и культурной атмосфере периода «оттепели» и эпохи, когда этот период завершился. «Утиная охота» рассматривается в учебнике как пьеса о «потерянном» поколении; в связи с этим имеет смысл связать эту пьесу с прозой Хемингуэя. Можно вспомнить слова самого Вампилова, говорившего: «Пьесу осудили люди устаревшие, не понимающие и не знающие молодежь. А мы — такие вот! Это я, понимаете?! Зарубежные писатели писали о «потерянном» поколении». А разве в нас не произошло потерь?»⁸⁸. Конечно, не только Вампилов писал о потерянном поколении (см., например, роман А. Битова «Пушкинский Дом»).

3. О влиянии жанра анекдота на вампиловскую драматургию. Популярный во времена «застоя» жанр анекдота, безусловно, повлиял на художественные принципы Вампилова. Это сказалось не только на анекдотических ситуациях пьесы (например, анекдотическая и вместе с тем трагическая ситуация объяснения Зилова в любви Гале, вместо которой за дверью, где была уже ушедшая Галя, оказывается только что подошедшая Ирина), но и на ее сюжете в целом (достаточно вспомнить траурный венок, подаренный друзьями Зилову).

4. О литературной традиции в пьесе «Утиная охота». Анализируя драматургию Вампилова, следует показать ее связи с предшествующей традицией, прежде всего, как это делается в учебнике, с драматургией Чехова. Вместе с тем тип главного героя Зилова сопоставим с Печориным, а

⁸⁸ Цитируется по книге: Тендитник Н. Мастера. — Иркутск, 1981, С. 178.

проблематика пьесы заставляет вспомнить о проблемах решаемых во многих произведениях русской литературы XIX века. Мотив «живого трупа», возникающий в пьесе, мог бы напомнить соответствующее произведение Л. Толстого; мотив разрушения Дома (см. учебник) — роман М. Булгакова «Белая гвардия», а также многие произведения русской литературы, начиная с творчества А. С. Пушкина, в которых Дом всегда остается воплощением основных ценностей человека и его хранителем.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. В кульминационной сцене пьесы Зилов говорит своим друзьям: «Ах да! Конечно! Семья, друг семьи, невеста — прошу прощения!.. (Мрачно). Перестаньте. Кого вы тут обманываете? И для чего? Ради приличия?.. Так вот, плевать я хотел на ваши приличия. Слышите? Ваши приличия мне опротивели».

Тема для дискуссии в классе: Что понимает Зилов под словом «приличия»? Как автор относится к таким приличиям? Считает ли он, что им необходимо следовать?

2. Тема для дискуссии в классе: Есть ли у Зилова какие-то ценности, и если есть, что это за ценности?

3. В пьесе очень сложный финал — автор дает несколько вариантов финала (три); первый: попытка самоубийства Зилова, ничем не кончающаяся; второй: ссора с друзьями, уход к другой жизни — и эта возможность никак не реализуется в пьесе; и наконец третий и окончательный исход: Зилов соглашается ехать на утиную охоту с официантом Димой. Но и он остается открытым. Тема для дискуссии в классе: Как вы полагаете, почему у пьесы «Утиная охота» такой сложный финал? Каков смысл такого финала?

4. Тема самостоятельного исследования: «Потерянное поколение» в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» и романе А. Битова «Пушкинский Дом».

Авторская песня.

Творчество Булата Шалвовича Окуджавы (1924 — 1997)

и Владимира Семеновича Высоцкого (1938 — 1980)

Планируемое время изучения (суммарное) — 4 часа.

Авторская песня рассматривается в учебнике как литературный жанр, корнями связанный с разнообразными фольклорными жанрами. Нередко создатели авторской песни сознательно стилизуют свои произведения под фольклорные жанры: например, Булат Окуджава в качестве жанрового образца для своих песен-стихотворений нередко использует романс. Вместе с тем с полным основанием можно утверждать, что авторские песни Б. Окуджавы, А. Галича, В. Высоцкого, Ю. Визбора и некоторых других авторов для интеллигенции 1960 — 1970-х годов сами стали своеобразным фольклором. Именно этот факт объясняет и массовое распространение авторской песни, и варьирование текстов песен-стихотворений при исполнении.

Дополнительный материал к творческой биографии поэтов-бардов.

1. Первенство в создании жанра авторской песни принадлежит Б. Окуджаве. Сам поэт ощущал принадлежность этого жанра к литературе; показательным, что он называл свои стихи-песни «стихами под гитару».

2. Историки Москвы и культурологи нередко говорят об особой «арбатской цивилизации»⁸⁹, отличительной особенностью которой были дружелюбные человеческие отношения, сохранявшиеся в коллективном общежитии коммунальных арбатских квартир послереволюционного периода. Возможно, однако, что «арбатская цивилизация», во многом, миф, созданный благодаря романтическим песням Окуджавы (см. также А. Рыбаков. «Дети Арбата»).

⁸⁹ Кнабе Г. С. Арбатская цивилизация и арбатский миф. // Москва и «московский текст» русской культуры: Сб. ст. — М.: РГГУ, 1998.

3. Арбат — место жительства героев многих песен Б. Окуджавы и центр его поэтического мира. Образ идеального «арбатского братства» сохраняется и в тех песнях поэта, герои которых не имеют никакого отношения к Арбату. Благодаря неофициальности отношений этот мир противостоит тому официальному идеологическому миру, в котором жили слушатели песен Окуджавы. Оппозиция официальное — неофициальное важна и для «Молитвы Франсуа Вийона», и для «Песенки о московском метро». Этого было достаточно для того, чтобы интеллигенция почувствовала в Окуджаве своего — демократического — поэта.

Сложные вопросы поэтики и творчества поэтов-бардов.

1. Этическим ценностям поэзии Окуджавы отвечает его ориентация на книжную, романтически приподнятую стилистику («Мне нужно на кого-нибудь молиться...», «госпожа удача», «госпожа победа»), архаические поэтические и песенные жанры («Старинная студенческая песня», «Старинная солдатская песня», «Еще один романс»). В его песнях появляются исторические персонажи (А. Пушкин, Франсуа Вийон) и т. п. В результате современность преобразуется, начинает напоминать сказку, в которой возможно невозможное («На фоне Пушкина снимается семейство...»). Характерно при этом, что архаические книжные формы используются Окуджавой для рассказа о современности.

2. В песнях-монологах Высоцкого звучат голоса его героев. Однако в таких своих произведениях, как «Милицейский протокол», «Лекция о международном положении», «Письмо в редакцию телепередачи “Очевидное — невероятное” с Канатчиковой дачи» автор использует возможность от лица «другого» сказать «свое».

Как писали Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий⁹⁰, «Многоголосье лирики Высоцкого воплощает особую концепцию свободы. Свобода автора в поэзии

⁹⁰ Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. Современная русская литература. Книга 2. М.: 2001.

Высоцкого — это свобода не принадлежать к какой-то одной правде, позиции, вере, а соединять. Сопрягать их все, в кричащих подчас контрастах внутри себя».

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. Вопрос для дискуссии в классе: Есть ли в песнях и стихах Окуджавы злободневные темы? Каковы они?

2. Задание: Приведите примеры исторических сюжетов и образов в произведениях

Окуджавы. Из каких эпох берет их автор и почему? Прокомментируйте песенку «Я пишу исторический роман...».

3. Тема для самостоятельного исследования: Каков лирический герой в творчестве Высоцкого? Чем родственен он лирическому герою раннего Маяковского?

4. Тема для самостоятельного исследования: Общее и отличное в «ролевых» песнях-монологам Галича и Высоцкого.

Иосиф Александрович Бродский

(1940 — 1996)

Планируемое время изучения — 3 часа.

Дополнительный материал к творческой биографии И. Бродского.

1. **О публикациях И. Бродского.** В первой половине 1960-х годов стихи И. Бродского, уже достаточно известные в неофициальных кругах, в официальной печати не публикуются. Исключение составляет «Баллада о маленьком буксире», которую в 1962 году напечатал пионерский журнал «Костер». В эти годы Бродский пытается зарабатывать переводами на русский язык с английского, польского и других языков.

После возвращения И. Бродского из ссылки в Архангельскую область он по-прежнему не имел возможности публиковать свои стихи в СССР. Ему

удалось напечатать всего несколько стихотворений в литературных альманахах, например в альманахе «День Поэзии 1967» были напечатаны его стихотворения «В деревне Бог живет не по углам...» и «Памяти Т. С. Элиота». Еще до вынужденного отъезда поэта за рубеж в 1972 году в США опубликованы две его книги: «Стихотворения и поэмы» (1965) и «Остановка в пустыне» (1970). Позднее на Западе выходят его книги: «Часть речи» и «Конец прекрасной эпохи» (1977), «Римские элегии» (1982), «Новые стансы к Августе» (1983), «Мрамор: Пьеса» (1984), «Уrania» (1987), «Примечания папоротника» (1990) и другие.

Со 2-ой половины 1980-х стихи И. Бродского публикуются на родине, сначала в периодике, а затем и отдельными изданиями: «Назидание», «Осенний крик ястреба», «Часть речи» (1990), «Письма римскому другу», «Холмы» (1991), «Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы» в 2-х томах (1992), «Сочинения» в 4-х томах (1992 — 1995), «Пересеченная местность. Путешествия с комментариями» (1995) и другие.

2. О стихотворениях И. Бродского, содержащих отклики на современные политические события. Несмотря на то, что поэзия И. Бродского — философская поэзия, в некоторых его произведениях можно обнаружить отклики на современные политические события. Так, в «Письме генералу Z» (1968) имеется в виду вторжение советских войск в Чехословакию, в «Стихах о зимней кампании 1980 года» (1980) — начало войны в Афганистане.

3. О стихотворениях И. Бродского, содержащих мифологические и библейские сюжеты, мотивы и образы. Мифологические: «Орфей и Артемида» (1964), «По дороге на Скирос» («Я покинул город, как Тезей...») (1967), «Дидона и Эней» (1969), «Одиссей Телемаку» (1972), «Развивая Платона» (1976) и другие. Библейские: «Исаак и Авраам» (1963), «Сретенье» (1972), «Бегство в Египет» (1988), более 10 рождественских стихотворений, например «Рождественская звезда» (24 декабря 1987), «Колыбельная» («Родила тебя в пустыне...»), «25. XII. 1993» («Что нужно для чуда? Кожух овчара...») и другие.

Сложные вопросы поэтики и творчества И. Бродского.

1. О традиции западноевропейской философской поэзии в творчестве И. Бродского. Сложность восприятия поэзии И. Бродского обусловлена в том числе и тем, что поэт работает в русле традиции философской поэзии, причем не русской философской поэзии, а западноевропейской поэзии барокко, плохо известной в России.

Впервые с творчеством поэтов Р. Фроста и Д. Донна И. Бродский познакомился, когда ему было 23 или 24 года. Как он говорил потом, они потрясли его и буквально сбили с ног своим экзистенциальным ужасом (И. Бродский. Европейский воздух над Россией // «Странник», 1991, Вып. I, С. 39). Эта поэзия оказалась созвучна Бродскому, созвучна мотивам тоски, пустоты, безмолвия, смерти, которые к тому моменту уже можно было увидеть в его стихах и которые, очевидно, усилились под влиянием западной поэзии — см., например, «Рождественский романс» (1961). Сравнивая поэтов одного поколения, двух ленинградцев, третий ленинградец С. Довлатов писал: «Разница между Кушнером и Бродским есть разница между печалью и тоской, страхом и ужасом. Печаль и страх — реакция на время. Тоска и ужас — реакция на вечность. Печали и страх обращены вниз. Тоска и ужас — к небу» (Довлатов С. Соло на ИБМ // «Литературное обозрение», 1991, № 4, С. 71).

2. О мотиве смерти и образе дыры в поэтическом мире И. Бродского и стихотворении «Большая элегия Джону Донну». Еще более осложняет восприятие поэзии Бродского школьниками содержание его философских медитаций. Так, очень рано у Бродского появляется и становится центральной тема смерти / смертности человека. Лирический герой Бродского всегда помнит о своей конечности. Причем это не страх смерти, а философское осмысление смертности человека — неслучайно поэт говорит: «Только размер потери делает смертного равным богу». Естественно, что восприятие таких философских категорий, как пустота или смерть представляет для школьников не только и не столько интеллектуальную, сколько эмоциональную сложность. В учебнике основные мотивы философской лирики Бродского показываются на примере

анализа стихотворения «Большая элегия Джону Донну» (1963). Несмотря на то, что это раннее стихотворение поэта, оно содержит образы и мотивы, важные для его творчества на всем его протяжении. Несмотря на то, что мотивы смерти и пустоты в этом стихотворении в учебнике подробно не разбираются, в сильном классе такой разговор возможен — предлагаем учителю более подробный материал на эту тему.

Итак, кроме перечисленных в учебнике образов и мотивов в стихотворении «Большая элегия Джону Донну» появляются образы и мотивы смерти, дыры, шитья (напомним: в учебнике речь шла о мотивах неподвижного, уснувшего мира, беспредельного пространства, остановившегося времени и некоторых других).

Эти мотивы возникли в стихотворении не без влияния Д. Донна: «Свойственное Донну стремление охватить смертность глубоко разделено Бродским, который заморожен смертью, как своей, так и чужой, более, чем любой другой русский поэт, за исключением, возможно, Иннокентия Анненского...» — писал американский исследователь (Bethea David M. Josef Brodsky and the Creation of Exile. — Princeton, 1994. — P. 93).

Непосредственно с темой смерти в этих стихах поэта связано появление образа пустоты — вернее, дыры, которая оказывается у Бродского знаком пустоты. «Дыра в сей ткани. Всяк, кто хочет рвет», — читаем мы «Большой элегии Джону Донну».

И в других произведениях поэта мы находим мысль о том, что жизнь ведет к пустоте. Пустота и Ничто — важнейшие категории поэтического мира Бродского.

Наверно, после смерти — пустота.

И вероятнее, и хуже Ада...

«Бабочка» (1972)

Пустота появляется и тогда, когда уходит любовь. Вот как это выглядит в стихотворении, пространство которого как будто бы предельно заполнено перечисленными поэтом предметами — «Я обнял эти плечи и взглянул...» (1962):

Я обнял эти плечи и взглянул
на то, что оказалось за спиною,
и увидел, что выдвинутый стул
сливался с освещенною стеною.

Был в лампочке повышенный накал,
невыгодный для мебели истертой,
и потому диван в углу сверкал
коричневою кожей, словно желтой.

Стол пустовал. Поблескивал паркет.
Темнела печка. В раме запыленной
застыл пейзаж. И лишь один буфет
казался мне тогда одушевленным.

Но мотылек по комнате кружил,
и он мой взгляд с недвижимости сдвинул.
И если призрак здесь когда-то жил,
то он покинул этот дом. Покинул.

Первые строфы стихотворения посвящены описанию интерьера; описание такого типа сам Бродский назвал «прейскурантом пространства» — в стихотворении «Конец прекрасной эпохи» (1969) он сказал так: «И пространство торчит прейскурантом».

«Пейзаж», описанный в стихотворении «Я обнял эти плечи и взглянул...», неподвижен; он напоминает натюрморт и кажется таким же незыблемо «прочным», какой, очевидно, казалась лирическому герою его любовь. Но неожиданно в этом «пейзаже» появляется мотылек, образ трепетности и мгновенной жизни (мотылек живет всего лишь сутки). И становится ясно, что речь в стихотворении идет о призраке любви, покинувшей дом, где лишь недавно все казалось таким неизменным. Глагол «покинул» дважды повторенный в последней строке, словно настаивает на опустошенности прежде полного пространства. Мотивы смерти и пустоты в поэтическом мире Бродского неразрывно связаны с образом вечности.

3. О мотиве шитья и теме творчества в поэтическом мире И. Бродского и стихотворении «Большая элегия Джону Донну». От мотивов смерти и пустоты в стихах Бродского неотделим мотив шитья. Поэт умер, и голос его плачущей души «тонок, впрямь игла. / А нити нет... И так он одиноко / плывет в снегу. Повсюду холод, мгла... / Сшивая ночь с рассветом». Душа хочет «сшить своею плотью, сшить разлуку», т. е. смерть. И далее:

Сейчас лежит под покрывалом белым,
покуда сшито снегом, сшито сном
пространство меж душой и спящим телом...

Как это следует из стихотворения «Большая элегия Джону Донну» «дыра в сей ткани», образовавшаяся со смертью поэта, должна быть залатана:

ведь если можно с кем-то жизнь делить,
то кто же с нами нашу смерть разделит?
Дыра в сей ткани. Всяк, кто хочет рвет.
Со всех концов. Уйдет. Вернется снова.
Еще рывок! И только небосвод
во мраке иногда берет иглу портного.

Этот процесс штопки ткани бытия показывается как согласное действие поэтического голоса и небосвода. И более всего объединяет пространство поэт, посвящающий свою элегию Джону Донну. Как говорит И. Бродский в других своих стихах, «повторимо всего лишь / слово словом другим»). Поэт, автор «Большой элегии Джону Донну», составляющий «прейскурант» уснувших предметов, изображающий бесконечно расширяющееся пространство, связывает все в мироздании, сшивает его ткань. Установление связи — задача поэта. Все мироздание уподобляется тексту, а отдельная человеческая жизнь — письму, фразе, части речи. Так возникает в стихотворении «Большая элегия Джону Донну» тема творчества.

Отдельные задания, материал для дискуссионного обсуждения в классе и для постановки тем самостоятельных исследований учащихся.

1. В том же 1963 году, когда была создана «Большая элегия Джону Донну», И. Бродский написал стихотворение-эпитафию «На смерть Роберта Фроста» («Значит и ты уснул...»).

Задание. Найдите в стихотворении «На смерть Роберта Фроста» мотивы, сближающие его с «Большой элегией Джону Донну».

2. Тема самостоятельного исследования: Мотив шитья и его значение в стихотворении И. Бродского «Дождь в августе» (1988).

3. Тема самостоятельного исследования: Тема творчества в стихотворении И. Бродского «Осенний крик ястреба» (1975).

4. Тема самостоятельного исследования: Своеобразие интонационно-ритмического строя любого стихотворения И. Бродского.

5. Тема самостоятельного исследования: И. Бродский о судьбах изгнанников в стихотворении «Назо к смерти не готов...».

6. Тема самостоятельного исследования: Образ иллюзорного пространства в стихотворении «Конец прекрасной эпохи».

7. Тема самостоятельного исследования: Универсальный образ империи в поэзии Бродского (на материале поэмы «Колыбельная Трескового мыса»).

6. Тема самостоятельного исследования: Проблема цитат и реминисценций у Бродского (на материале стихотворения «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» или цикла стихотворений «Часть речи»).

СОДЕРЖАНИЕ

Учебный предмет «Литература», его объект изучения, цели и образовательные задачи	3
Содержание программы	6
Содержание курса и краткая характеристика особенностей подачи литературного материала в учебнике.....	14
Тематическое планирование.....	28
Методическое пособие	30



Учебное издание

Серия «Сферы»

Абелюк Евгения Семёновна

ЛИТЕРАТУРА

Методические рекомендации

11 класс

Учебное пособие

для общеобразовательных организаций

Базовый уровень

Редакция русского языка и литературы

Заведующий редакцией *Т. А. Неретина*

Ответственный за выпуск *А. С. Степанов*

Редактор *М. Б. Дубнова*

Корректор *Ю. В. Каракурчи*

Учебно-методический комплекс
«Сферы» по литературе
для 11 класса:



Учебник имеет электронную форму

Дополнительные материалы к учебнику размещены в электронном каталоге издательства «Просвещение» на интернет-ресурсе www.prosv.ru

● Учебник

Полный ассортимент продукции издательства «Просвещение» вы можете приобрести в официальном интернет-магазине shop.prosv.ru:

- низкие цены;
- оперативная доставка по всей России;
- защита от подделок;
- привилегии постоянным покупателям;
- разнообразные акции в течение всего года.

**БАЗОВЫЙ
УРОВЕНЬ**

**Завершённая
предметная линия «Сферы»
по литературе:**

- Свирина Н. М., Фёдоров С. В., Обухова М. Ю. и др.
Под общей редакцией академика РАО Л. А. Вербицкой.
Литература. 10 класс.
В 2 частях
- Абелюк Е. С., Поливанов К. М.
Под общей редакцией академика РАО Л. А. Вербицкой.
Литература. 11 класс.
В 2 частях

● Методические
рекомендации

