

*ЛАУРЕАТЫ КОНКУРСА
«КАК СЛОВО НАШЕ
ОТЗОВЁТСЯ»*



АНОХИНА Татьяна Анатольевна
(СОШ № 5 г. Калуги) за статью «Только расставание. Размышление над рассказом Захара Прилепина “Ничего не будет”. X класс». (Литература в школе. — № 10).



БАСИНА Алина Евгеньевна
(гимназия № 70 г. Екатеринбург) за статью «“Пока горит свеча”. Вводный урок. IX—X классы» (Уроки литературы — № 12).



ТУПИЦЫНА Наталия Анатольевна
(СОШ № 14 г. Кирова) за статью «Публичный урок чтения “Золотая полка”. VIII, X классы» (Литература в школе. — № 9).



ШАРОВА Александра Дмитриевна
(заслуженный учитель РФ, «Информационно-образовательный центр» г. Тутаява Ярославской обл.) за статью «О шестикласснике Серафиме, шестикрылом серафиме и не только... Произведение, изменившее жизнь. С.Махотин. “Шестиклассник Серафим”. Заключительный урок года. IX класс» (Литература в школе. — № 12).



ШИРЯЕВА Светлана Альбертовна (Гимназия № 6 г. Архангельска) за статью «Урок “Книжный эксперт XXI века”. VII класс» (Литература в школе. — № 10).

*ЛАУРЕАТЫ КОНКУРСА «ПОКЛОНИМСЯ ВЕЛИКИМ
ТЕМ ЖОДАМ»*



БУЛДАКОВА Наталья Владимировна
(Вятская гуманитарная гимназия с углублённым изучением английского языка г. Кирова) за статью «Книга, которую нужно прочесть каждому. Борис Васильев. “Вы чьё, старичьё?”. VI класс» (Литература в школе. — № 9).



ГАЛКИНА Ирина Витальевна
(СОШ № 5 г. Кирова) — «О войне мы узнали из книг. VI—X классы» (Уроки литературы. — № 9).



ГЛАДЫШЕВА Елена Николаевна (Малобутырская СОШ Мамонтовского района Алтайского края) за статью «“Маленькие истории” большой войны. По книге С.Алексиевич “У войны не женское лицо”. XI класс» (Уроки литературы. — № 10).



ПЕРЕВЕРЗЕВА Светлана Викторовна
(Охотничьевская СОШ Ульяновского района Ульяновской области) за статью «“Исцелить побитую красоту”. Урок по лирической миниатюре В.П.Астафьева “Как лечили богиню”. XI класс» (Уроки литературы. — № 11).



УЛЬЯНОВА Ирина Евгеньевна
(СОШ «Земля родная» г. Новый Уренгой) за статью «“Жди меня — и я вернусь!” IX класс» (Уроки литературы. — № 6).



УСМАНОВА Римма Александровна (Аканышская СОШ № 2 с углублённым изучением отдельных предметов Актанышского района Республики Татарстан) за статью «“Мне в холодной землянке тепло...” Подготовка и проведение школьной “фронтальной землянки”» (Литература в школе. — № 5).

*С Новым
годом!*

Научно-методический журнал
Основан в августе 1914 года
Выходит 12 раз в год
Учредитель –
ООО «Редакция журнала «Уроки литературы»»

Главный редактор
Надежда Леонидовна КРУПИНА
Редакторы
Николай Николаевич ЗУЕВ,
Татьяна Алексеевна КАЛАНОВА
Отв. секретарь
Ирина Степановна ГОЛОВИНА
Дизайн и верстка
А.Г.БРОВКО
Компьютерный набор
Н.А.КРУПИНОЙ
Корректурa
Е.А.ВОЕВОДИНОЙ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В.М.Гуминский – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник ИМЛИ им. Горького;
Е.О.Галицких – доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Вятского государственного гуманитарного университета, заслуженный учитель РФ;
Ю.А.Дворянин – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник ИМЛИ им. Горького, заслуженный деятель науки РФ, член Союза писателей России, лауреат Международной премии им. М.А.Шолохова;
Н.А.Дворянина – доктор филологических наук, профессор кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета, почетный работник высшего профессионального образования РФ;
В.П.Журавлёв – кандидат филологических наук, доцент, зам. руководителя центра гуманитарного образования издательства «Просвещение»;
С.А.Зинин – доктор педагогических наук, профессор кафедры методики преподавания литературы МПГУ, член Федеральной предметной комиссии по литературе;
И.П.Золотуский – литературный критик, писатель, исследователь жизни и творчества Н.В.Гоголя, член Русского ПЕН-центра, лауреат премии А.И.Солженицына, Государственной премии правительства РФ;
А.Г.Кутузов – доктор педагогических наук, профессор; академик РАЕН;
Ю.В.Манин – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета;
В.С.Непомнящий – доктор филологических наук, зав. сектором и председатель Пушкинской комиссии ИМЛИ РАН, лауреат Государственной премии в области литературы и искусства РФ;
Н.Н.Скагов – доктор филологических наук, член-корр. РАН;
Л.А.Трубина – доктор филологических наук, профессор, проректор, зав. кафедрой русской литературы, председатель диссертационного совета МПГУ;
В.Ф.Чертов – доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой методики преподавания литературы МПГУ.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Покровский бульвар, дом 4/17, строение 5,
Москва, почтамп, 101000.
Телефон: 8 (495) 624-77-38.
Факс: 8 (495) 624-77-78.

E-mail: litervsh@mail.ru
www.litervsh.ru

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
ПИ № ФС77-22549 от 30 ноября 2005 г.

Отпечатано ЗАО «Алмаз-пресс»,
Москва, улица Шоссеиная, дом 4 "Д".
Тираж 8 000 экз.

© Журнал «Литература в школе». 2015.

ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

**Не забудьте продлить
подписку на второй квартал
2016 года!**

**СТАНОВИТЕСЬ НАШИМИ
АВТОРАМИ!**

СОДЕРЖАНИЕ

НАШИ ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ

А.Н.УЖАНКОВ –
«Слово о полку Игореве» 3

Ю.М.ПРОЗОРОВ –
«...Мой избранный род поэзии».
Баллады В.А.Жуковского 11

О.М.ХРЕНОВА –
Об одном из последних стихотворений М.Ю.Лермонтова 17

А.М.ШУРАЛЁВ –
Ценностно-культурологическая многоплановость стихотворения
Н.А.Заболоцкого «Лесное озеро» 19

Л.В.ТИМАШОВА –
Ключевые слова поэзии Николая Рубцова. К 80-летию поэта ... 21

ПОИСК. ОПЫТ. МАСТЕРСТВО

Учителя учителей

К 80-летию В.Я.Коровиной

В.Я.КОРОВИНА –
Русская народная сказка «Царевна-лягушка» 23

Уроки

Е.Н.КОЛОКОЛЬЦЕВ –
Лирика М.Ю.Лермонтова.
VI класс 28

Н.А.БРАЖКИНА –
«Посмотрим на миф из мифа», или Формируем у школьников
начальное понятие о мифе 35

Т.Г.СОЛОВЕЙ –
Перед Богом ставь свечу, а перед судьёй мешок.
Анализ «Повести о Шемякином суде». VIII класс 39

Школа и музеи

Е.В.ГЕТМАНСКАЯ –
Литературный музей сегодня: от пространства «хранительного»
к пространству образовательному 41



УЖАНКОВ Александр Николаевич —

профессор, доктор филологических наук, проректор по научной работе Литературного института им. М.Горького, профессор НИЯУ МИФИ, член Союза писателей России
uzhankov@litinstitut.ru

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Аннотация. Статья посвящена раскрытию основной идеи произведения — осмыслению с христианских позиций завоевательного похода Новгород-Северского князя Игоря Святославича на половцев весной 1185 года. Автор хорошо знал «Книгу пророка Иеремии» и использовал приём ретроспективной исторической аналогии при описании поступков древнерусского князя, сопоставляя их с поведением иудейского царя Седекия, отправившегося с войском в Вавилон в 586 году до Р.Х. и попавшего в плен. В «Слове» использованы скрытые цитаты (экзегезы) из Библейской книги, позволяющие дать оценку историческим событиям и показать духовное перерождение князя Игоря. Дана параллель и между походом Владимира Мономаха на половцев в 1111 году и походом Игоря Святославича в 1185 году. Приводится так же уточняющая датировка написания «Слова о полку Игореве»: не ранее зимы 1200 года и не позднее лета 1201 года.

Ключевые слова: Игорь Святославич, пророк Иеремия, Владимир Мономах, датировка произведения, идея произведения, поход, половцы, гордыня, плен, смирение, покаяние, блудный сын.

Abstract. Article is devoted to the basic idea of the work — a reflection on the Christian position of conquests of Prince Igor Novgorod-Seversky against Cumans in 1185. The author knew “Jeremiah Book” very well and used the technique of retrospective historical analogy describing the deeds of ancient prince, comparing them with the behavior of the Jewish king Zedekiah, who took his army to Babylon in 586 BC and was captured there. The “The Tale of Igor’s Campaign” used hidden quotes (exegesis) from the Bible books that allow to evaluate the historical events and show the spiritual rebirth of Prince Igor. Connection between Vladimir Monomakh campaign against Cumans in 1111 and Igor’s campaign in 1185. Author thinks that “The Tale of Igor’s Campaign” was written not before winter 1200 and no later than the summer of 1201.

Keywords: Igor, the prophet Jeremiah, Vladimir Monomakh, dating of the book, the idea of the book, Cumans, pride, captured, humility, repentance, prodigal son.

Бог гордым противится,
а смиренным даёт благодать.
(1-е посл. ап. Павла: 5.5)

«Слово о полку Игореве» — самое известное в мире произведение русской словесности. Его изучают более 200 лет, о нём написано более пятнадцати тысяч работ, но тем не менее остаётся очень много вопросов: когда, кем и где оно было написано? Какова его идея? В чём его многовековая привлекательность, ведь оно описывает неудачный поход новгород-северского князя Игоря Святославича на половцев в апреле—мае 1185 года? Почему оказалась недостаточным двух повестей, предшествовавших ему и вошедших в Лаврентьевский и в Ипатьевский летописные своды?

Почему так упорно пытаются определить время написания «Слова»? Потому что время создания произведения позволяет правильно определить его идею. И что же получается?

При датировке «Слова о полку Игореве» исследователи исходили из посыла (по умолчанию), что «внутреннее время», то есть «художественное время» произведения, неукоснительно совпадает со временем реальным, то есть «внешним», когда работал сам автор. «Слово о полку Игореве», таким образом, воспринимали чуть ли не как репортаж, во всяком случае, как произведение, написанное «по горячим следам»: или после бегства князя Игоря из плена (1185); или после возвращения Владимира Игоревича с Кончаковной и ребёнком (1188) на Русь. Правда, высказывалось мнение, что «Слово...» могло быть написано и немногим позднее, но ещё при жизни основных участников похода — Святославичей — Игоря и Всеволода, то есть до 1196 года, года смерти Всеволода, умершего раньше брата; или же после смерти в 1198 году Ярослава Черниговского, к которому автор «Слова...» относился явно недоброжелательно, и т. д.

Как мне представляется, выявить время работы автора над произведением помогают авторские экскурсы за пределы 1185 года — «внутреннего» времени произведения — в современное ему «внешнее» время. Попросту говоря, необходимо определить круг событий, отразившихся в «Слове», но произошедших уже после похода Игоря Святославича в 1185 году.

Верхняя временная граница осведомлённости автора выявляется довольно легко, уже в самом начале «Слова...»: «Почнём же, братие, повесть сию от старога Владимира до нынешняго Игоря...»

Поскольку герой «Слова...» Игорь Святославич умер после лунного затмения 22 декабря 1200 года, как о том сообщают летописи, то, стало быть, произведение написано до этой даты, ибо Игорь назван «нынешим» князем, то есть ещё живым. А далее мы сталкиваемся с целым рядом художественных отражений событий, выходящих за рамки 1185 года.

Так, в диалоге Гзака и Кончака содержится явный намёк на потерю половцами «сокольца и красной девицы», то есть на возвращение из плена Владимира Игоревича и Кончаковны в 1188 году.

Во «сне Святослава», как его тонко интерпретировала Н.С.Демкова, чувствуется знание автором о смерти киевского князя 27 июля 1194 года. О том же говорят и авторские слова: «Того старога Владимира нельзя бе пригвоздити кь горамъ Киевьскимъ: сего бо ныне сташа стязи Рюриковы, а друзии — Давидовы».

Рюрик Ростиславич стал киевским князем после смерти Святослава в июле 1194 года и правил Русской землёй со своим братом Давыдом по лето 1201 года. При жизни Святослава следовало бы говорить о другом дуумвирате — Рюрика и Святослава.

Академик Б.А.Рыбаков в своё время обратил внимание как на датирующий признак на поход Всеволода Большое Гнездо в 1183 году на Волгу во фразе: «Великий князе Все-

володе!.. Ты бо можешу Волгу вёслы раскопипити...», но оставил без внимания её продолжение: «...а Дон шеломы выльяти». Поход Всеволода Суздальского на Дон состоялся в 1198 году.

Странной кажется фраза в конце «Слова...»: «Игореви князю Бог путь кажет из земли Половецкой на землю Рускую, к отню злату столу». «Слово...» заканчивается тем, что «Игорь едет по Боричеву кь Святей Богородици Пирогощей», но это — не «отчий престол».

По Ипатьевской летописи Игорь бежит в Путивль, где его ожидала жена, а затем в Новгород-Северский. Но и это не отцов черниговский престол. Его он займёт только после смерти Ярослава Всеволодовича Черниговского в 1198 году.

И наконец, Роман Галицкий, упоминаемый в «Слове...» как покоритель половцев, не мог ходить на них ранее осени-зимы 1200 года, как показали последние исследования А.В.Майорова.

Таким образом, в «Слове о полку Игореве» отразились события, современные автору вплоть до 1199—1200 годов.

К этому следует добавить, что есть серьёзные основания полагать, что автор использовал в своей работе тот Киевский летописный свод, который был составлен в Выдубицком монастыре игуменом Моисеем в 1199 году. Из него он заимствовал сведения о походе Владимира Мономаха на половцев в 1111 году.

Следовательно, можно заключить, что «Слово...» было написано не ранее зимы 1200 года — после похода Романа Галицкого на половцев, и не позднее лета 1201 года (напомню, что новолетие начиналось 1 марта) — до изгнания Рюрика Ростиславича из Киева. Тогда открывается и ещё один смысл произведения. На него указывают экскурсы автора в прошлое, столетней давности, и современные ему события: от начала вражды в 1078 году двух княжеских ветвей — Ольговичей (князей черниговских) и Мономаховичей (князей пере-

яславльско-ростовских и киевских) — и её окончания в 1198 году, когда произошло примирение главы Мономаховичей — Рюрика Ростиславича Киевского и главы Ольговичей — Игоря Святославича, князя черниговского. Вот почему уже в самом начале своего повествования автор выражает желание изложить «повесть сию отъ стараго Владимира до нынешняго Игоря», уловив в их правлении некую смысловую параллель.

Тема княжеских междоусобиц оказывается тесно взаимосвязанной в произведении с половецкой темой.

Традиционно приводят «поганых» на Русскую землю князья из рода Святославичей: Олег Святославич (с Борисом Тмутараканским) выступает против Всеволода Ярославича и одерживает над ним победу 25 августа 1078 года. Затем, в 1079 году, Роман Святославич выступает из Тмутаракани и опять против Всеволода Ярославича. В третий раз — снова Олег Святославич в июле 1094 года выступает против сына Всеволода Ярославича — Владимира Мономаха и отбирает у него Чернигов.

Характерно, что половцы являются союзниками черниговских князей — Святославичей (впоследствии — Ольговичей), а Всеволод Ярославич и Мономаховичи воюют постоянно против половцев, и часто — с Ольговичами.

Но так было не всегда. При жизни Святослава Ярославича, отца Олега, князя черниговского, а затем и киевского (с 1073 по 1076 г.) двоюродные братья Олег и Владимир были очень дружны. Они ходили в совместный поход против чехов (как союзники поляков). По возвращении из похода Владимир узнаёт о рождении своего первенца — Мстислава (Гарольда), крёстным отцом которого становится Олег.

Однако после смерти Святослава Ярославича в Киев возвращается изгнанный им и Всеволодом старший Ярославич — Изяслав. Всеволод Ярославич перебирается из Переяславля южного в Чернигов. При этом он ограничивает свободу его истинного хозяина — Олега и отдаёт свою переяславльскую вотчину сыну Владимиру Мономаху.

Олег же оказывается без княжеского удела в Русской земле и в последующие годы силой пытается установить справедливость, защищая интересы всех Святославичей, оказавшись после гибели в 1078 году Глеба Святославича старшим среди них. Так разгорается конфликт между двумя княжескими ветвями.

Владимир Всеволодович Мономах являл собой пример совершенно иного рода — благоверного князя — и **смирением** своим достигает киевского престола.

После смерти отца в 1093 году он уступает Киев Святополку Изяславичу, хотя, если бы захотел, мог бы отстоять его силой. В 1094 году уступает Чернигов Олегу Святославичу, не желая кровопролития. Более того, прощает ему убийство в 1096 году своего второго сына Изяслава под Муромом. Поселяется в маленьком Переяславле, а Лю-



ѿдогопитѣкакоходиша на половецы .
 и мнѿго сласть по рикей . того же дѣ
 тпаздохма вше ѿдогопити поуцы . и тти
 на половецы не ходиша бѿсѣбкн дзѣмн
 роускимн . но поидоша самне собою
 ркоуцет . мѣсмицы и кнн
 оа снн . тако бы же
 опсебѣ худалы
 до боудѣ

Игорь Святославич выступает в поход. Миниатюра XVI века

бечский съезд 1097 года закрепляет за ним эту вотчину.

По кончине князя Святополка Изяславича в 1113 году по праву старшинства, заповеданного Ярославом Мудрым, в Киеве должен был сесть Олег Святославич, но на престоле оказывается... Владимир Мономах! Мало того что Олег Святославич уступил Владимиру киевское княжение, он ещё и выступил, чтобы защитить

столицу Руси, против половцев, узнавших о смерти киевского князя. Незадолго до смерти Олег Святославич вместе с Владимиром Всеволодовичем организывают совместное торжество по перенесению 2 мая 1115 года мощей святых Бориса и Глеба как символ «братней любви» и примирения двух родов.

Какое имеет отношение к «Слову о полку Игореве» история взаимоотношений двух

княжеских семей — Мономаховичей (Всеволодовичей) и Ольговичей (Святославичей)? Оказывается, самое непосредственное.

Во времена Игоря Святославича соправителями в Киеве были Ольгович Святослав Всеволодович (власть в Киеве) и Мономахович Юрий Ростиславич (власть в Киевской земле). Причём именно Юрий Ростиславич пригласил в соправители Святослава Всеволодовича.

Походу 1185 года предшествовал февральско-мартовский поход объединённых русских войск 1183 года под предводительством Ольговича Игоря Святославича против пришедших под Чернигов половцев. Игорь отказал Мономаховичу Владимиру Глебовичу, князю Переяславскому, в просьбе «ездити наперед полков». Тогда Владимир Глебович в отместку пустился разорять Игоревы земли. Ответ Игоря не заставил себя долго ждать. Незадолго до апрельского похода 1185 года на половцев Игорь Святославич «берёт на щит» город Глебов у Переяславля — княжество Владимира Глебовича.

Налицо новый конфликт Мономаховичей и Ольговичей, в который втягиваются и половцы: во время плена Игоря Святославича его сват Кончак разоряет земли Мономаховичей под Переяславлем.

Однако возникает ещё одно ретроспективно-смысловое сопоставление Владимира Мономаха — «старого главы Мономаховичей» и Игоря Святославича — «нынешнего главы Ольговичей».

Вспомним о высказанной самим Игорем Святославичем цели похода в 1185 году: «Хощу бо, — рече, — копие приломити конец поля Половецкаго, съ вами, русици, хощу главу свою приложити, а любо испити шело-мь Дону».

Стало быть, цель Игоря — Дон.

Но здесь сразу же возникает ретроспективная историческая аналогия с Владимиром Мономахом: «Тогда Володимиръ и Мономахъ пиль золотом шоломомъ Донь, и приемшу землю ихъ (половцев — А.У.) всю и загнавшу оканьяны агаряны» во главе с половецким князем Отроком за «Железные врата».

После смерти Владимира Мономаха Сырчан посылает к Отроку гудца, чтобы тот убедил Отрока вернуться в Половецкую землю. Вдохнув запах степей — траву евшан — Отрок возвращается в родные места. Именно от него родился Кончак, сват Игоря, и, естественно, недруг Мономаховичей. Вот почему он мстит переяславльскому князю Владимиру Глебовичу.

Но это не единственная и не основная ретроспективная параллель между Владимиром Мономахом и Игорем Святославичем. Есть куда более значимая по смыслу — поход к Дону весной 1111 года ряда русских князей, предпринятый по инициативе Владимира Мономаха.

Так же как и в начале похода Игоря, ему предшествует небесное знамение: «В тот же год было знамень в Печерском монастыре в 11 день февраля месяца: явился столп огненный от земли до неба, а молния осветила

всю землю, и в небе прогремело в первый час ночи, и все люди видели это» (с. 259).

А огненный столб — это явление ангела!

«Это ведь ангел вложил в сердце Владимиру Мономаху мысль поднять братию свою, русских князей, на иноплеменников. Это ведь, как мы сказали выше, видение видели в Печерском монастыре, будто стоял столп огненный над трапезницей, затем перешёл на церковь и оттуда к Городцу, а там был Владимир... Вот тогда-то и вложил ангел Владимиру намерение идти в поход, и Владимир начал побуждать князей, как уже говорили», — отмечает древнерусский автор «Повести временных лет».

Чем, таким образом, отличаются между собой оба похода? Да тем, что Владимир Мономах выступает по воле Божией, а Игорь Святославич по своему желанию славы, то есть по гордыне своей!

Мысль о походе Владимиру Мономаху вложил Бог, а он привлёк уже и других князей на богоугодное дело — защиту рубежей Отечества. Поэтому идут русские князья благословясь, постом, с молитвой и пением тропарей, а потому «с Божьей помощью, по молитвам Пресвятой Богородицы и святых ангелов, возвратились русские князья во-своеси со славою великою, разнёсшейся ко всем людям, так и по всем дальним странам, то есть к грекам, венграм, полякам и чехам, даже и до Рима дошла она, на славу Богу, всегда и ныне и вечно и во веки веков, аминь». Но, как замечает автор «Слова...», «то было в те рати и в те походы, а такой рати не слышано!».

Если поход Мономаха был «на славу Богу», то Игорь Святославич преследует совершенно иные цели: «Помужаемся сами: предыдущую славу себе похитим, а нынешнюю сами поделим!»

Когда-то, полутора веками ранее, в 1015 году, святые страстотерпцы Борис и Глеб жизнь свою положили, отказавшись от славы мира сего. Спустя 170 лет Игорь Святославич, движимый тщеславием и гордыней, отправляется в поход ради своей земной славы. И как результат Божьего наказания за гордыню — бесславие, плен: «Тут немцы и венециане, тут греки и моравы... корят князя Игоря... Тут Игорь князь пересел с седла золотого да в седло невольничье». А для русского войска — гибель: «Тут разлучились братья на берегу быстрой Каялы; тут кровавого вина недостало; тут пир окончили храбрые русичи: сватов напоили, а сами полегли за землю Русскую... Уже, братья, невесёлое время настало, уже трава силу русскую прикрыла».

Совершенно очевидно, что праведному походу под предводительством Владимира Мономаха на защиту Русской земли автор «Слова...» противопоставляет несправедливый поход (славы ради) Игоря Святославича.

Солнечное затмение в Древней Руси было слишком знакомым явлением, чтобы его могли не заметить. В том числе и солнечное затмение 1 мая 1185 года во время похода Игоря Святославича на половцев.

В судьбах черниговских князей «солнечного рода» Ольговичей затмение играло особую роль. По наблюдению проф. А.Н.Робинсона, за сто лет, предшествовавших походу Игоря Святославича, было 12 солнечных затмений, которые совпали с годами смерти 13 черниговских князей.

Несомненно, об этом знали и помнили участники похода, знали о том и летописцы, продолжатели летописных сводов. Густинская летопись замечает по этому поводу: «И в то время было затмение солнца, а это знамение не на добро бывает. Игорь же всё равно пошёл, не размышляя о том».

Итак, Игорь продолжает поход, не взирая на предупреждение свыше — солнечное затмение. О том говорит и автор «Слова...»: «Спать князю умь похоти и жалость ему знамение заступити испусити Дону великаго».

Когда писалось «Слова...», его автор уже знал о результатах похода и мог не только засвидетельствовать, но и истолковать Промысел Божий. И этот смысловой узел завязывается как раз на солнечном затмении: «Тогда Игорь възре на свѣтлое солнце и виде отъ него тьмою вся своя воя прикрыты. И рече Игорь къ дружинѣ своей: «Братие и дружино! Лице жь бы потяту быти, неже полонену быти; а всядемъ, братие, на свои бръзья комони, да позримъ синего Дону»».

Для князя-воина гибель предпочтительнее плена. Когда-то Святослав Игоревич воскликнул перед битвой с греками: «Да не посрамимъ земле Руски, но ляжемъ костью [ту] мертвы ибо срама не имать». Русские князья никогда прежде не попадали в плен. Но прежде не было и подобных походов.

Священное Писание, по которому должны жить православные князья, запрещало завоевательные походы. Князь обязан защищать пределы своей земли, данной ему Богом, но не завоёвывать чужие. Для истинного православного человека, князя или воина, это была аксиома.

Игорь Святославич преследует совершенно иные цели: «Хочу бо, — рече, — копие приломити конец поля Половецкаго... а любо испити шело-мь Дону». Или же, как говорят бояре великому князю киевскому Святославу: «Се бо два сокола (Игорь и Всеволод Святославичи. — А.У.) слетеста съ отня стола злата поискати града Тьматороканя, а любо испити шело-мь Дону».

И в том, и в другом случае речь идёт об одном и том же: Игорь Святославич принял не оборонительный поход, как прежние князья, а **завоевательный!** Причём выступает он против своих традиционных союзников!

Этот завоевательный поход Игоря Святославича вылился из княжеских междоусобиц: «...говорит брат брату: «Это моё, а то — моё же». И начали князья про малое «это великое» говорить, а сами на себя крамолу ковать».

Что поход Игоря и Всеволода Святославичей нечестен, свидетельствует в «Слове...» и киевский князь Святослав, обращаясь к князьям: «О моя сыновья, Игорю и Всеволоду! Рано еста начала Половецкую землю мечи поделити,

а себе славы искать. Нь нечестно одолесте, нечестно бо кровь поганую пролиясте».

Раньше исследователи не обращали особого внимания на слова великого князя, что «кровь поганую» можно и нечестно пролить! Одно дело — защищая свои земли, своё Отечество от набегов половцев, тогда это будет честная битва; другое дело — уподобляясь им, делая такой же набег.

Святослав указывает и на причину, побудившую князей отправиться в этот поход: «Ваю храбрая сердца (этого у них не отнимешь. — А.У.) въ жестоцемъ харалузе скована, а въ буети закалена». Сам автор неоднократно величает Игоря как «бугея Святыславича», а Всеволода называет «буй туром».

В Древней Руси слово «буеть» чаще всего употреблялось в значении «заносчивость, дерзость, необузданность». Например, в Лаврентьевской летописи под 1096 год: «О, Владычице Богородице, отыми от убогого сердца моего *гордость* и *буеть*, да не възношюся суетою мира сего».

Обращает на себя внимание, что «буеть» в этой просьбе следует за «гордостью» — гордынею, первейшим и наисильнейшим грехом.

Именно гордыня и стремление к славе и повели Игоря Святославича в этот завоевательный поход: «Нь рокосте: “Музаимеся сами: *преднюю славу сами похитимь, а заднюю си сами поделимь!*”».

По гордыне своей захотели молодые князья похитить «переднюю славу» русских князей, двумя годами ранее разбивших половцев, и «испити шеломомъ Дону», как когда-то Владимир Мономах.

Предваряя рассказ об этом походе, один из составителей Ипатьевской летописи заметил под 1184 годом: «Всемиловитивый Господь Богъ гордымъ противиться и светы (планы, замыслы. — А.У.) ихъ разруши (разрушает. — А.У.)».

Итак, *причиной похода была гордыня, а наказание Божие за неё — плен!* Господь предупредил Игоря затмением солнца, но князь, по гордыне своей, пренебрёг и знамением...

Гордыня — затмение души. А в природе — затмение солнца. Автор тонко уловил эту символическую параллель и развивает её в своём творении, строит великолепный художественный образ, развёрнутый на всё повествование: весь поход Игоря, после перехода через пограничную реку Донец, когда, собственно, и произошло затмение солнца, происходит во тьме!

Затмение в «Слове...» описано образно: взглянул князь Игорь «на светлое солнце и виде отъ него тьмою вся своя воя прикрыты». Автор использует весьма редкий в древнерусской литературе оксюморон: светлое солнце тьмою воинов покрывает! Сведущему читателю понятно было, что не светило тьмою войско покрывало, а Господь Промыслом своим... И не суждено им уже обратно вернуться на землю Русскую, покроеет земля тела их («Уже бо, братие, не весёлая година вьстала, уже пустыни силу прикрыла», — напишет автор «Слова...» в конце описания битвы русских с половцами...).

Да и «летописный» Игорь понимал, что этому «знамению Творецъ Богъ», и как человек православный мог догадываться (по аналогии со своими предками) о значении небесного предзнаменования, чего не скажешь об Игоре «Слова...», у которого желание «искусити Дону великаго», то есть восхитить как «переднюю» славу Владимира Мономаха, так и Святослава Киевского, знамение заступило. Не внемлет предупреждению новгород-северский князь: «...вступи... въ златъ стремь и поеха по чистому полю». Тогда *вторично (!)* «солнце ему тьмою путь заступаше; *ночь* стонущи ему грозою птичь убуди; свистъ зверинь вьста, збися дивь — кличетъ врэху древа...».

Автор создаёт удивительную художественную картину, в которой князь Игорь из светлого пространства шагнул в тёмное — против Божией воли, потому-то солнце ему тьмою путь заступало, как бы — удерживало.

Всего на несколько минут день сменился ночью реальности, а в художественном описании затмение превратилось в развёрнутую поэтическую метафору. Автор воспользовался подсказанным самой природой (и Промыслом) образом ночи и стал его усиленно развивать: «А половци неготоваи дорогами побегоша къ Дону великому: крычатъ телеги *полунощи*, рци, лебеди роспущени». Грозен в ночи волчий вой по оврагам, да орлиный клёкот, зовущий зверей на кости («вльци грозу [в грозу всё темнеет — А.У.] въсрожать по яругамъ; орли клеткомъ на кости звери зовуть...»).

«Дълго *ночь мръкнетъ*. Заря светъ запала, *мьгла поля покрывла*. Щекоть славий *успе*. Ночь днём, погасший свет зари, спустившийся на поле трава, стихших голоса птиц нагнетают тревогу.

А «русичи великая поля чръленими щиты прегородиша, ишучи себе чти, а князю славы».

Природа предчувствует, точнее, уже знает исход битвы (ибо орлы на кости позвали зверей), и замерла в тревожном ожидании полной *гибели света!* Замерли в ожидании и воины.

Действие как бы приостановилось.

«Дълго *ночь мръкнетъ*» — природа как бы оттягивает развязку, будто бы ещё можно что-то изменить в судьбе русских воинов, но для этого необходимо князю принять волевое решение — повернуть назад.

Но Игорь, стрелой летящей, устремлён к достижению своей цели. И вроде бы достигает её. Утром, в пятницу, взрыв событий. Чрезмерная активность — достижение желанной цели: «*Съ зарания* въ пятокъ (то есть — с зарёй, но не в светлый день! — А.У.) потопташа поганая плъкъ половецкая, и рассупись стрелами по полю, помчаша красныя девкы половецкая (откуда они взялись на поле брани? Явно половцы не ожидали этого вторжения русских и нападение было на их селения. — А.У.), а съ ними злато, и паволокы, и драгыя оксамиты (совершенно очевидно, что половецкие воины, если бы выступили против русских, женские драгоценности с собою не брали бы ... — А.У.)».

И опять — затишье. Но это затишье — перед бурей, определяющей судьбу Игоря и его воинов в битве: «*Дремлетъ* въ поле Оль-

гово хороброе гнездо. Далече залетело! Не было оно обиде порождено, ни соколу, ни кречету, ни тебе, чръный воронь, поганый половчине!»

Изначально — да! Адам сотворён был для рая. Но совершил проступок. Повредилась Божественная природа в человеке. Из-за послушания Адам изгнан из рая. Из-за ослушания (нарушает ряд заповедей и не внемлет предупреждающему о том знамению) терпит поражение Игорь. И происходит это в воскресенье, на малую Пасху! Он, как и Адам, уже обречён, но пока об этом ещё не знает. Но о том знает другое Божие творение — природа, которая символизирует своего Творца.

«Другаго дни *велми рано* кровавыя зори светъ поведаяють (кровавые, то есть тёмные, зори свет предвещают, но света дня — нет! — А.У.); *чръныя тучя* съ моря идуть, хотяжь прикрыти 4 солнца, а въ нихъ трепещуть *синии мльнии*. Быти грому великому».

Назревает кульминация. В природе это гроза; в походе — битва.

«Се ветри, Стрибожи внуци, веють съ моря стрелами на храбрыя плъкы Игоревы. Земля тутнетъ, реки мутно текутъ, пороси поля прикрывають».

Обилием глаголов передана динамика действия и мгновенная реакция природы на происходящее.

«*Съ зарания до вечера* (а дня вроде бы и нет! — А.У.), *съ вечера до света* (а день как бы и не наступал! — А.У.) летятъ стрелы каленныя... Третьяго дни къ полудню падоша стязи Игоревы... Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли преклонилося» (с. 16).

Битва проиграна князем Игорем *в полдень*, то есть в самое светлое время дня, но автор создаёт тот же *образ тьмы*, как и в начале описания похода: «*Темно* бо бе въ третий день: два *солнца померкоста* (Игорь и Всеволод Святославичи. — А.У.), оба багряная *стльпа погасоста*, и съ нима молодая мясца... тьмою ся поволокоста... На реце на Каяле *тьма светъ покрывла*...» Так и не явленный во всей полноте свет дня битвы сменяется для Игоря тьмою плена.

Беду почувствовала жена: «Ярославна *рано* плачетъ въ Путивле на забрале». Она трижды молитвенно обращается к силам природы — ветру, реке, солнцу — за помощью своему мужу. Трижды употребляет автор слово «рано», и трижды описана природа *ясным днём*.

Русская земля ассоциируется у автора с солнцем, светом. Половецкое поле, как земля чужая, неприветливая — с ночью, тьмою. Граница между ними — Донец, как река (или огненная река) отделяет рай от ада (См.: «Хожделение апостола Павла по мукам»).

Княгиня описана среди бела дня, а князь Игорь — во тьме. К нему, в ночь, возвращает-ся автор. «Прысну море *полунощи*, идуть *сморци мьглами*... *Погасоша вечеру зори*. Игорь *спить*. Игорь бдитъ, Игорь мыслию поля мерить от великаго Дону до малого Донца».

С вечера погасли зори, природа как бы успокаивается. Но в полночь ожило («прысну»)



И приде гнѣвъ въ жинъ на роукиа доу. по
 бѣженнѣ вышаден ии зымаша кнѣзѣи
 роукиихъ. и бо аръ. и шейможа. ои ны
 и зыниша. и погнѣ бероукиихъ по нпма
 сшоумѣ. не по гора шетниго. но по ми
 рени по мощь бѣжѣ естѣ. и тако ва
 бедасотпориса и конне днѣтѣ шетни
 приде шнхъ на роуко ;

Пленение Игоря. Миниатюра XVI века

море, поднялись смерчи. То ли начинается новое действие, то ли наступает развязка.

Поход Игоря за пределами Русской земли начинался с Дона. Вожденным итогом его был Дон великий. Теперь от Дона великого мысль мерит князь путь к малому Донцу — границе Русской земли. И не случайно этот обратный путь начинается не только географически от Дона, но и символически — во времени — в полночь: «Комонь въ полуночи. Овлурь свисну за рекою; велить князю разумети: князю Игорю не быть (в плену. — А.У.).»

Из тьмы — полночи и Половецкой земли — стремится князь Игорь к свету — на Русскую землю. И «соловьи весёлыми песнями светъ поведаютъ» ему. Побег из ночи во свет удался: «Солнце светится на небесе — Игорь князь въ Руской земли».

И что удивительно, до побега Игоря в «Слове...» ни разу не был упомянут Бог (что, собственно, и дало повод исследователям видеть в «Слове...» языческую поэму, поскольку языческие божества в ней обильно присутствуют), а тут сразу: «Игореву князю

Богъ путь кажесть изъ земли Половецкой на землю Рускую, къ отню злату столу». Почему это стало возможным? Ведь Господь вначале противился этому походу (завоевательному походу!), а теперь помогает Игорю вернуться из плена?

Автор «Слова...» не указывает на причины перемен у Игоря, но они приводятся в рассказе Ипатьевской летописи, которая сочувственно относится к Игорю. Именно этот рассказ передал насторожённость Игоря во время солнечного затмения.

Поражение православного князя воспринимается рассказчиком как наказание Господне за грехи его (а не помощи поганым!). Грех этот необходимо осознать, чтобы искупить его. И к Игорю приходит духовное прозрение вместе с поражением: «Итак, в день святого Воскресения, навёл на меня Господь гнев свой: вместо радости наве на меня плачь, и вместо веселья печаль, на реке Каяле. Говорит Игорь: «Помянул я грехи свои пред Господом Богом моим, как много убийств, кровопролитий сотворил в земле христианской, ибо я не пощадил христиан, но взял на щит город Глебов у Переяслава; тогда немалое зло содеял безвинным христианам... что живые мёртвым завидовали, а мёртвые радовались...»

И то всё сотворил я — молвит Игорь — не достоин я больше жизни. И вот ныне вижу отместье от Господа Бога моего... Это воздал мне Господь по беззаконию моему... и сошлись сегодня грехи мои на главу мою. Истинен Господь и правы суди его зело. Я же не имею со живыми части...

Но Владыко Господи Боже мой, не отринь меня до конца, но яко воля Твоя, Господи, так и милость нам рабам Твоим» (Перевод здесь и далее мой. — А.У.).

В Древней Руси спасение Игоря из плена не могло рассматриваться без помощи Бога. Вот слова Господа из Священного Писания: «И воззовёте ко Мне, и пойдёте и помолитесь Мне, и Я услышу вас; и взыщите Меня и найдёте, если взыщете Меня всем сердцем вашим... и возвращу вас из плена» (Иер.: 29.11—14).

В плен князь Игорь попадает Промыслом Божиим, так же Промыслом Божиим избавляется он от плена.

Решение Игоря бежать было отнюдь не случайным. Выше уже указывались две пиковые точки падения Игоря: полночь и великий Дон, от которых начинается возвращение князя домой. Но существует и еще одна — религиозно-нравственная, от которой начинается духовное возрождение Игоря Святославича.

Игорь шёл за славой, но обрел бесславие — плен. Но нижней, пиковой точкой бесславия был побег (потому-то он долго на него не соглашался). А поэтому «чашу бесславия» князь должен был испытать до дна и вернуться домой «неславным путём» — бегством из плена. То есть проявить смирение. В этом смысл произведения.

Это не случайное духовное прозрение Игоря. Князь осмысленно становится на путь возвращения к Богу, Отцу небесному. Надо

полагать, это первое осмысление произошедшего было не случайным.

Из летописей известно, что он, находясь в половецком плену, призвал из Руси священника. Для него, хотя и оступившегося (кто без греха?), но всё же православного князя, было совершенно очевидным, что без покаяния невозможен обратный путь домой. Засвидетельствовать это покаяние пред Богом мог только православный священник.

Поход Игоря Святославича начинается на Светлой Пасхальной неделе. Это — святотатство! Не помогло и упование его на своего небесного покровителя — св. Георгия Победоносца (крестильное имя Игоря — Георгий), в день памяти которого, 23 апреля 1185 года, то есть на свои именины (!), он выступил в поход. Поход был не богоугоден, направлен не на защиту своего княжества или Отечества, а славы ради. Желанием, вызванным гордыней. А потому бесславно и завершился.

Второе, отмеченное древнерусскими произведениями, осознание случившегося Игорем и его покаяние в соделанном происходит уже в плену. Летопись замечает: «Игорь же Святославич тот год был у половцев и говорит: “Я по заслугам моим принял поражение по повелению Твоему, Владыко Господи, а не поганых дерзость обломилась силу рабов Твоих. Не жалею за свою злобу принять необходимые наказания все, их же и принял я”».

Третье обращение к Богу происходит уже непосредственно перед бегством из плена: «се же поднялся ужасен и трепетен и поклонился образу Божию и кресту честному, глаголя: “Господи сердцевидче! Разве не спасёшь меня, Владыко Ты, недостойного?!” И возложив на себя крест, икону и приподнял полог и вылез вон...».

Обращая особое внимание, что решаясь на побег («неславный путь»), Игорь берёт с собой крест и икону, то есть возлагает надежду на помощь Божию! Тогда становится понятным, почему автор «Слова...» указывает, что «Игореву князю Богъ путь кажесть изъ земли Половецкой на землю Рускую»: он прощён Богом после раскаяния князя в соделанном. Более того, смирение князя приводит его и «къ отню злату столу», то есть на черниговское княжение в 1198 году!

Можно, конечно, полагать (я в этом уверен, но это особая тема), что автор «Слова...» хорошо знал рассказ о походе Игоря из Ипатьевской летописи. Тогда его произведение становится своеобразным художественным дополнением к нему. Точнее, художественным осмыслением похода. И если в летописной статье произошедшие в Игоре нравственные изменения объяснены, то в «Слове...» помощь Божия в возвращении его на землю Русскую кажется несколько неожиданной. Правда, непосредственно ей предшествует «плач Ярославны» — обращение его жены к трём природным стихиям — ветру, реке, солнцу.

Венчанные муж и жена являют собой одно целое: «...ни мужъ безъ жены, ни жена безъ мужа, въ Господе. Ибо какъ жена отъ



Помяежднехъ . игорю стпославичу
 шгопоуцноуисъ . бутчесоуполовецъ
 нешстапнбшгъпращенагопрдкоугръ
 шничю . Гоншажепоментъ инешбръ
 тошаего . штаконъзблннегобъизрд
 коупоганыхъ . протнхъженачашлше
 рдшдръжатпн . ииншгмижелъзы
 штаглатпнхъ . сежепсе
 быстпъзагрехи
 нашосъ .

Побег Игоря Святославича на Русь. Миниатюра XVI века

мужа, так и мужъ чрезъ жену; все же — отъ Бога» (1-е посл. Коринф.: 11. 11—12).

Даже молитва об усопшем способствует отпущению ему грехов. Молитва о пленённом выводит из плена (просьба об этом имеется в утренних молитвах), тем более если это молитва жены о муже — одной составной о другой, ради целого.

Но как тогда понимать обращение Ярославны к трём природным стихиям?

Весьма правдоподобное, как мне кажется, их толкование предложено в «Беседе трёх святителей», весьма популярной в Древней Руси: «Что есть высота небесная, широта земная, глубина морская? — Иоанн рече: Отец, Сын и Святой Дух».

Солнце олицетворяет собой «высоту небесную», гуляющий по всей земле ветер — «широту земную», река — «глубину морскую».

Небо — престол Отца; Сын сошёл на землю и оставил на ней свой престол — христианскую церковь; при крещении водой нисходит Святой Дух. То есть получается, что Ярославна обращается к трём природным стихиям, олицетворяющим три ипостаси Святой Троицы!

Её молитва явилась решающей (или переломной) в Промысле об Игоре.

Подвластная своему Творцу природа, то есть выполняющая Его волю, способствовала возвращению раскаявшегося (по летописи) князя домой...

Итак, мы убедились, что автор «Слова...» не случайно поместил описание затмения в самое начало своего творения, создав развёрнутый художественный образ. Но только ли в этом удивительном образе «дневной тьмы», поразившей природу, отразился авторский замысел? То есть касался ли он только художественной формы или всё же *идеи* произведения, которая для древнерусского книжника всегда была наиважнейшей?

Сто раз прав известный итальянский медиовист Рикардо Пиккио, давно уже заметивший: «Если мы действительно сможем поместить “Слово о полку Игореве” в его естественный религиозный контекст, мы будем способствовать преодолению вековых предубеждений».

Солнечное затмение произошло 1 мая 1185 года в «первом часу ночи», что соответствует нынешним 17 часам (затмение было в 16 ч 48 мин по астрономическому времени). Это время начала вечерней службы в храме, точнее — утрени, поскольку ею начинались новые сутки — отсюда и «первый час». Получается, что в то время, когда в храме начиналась служба, Игорь Святославич форсирует пограничную реку Донец и отправляется в нечестивый поход за пределы Русской земли. «О Русская земле, уже за шеломянем еси!» — сокрушённо восклицает автор «Слова...».

Здесь следует напомнить, что русские князья являлись охранителями «русской идеи», сформулированной ещё Иларионом Киевским в знаменитом «Слове о Законе и Благодати»: русский народ избран Богом для сохранения Благодати (Православия) до Страшного Суда, как в своё время иудейский народ был избран для хранения Закона (10 заповедей) до Рождества Христова. Именно поэтому русские князья и должны были защищать православную Русскую землю, православную веру и православный народ!

А что делает Игорь Святославич? Он, по гордыне своей, не исполняет заповеди Божии (то есть забывает Бога), губит православный народ и открывает «врата на землю Русскую» её врагам. То есть игнорирует Богом данное ему княжеское предназначение. Воистину помрачение ума!

Судьба князя напоминает судьбу Израиля в 586 году, то есть за 1500 лет до похода (в Лаврентьевской летописи он датируется 1186 годом по мартовскому, то есть библейскому стилю) и плена Игоря, описанную в Книге

пророка Иеремии. Вот здесь и следует напомнить, что 1 мая — это день памяти пророка Иеремии, второго из так называемых *больших пророков*.

В христианском мировосприятии не бывает случайных совпадений, но во всём кроется глубокий духовно-религиозный смысл. Его и попытался выявить гениальный автор: через скрытые цитаты из книги пророка Иеремии, входящей в Библию, он проследивает реальную и духовную связь современных событий.

Совершенно прав итальянский учёный Р.Пиккио, заметивший в одной из последних своих статей по «Слову о полку Игореве»: «Обратившись к библейскому контексту (который, будучи боговдохновенным, несёт абсолютную истину), мы можем проникнуть в “духовный”, то есть высший, смысл текста, в котором без этого “восхождения” нам открылся бы только “исторический”, то есть буквальный и “низший”, смысл».

В каждом новом историческом действии видится первообраз библейского со-бытия. Важно было увидеть и установить эту эпифаническую и духовную связь реальностей. Прежде всего они присутствуют в Божественной литургии, когда здесь (в храме) и сейчас (служба ведётся только в настоящем времени) происходит со-переживание событий, прежде бывших в земной жизни Спасителя и Богородицы и ныне во время службы повторяющихся.

На этом же уровне эпифанического взаимодействия расценивались и исторические события. Между ними также можно провести ретроспективную историческую аналогию.

Важнее, однако, оценка действий Богом поставленного князя через призму Священного Писания, которое есть единственный критерий оценок поступков человека.

Горько плачет пророк Иеремиа о судьбе Израиля, отпавшего от Бога Истинного и поклонившегося языческим идолам, устремившегося к земным ценностям. «Так говорит Господь: остановитесь на путях ваших и рассмотрите, и расспросите о путях древних, где путь добрый, и идите по нему, и найдёте покой душам вашим. Но они сказали: “не пойдём”» (Иеремиа: 6. 16). Тогда возвещает пророк волю Божию и предупреждает о пленении Израиля Вавилоном. Но не внемлет возгордившаяся Иудея словам пророка, и сбывается проречённое о ней.

Забывает и Игорь Святославич Бога истинного, то есть становится, по сути дела, как и его предки, язычником, а потому и выступает праправнуком языческого Даждьбога, ибо дед Игоря, Олег Святославич [Гориславич] дважды назван в «Слове...» «Даждьбожым внуком», идёт за земными ценностями — славой, не внемлет предупреждению — солнечному затмению, и в результате попадает в половецкий плен. Это будто бы о нём пишет пророк Иеремиа: «Так говорит Господь: не учитесь путям язычников и не страшитесь знамений небесных, которых язычники страшатся» (10; 2).

В ветхозаветных и новозаветных событиях древнерусский книжник — автор «Сло-

ва...» — увидел эпифаническую связь и провёл параллель в развитии разновременных событий, а потому и попытался через скрытые экзегезы из книги пророка Иеремии прояснить их духовный смысл.

«Разве Израиль раб? или он домочадец? почему он сделался добычею? — задаётся вопросом пророк Иеремиа и констатирует: — Зарыкали на него молодые львы, подали голос свой и сделали землю его пустынею; города его сожжены, без жителей...» (2.14—15).

Да и потомки Олега Святославича — «Ольгово хороброе гнездо» — хоть и далеко залетело в степь половецкую, но «не было оно обиде порождено, ни соколу, ни кречету, ни тебе, чръный воронь, поганый половчине!». А в результате неблагочестивого похода Игоря Святославича Русская земля превращается в пустынное место: «Тогда бо по Руской земли ретко ратаеиве кикахуть, нь часто врани граяхуть, трупиа себе деляче...» «Тоска разлися по Руской земли; печаль жирна тече средь земли Рускыи...» «Уныша бо градомь забрала, а веселие пониче». «А погани съ всехъ странъ прихождаху съ победами на землю Рускую». «А погани сами, победами нарищуце на Рускую землю, емляху дань по беле оть двора».

В чём причина разорения Израиля египетским царем Навуходоносором, пленения и переселения иудейского царя Седекия в Вавилон в 586 году до Рождества Христова?

«Не причинил ли ты себе это тем, что оставил Господа Бога твоего в то время, когда Он путеводил тебя? — объясняет Израилю пророк Иеремиа. — И ныне для чего тебе путь в Египет, чтобы пить воду из Нила? и для чего тебе путь в Ассирию, чтобы пить воду из реки её?» (2. 17—18).

Нил такой же символ Египта, как Великий Дон символ Половецкой степи. К нему направляет свои полки Игорь Святославич, поскольку «спаль князю умь» и не разглядел он Божественное знамение; то есть «очи духовные» затмил тщеславное желание князя «искусити Дону великаго». «Хочу бо, — рече, — копии приломити конец поля Половецкаго, съ вами, русици... а любю испити шеломянь Дону».

Самовластие человека проявляется в том, что он сам, не оглядываясь на Бога, направляет свои стопы и в результате творит грех.

«Знаю, Господи, что не в воле человека путь его, что не во власти идущего давать направление стопам своим», — констатирует Иеремиа (10. 23). А автор «Слова...» поступками князя Игоря как бы «опровергает» слова пророка, на самом же деле приводит примеры самовластия Игоря: «...а всядемы, братие, на свои бръзья комоны, да позримъ синего Дону» (с. 10). «Игорь къ Дону вои ведеть!» «Нъ рекосте: “Мужаемся сами: преднюю славу сами похитимъ, а заднюю си сами поделимы!”».

От самовластия до гордыни всего один шаг. «Накажет тебя нечестие твоё, и отступничество твоё обличит тебя; итак познай и размысли, как худо и горько то, что ты оставил Господа Бога твоего...» — предупреждает Иеремиа (2; 19). Но не внемлет пророку Из-

раиль, не задумывается о своём поведении и Игорь.

А вот великий киевский князь Святослав «мутен сон» видел в своём тереме, предвещавшем плач горький по воинам, и когда бояре сообщили ему весть о пленении Игоря и Всеволода Святославичей, обронил «злато слово», в которм дал схожую с Иеремией оценку поступков русских князей: «О, моя сыновья, Игорю и Всеволоде! Рано еста начала Половецкую землю мечи цвелити, а себе славы искати. Нь нечестно одолесте, нечестно бо кровь поганую пролиясте». Оказывается, и вражескую кровь пролить можно *честно* и *нечестно*! Честно — это когда защищаешь свой народ и Отечество, а не когда устраиваешь набег на поселения недругов, воюя с детьми и жёнами...

А ведь как всё вначале благополучно складывалось! Столько уверенности было в своих силах, столько энергии, столько прыти, когда выступали русские князья в поход!

«Седлайте коней и садитесь, всадники, и становитесь в шлемах; точите копья, облакайтесь в брони» — очень похоже на «Слово...», но это из Книги пророка Иеремии (46.4). Впрочем, призыв Всеволода к своему брату Игорю в «Слове...» очень близок библейскому: «Седлай, брате, свои бръзые комони, а мои ти готови, оседлани у Курьска напереди. А мои ти куряни сведоми къмети: подь трубами повити, подь шеломы възлеяени, конець копья въскръмлени, ...луци у нихъ напряжени, тули отворени, сабли изьострени».

Русские войска переправляются во враждебную степь. Отысканы половцы. Динамика повествования нарастает. «...Выстраивайтесь в боевой порядок... все, натягивающие лук, стреляйте в него, не жалейте стрел...» — это пророк Иеремия (50.14). Не отстаёт и «Слово...»: «Стреляй, господине, Кончака, поганого кощея, за землю Русскую, за раны Игоревы...»

Ещё когда Русская земля не скрылась за холмами, можно было всё изменить — одуматься, возвратиться, но русские князья побоялись *человеческого бесславия*. И совершили тяжкий грех, а потому *наказание* им теперь будет уже *от Бога*. «И пошлю на них четыре рода казней, говорит Господь: меч, чтобы убивать, и псов, чтобы терзать, и птиц небесных и зверей полевых, чтобы пожирать и истреблять» (Иеремия: 15. 2—3). Природа — творение Бога — тонко чувствует *волю* своего Создателя: «Уже бо беды его пасеть птиц по дубию; вльци грозу всторожать по яругамъ; орли клетомъ на кости звери зовуть; лисици брешутъ на чръленья щиты».

Однако князь Игорь не внемлет посылаемым ему предупреждениям: ни затмению, ни предостерегающему поведению животных — и ведёт свои полки в глубь половецкого поля. Тогда вновь проявляется Божественная воля: Господь посылает против него более сильных противников, чтобы наказать его, но не истребить! Для Господа важно осознание грешником своего проступка и раскаяние в нём — это путь ко спасению души.



С.Рубцов. Илл. к «Слову о полку Игореве». 2000

Здесь опять появляются аналогии между Книгой пророка Иеремией и «Словом...». «Так говорит Господь: вот... народ великий поднимается от краёв земли; держат в руках лук и копье; они жестоки и немилосердны, голос их шумит, как море, и несутся на конях, выстроены, как один человек, чтобы сразиться с тобою...» (Иеремия: 6. 22—24).

На Игоря Святославича со всех сторон идут половцы, и негде ему укрыться в чужой степи, окружили его дружинников и зажали кольцо: «...половици идуть оть Дона, и оть моря, и оть вельохъ странъ Руския плъки оступиша...» («Слово...»). Нечто подобное уже было с Израилем: «...ибо так говорит Господь: вот Я выброшу жителей сей земли на сей раз и загоню их в тесное место, чтобы схватили их» (Иеремия: 10.18). Такое ощущение, что русские князья в точности повторяют и переживают библейские события.

Не о духовной ли близорукости, которую позднее продемонстрирует и древнерусский князь, предупреждал Израиль пророк Иеремия? «...Объявите народам... что идут из дальней страны осаждающие и криками своими оглашают города... Как сторожа полей, они обступают его кругом, ибо он возмутился против Меня, говорит Господь. Пути твои и деяния твои причинили тебе это; от твоего нечестия тебе так горько, что доходит до сердца твоего... Это оттого, что народ Мой глуп, не знает Меня: неразумные они дети, и нет у них смысла; они умны на зло, но добра делать не умеют» (4.16—22).

«Что ми шумить, что ми звенить — далече рано предъ зорями? — восклицает автор «Слова...». — Игорь плъки заворочаетъ: жаль ему мила брата Всеволода. Бишася день, бишася другий; третьяго дни къ полуднию падоша стязи Игоревы».

Собразно Божией воле каждого из участников ожидает свой жребий. «...Так говорит Господь: кто обречён на смерть, иди на смерть; кто под меч — под меч; и кто на

голод, — на голод; и кто в плен — в плен» (Иеремия: 15. 3). Ему вторит «Слово...»: «Уже бо, братие, невесёлая година встала, уже пустыни силу прикрыла». «А Игорева храброго полку не кресити! (воскресить)». Вспоминается опять Иеремия: «И будут трупы народа сего пищею птицам небесным и зверям земным, и некому будет отгонять их» (7, 33). Особый жребий у русского князя, как и у иудейского царя: «ту Игорь князь выседе изь седла злата, а въ седло кощиево. Уныша бо градом забралы, а веселие пониче».

И дальнейшее развитие событий древнерусской истории предсказано пророком: «Не плачьте об умершем и не жалеите о нём; но горько плачьте об отходящем в плен, ибо он уже не возвратится и не увидит родной страны своей» (12;10). Вот тут-то и вспоминается знаменитый плач Ярославны — жены князя Игоря: «Ярославна рано плачет в Путивле на забрале...». Трижды автор повторяет эти слова, и превращаются они в долгий плач.

На плаче жён сосредоточил своё внимание и пророк Иеремия: «Итак, слушайте, женщины, слово Господа, и да внимает ухо ваше слову уст Его; и учите дочерей ваших плачу, и одна другую — плачевным песням. Ибо смерть входит в наши окна, вторгается в чертоги наши, чтобы истребить детей с улицы, юношей с площадей. Скажи: так говорит Господь: и будут повержены трупы людей, как навоз на поле и как снопы позади жнеца, и некому будет собирать их» (9.20—22).

«Жены руския въсплакашась, аркучи: «Уже намъ своихъ милыхъ ладъ ни мыслию смыслити, ни думю судумати, ни очима съглядати...»».

Поражение Игоря печалью и слезами протекло по Русской земле: «А встона бо, братие, Киев тугою, а Чернигов напастями. Тоска разлилася по Руской земли, печаль жирна тече среди земли Руския... А погании сами, победами нарищуце на Рускую землю, емляху дань по беле от двора».

Получается, как когда-то пострадал Израиль от непродуманных действий царя Седекия, так теперь из-за проступка двух князей страдает вся Русская земля. А причина всему — тщеславное желание человеческой славы: «Нь рекосте: “Мужаимеся сами: преднюю славу сами похитимъ, а заднюю си сами поделимъ!”... Нь се зло...» — отмечает автор «Слова...», и пресекает его Господь пленением русских князей. «И се Богъ, казня ны грехъ ради наших, наведе на ны поганя, не аки милуя ихъ, но насъ казня и обращая ны к покаяню, да быхом ся востягнули от злыхъ своихъ дель», — замечает древнерусский летописец.

Смысл пленения раскрывается в книге пророка Иеремии: «и если вы скажете: “за что Господь, Бог наш, делает нам все это?”, то отвечай: так как вы оставили Меня и служили чужим богам в земле своей, то будете служить чужим в земле не вашей» (5. 19). Но прежде всего это удар по гордыне.

«Я — на тебя, гордыня, говорит Господь Бог Саваоф; ибо пришёл день твой, время посещения твоего. И споткнётся гордыня, и упадёт, и никто не поднимет её...» — свидетельствует Иеремия (50. 31—32).

Только покаянием можно вернуть расположение Господа, о чём свидетельствует Священное Писание.

«Голос слышен на высотах, жалобный плач сынов Израиля о том, что они извратили путь свой, забыли Господа Бога своего. Возвращайтесь, мятежные дети: Я исцелю вашу непокорность. — Вот, мы идём к Тебе, ибо Ты — Господь Бог наш. Поистине, напрасно надеялись мы на холмы и на множество гор; поистине, в Господе нашем спасение Израилево!» (3. 21—23).

Прочувственно каются в своих грехах и Игорь Святославич, пребывая в плену, о чём уже говорилось выше: «Се возда ми Господь по безаконию моему... и снисдоша днесъ греси мои на главу мою. Истиненъ Господь и правы суди его зело... Но Владыко Господи Боже мой, не отрини мене до конца, но яко воля Твоя, Господи, тако и милость намъ рабомъ твоимъ».

Любовь Бога к человеку превышает многие его грехи, а потому Господь и проявляет Своё милосердие к оступившемуся. «Ибо только Я знаю намерения, какие имею о вас, говорит Господь, намерения во благо, а не на зло, чтобы дать вам будущность и надежду. И воззовёте ко Мне, и пойдёте и помолитесь Мне, и Я услышу вас; и взыщете Меня, и найдёте, если взыщете Меня всем сердцем Вашим. И буду Я найден вами, говорит Господь, и возвращу вас из плена...» (Иеремия: 29. 11—14).

Два обстоятельства сыграли существенную роль в судьбе Игоря. Первое — молитвы за него жены и русских людей, ибо «тяжко ти головы кроме плечю, зло ти телу кроме головы, — Руской земли безъ Игоря» (с. 30). Поэтому-то «...избави и (его) Господь за молитву христианску, им же мнозе печаловахуться и проливахуть же слезы своя за него».

Второе — чистым, раскаявшимся сердцем взыскал Игорь Святославич Бога истинного, по словам Священного Писания, «так говорит Господь... Бог...: исправьте пути ваши и деяния ваши, и Я оставлю вас жить...» (Иеремия: 7.3). Господь и вывел Игоря Святославича из половецкого плена, о чём свидетельствует «Слово...»: «Игореву князю Богъ путь кахеть изъ земли Половецкой на землю Рускую...» (с. 28).

Этим и отличается судьба русского князя от судьбы иудейского царя: как раскаявшийся евангельский блудный сын, он возвращается к своему Отцу Небесному. И тогда смысл «Слова о полку Игореве» раскрывается в евангельских словах: «Сказываю вам, что так на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девиц праведниках, не имеющих нужды в покаянии» (Лука: 15.7).

ПРОЗОРОВ Юрий Михайлович —

доктор филологических наук, ИРЛИ, г. Санкт-Петербург
odnodum8@mail.ru

«...МОЙ ИЗБРАННЫЙ РОД ПОЭЗИИ» БАЛЛАДЫ В.А.ЖУКОВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена жанру баллады в поэтическом творчестве В.А.Жуковского. Рассматриваются общие особенности жанра, его типологические разновидности, тематика и поэтика отдельных произведений («Людмила», «Светлана», «Лесной царь», «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», «Кубок» и др.). Автор уделяет особое внимание эстетической категории «ужасного», которая складывалась в балладах Жуковского и была наделена в его поэзии сложным и многозначным содержанием.

Ключевые слова: баллада, романтизм, поэтика, «ужасное».

Abstract. An article is devoted to the genre of ballads in the poetry of V.A.Zhukovsky. The general features of the genre, its typological varieties, themes and poetics of some ballads (“Lyudmila”, “Svetlana”, “The King of a Forest”, “The Castle Smalholm or The St. John’s Eve”, “The Goblet”, etc.) have been discussed in the article. The author pays special attention to the aesthetic category of “horrific”, which was formed in the Zhukovsky’s ballads and was endowed in his poetry with complex and multivalued content.

Keywords: ballad, romanticism, poetics, “horror”, horrific.

Лирика В.А.Жуковского создавалась по преимуществу на жанровой основе элегии. Вся многовековая история элегической поэзии соединяла её с кругом тем индивидуального бытия, с содержанием морально-психологического опыта личности, приобретаемого прежде всего перед лицом любви и смерти. Эта тематика, восходящая ещё к Античности, была актуализирована романтической элегией, значительно усложнена и обогащена, возведена в ранг наиболее содержательной, а вместе с тем наиболее полно отражающей творческие интересы нового литературного направления, каким явился в начале XIX века романтизм.

В лирике Жуковского были заложены «краеугольные камни» его творческого метода и поэтики. Однако в сознание своих современников, в годы наибольшей своей прижизненной славы, — а это были 1810-е годы, — Жуковский в значительной степени

входил как баллажник. Какой бы новизной ни отличались его элегии, элегический жанр был ведом ещё античной поэзии. В начале же XIX века романтическим в широком смысле считалось искусство послеантичных европейских (и более прямо — романо-германских) народов, а романтическими жанрами — те, которые не были знакомы Античности. Именно такоровым, но не собственно лирическим, а лиро-эпическим жанром была баллада, возникшая в европейском фольклоре и на национальных (а не классических) языках уже в христианскую эру. Баллада стала подлинной жанровой находкой романтизма, поскольку её тематическим материалом была новая, опять-таки не античная, а христианская мифология, нередко мифология потустороннего и чудесного, в которой официальные религиозные представления причудливо соединялись с фантастикой народно-национальных суеве-

рий. Переход баллады из фольклора в авторскую литературу совершился в XVIII веке. Однако и в авторской литературе баллада сохранила колорит фольклорности, а подчас и особую окраску полулитературного жанра и оказалась той поэтической формой, которая наилучшим образом осваивала и передавала образы народно-национального бытия, наиболее полно отвечала представлениям романтиков о нации как своего рода коллективной личности с такой же неповторимой душой, как душа отдельного человека. Что же касается русской баллады, то даже тогда, когда русские поэты-романтики, и Жуковский в первую очередь, перерабатывали баллады немецкие или английские, — даже и тогда в балладах возникала атмосфера народности и появлялись поэтические «руссизмы». Не случайно Н.А.Добролюбов отметил позднее в статье «О степени участия народности в развитии рус-

ской литературы» (1858), что именно с баллад началось овладение «формой народности» в отечественном искусстве слова.

Известно эпистолярное признание Жуковского: «Баллады — мой избранный род поэзии»¹. В продолжение своей творческой жизни он написал 39 баллад. И.М.Семенко, автор книги «Жизнь и поэзия Жуковского» (1975), обоснованно разделяла их на три тематические группы: русские, средневеково-рыцарские и античные.

Первыми балладами поэта были баллады русские, отражавшие его искания в области создания русского народно-национального колорита, — «Людмила» (1808) и «Светлана» (1812—1813). Оба этих произведения написаны по мотивам одного и того же источника — баллады немецкого поэта Готфрида Бюргера «Ленора» («Lenore», 1773). Выступая как переводчик, Жуковский зачастую, и особенно в балладах, не столько переводил, сколько переинтерпретировал иноязычный оригинал, свободно его варьируя, сочетая с индивидуальными авторскими компонентами, преобразуя чужую поэтику в свою. В данном случае он ещё и русифицировал исторические подробности и всю внешнюю обстановку германского источника, дал персонажам славянские имена.

Бюргеровская «Ленора», а вслед за ней и «Людмила» Жуковского представляли собой поэтическую обработку широко распространённого у разных народов (в том числе и славянских) мифологического сюжета, именуемого в фольклористике «свадьба с мертвецом». Девушка ожидает с войны своего возлюбленного. Возвращается войско (в «Леноре» имеется в виду австро-пруская война середины XVIII века, в «Людмиле» создаётся декоративный фон условного русского Средневековья и содержатся исторические приметы Ливонских войн рубежа XVI—XVII веков), счастливые селянки встречают мужей и женихов, но жениха героини среди возвратившихся воинов нет. Она жестоко ропщет на судьбу и на Бога, и ропот её оказывается услышан. В полночь, — а это, по народным поверьям, час встречи света и тьмы, земного и потустороннего, божественного и демонического, — на её крыльце раздаётся звук шагов, звенит дверное кольцо и — входит жених. Героиня радостно встречает его, жених же, мёртвенно бледный, а у Жуковского ещё и «унылый» (краски элегического психологизма сохраняются у поэта и в балладах), зовет её поехать в его далёкий дом. Герои садятся на коня, и жених-призрак везёт свою невесту в ночную тьму и — в могилу.

Балладный сюжет сохранял здесь всю простоту своего архаического фольклорного прообраза, а вытекающая из этого сюжета моральная «пропись», — роптать на Бога грех. Художественное существо «Людмилы» определялось, однако, не сюжетом и не моралью, но поэтической атмосферой обстоятельности и картин. Небывалая поэзия сердечных переживаний, окружённая кладбищен-



А.Кошкин. Муза Жуковского. 1980

скими привидениями, психологическая потрясённость от материализаций потустороннего, тайна и ужас загробного мира, обнаружение близкого расстояния от реальности до чуда, — в этом, в частности, состояли художественные открытия Жуковского, и современники поэта прежде всего оценили в них эту, неизвестную ранее поэтическому искусству, метафизику:

*Светит месяц, дол сребрится;
Мёртвый с девицею мчится;
Путь их к келье гробовой.
«Страшно ль, девица, со мной?» —
«Что до мёртвых? что до гроба?
Мёртвых дом земли утроба». —
Чу! в лесу потрясся лист.
Чу! в глуши раздался свист.
Чёрный ворон встрепенулся;
Вздрыгнул конь и отшатнулся;
Вспыхнул в поле огонёк. —
«Близко ль, милый?» — «Путь далёк»².*

Первые читатели первых баллад Жуковского не могли не обратить внимания и

на контрасты между классическим обликом, например, сюжета о гибельности любовной страсти (известного мировой поэзии с древнейших времён) и его романтической версией (как раз балладой и утверждённой).

Оттенок хрестоматийности получило в летописях русского романтизма свидетельство Ф.Ф.Вигеля, литератора и мемуариста, входившего в общество «Арзамас» под кличкой Ивиков Журавль (члены «Арзамаса» носили, как известно, прозвища и клички, заимствованные из ономастики баллад Жуковского), о ранних впечатлениях читателей от «Людмилы», ложившихся ещё на почву классического литературного воспитания и вкуса: «Упитанные литературой древних и французскою, её покорною подражательницею (я говорю только о просвещённых людях), мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это всё принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леанд-

ра, представить нам бешено страстную Ленору со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он нам вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма»³.

В этом отклике современника красноречиво не только опасение, вызванное тем, что введение в поэзию образов фольклорной демонологии может быть чревато «порчей вкуса», разумеется, классического. В высшей степени показателен и тот мифологический сюжет, который противопоставляется здесь сюжету балладному и столь контрастирует с ним. Воспетая Овидием и Вергилием, история Геро и Леандра, любовников, живших на противоположных берегах Геллеспонта и каждую ночь встречавшихся благодаря тому, что Геро зажигала на своём берегу огонь, а Леандр переплывал пролив в ночной темноте на путеводный свет этого маяка, — это история героического преодоления природных препятствий, совершаемого ради любви. Трагическая гибель Леандра в морской пучине, наступающая его в ту ночь, когда от бушующей бури огонь маяка гаснет (с грандиозностью всемирного мифологического действия все это было изображено на монументальной картине П.П. Рубенса «Геро и Леандр», 1605), обнаруживала могущественный и грозный характер природных сил, непобедимость стихии, с которой решался вступить в борьбу только человек, одержимый сердечным недугом во всей его неукротимости и столько же стихийный.

*Так-то всяческий род на земле, и люди,
и звери,
И обитатели вод, и скотина, и пёстрые птицы
В буйство впадают и в жар: вся тварь
одинаково любит,⁴ —*

такой нравственный урок извлекал из этого мифа Вергилий в книге третьей своих «Георгиев» (Georgica, 38—29 гг. до н. э., перевод С.В. Шервинского).

Изображая перипетии любовной страсти, романтическая баллада также представляла это состояние человека выходом за границы моральной и эмоциональной нормы. Страсть эта, однако, не могла уже называться и одержимостью или «жаром», поскольку принимала и вовсе иррациональный облик, ставила человека перед явлениями сверхъестественными, метафизическими. Происходило касание «мирам иным», и в этом прежде всего давала себя знать романтическая картина мира. В большинстве баллад Жуковского есть этот выход за пределы так или иначе освоенной и обжитой материальной реальности, в неизвестность «фантастической действительности» (если воспользоваться определением Белинского⁵), и выход, сопряжённый с решительным отречением от тех представлений о мире, которые создавались

на основе претендовавшего на объективное знание разума.

На фоне классических художественных вкусов предшествующих культурных эпох балладная поэзия Жуковского действительно выглядела романтической новацией. Более того, в ней содержалось и художественное обоснование нового — романтического — взгляда на мир, нового понимания человеческой сущности, в корне отличного от господствовавшего ранее просветительского рационализма. Со всей очевидностью это выявила полемика о балладе, прошедшая в 1816 году в журнале «Сын Отечества».

Один из участников этой полемики, А.С. Грибоедов, воспитанный по преимуществу на традициях века Просвещения и французской литературной классики, смотрел на романтические искания Жуковского с известным недоверием. Оценивая балладу «Людмила», он пытался опровергнуть её художественную концепцию аргументами здравого смысла: «Способ, который употребляет мертвец, чтоб уговорить Людмилу за собою следовать, — писал будущий автор «Горя от ума» в резонансной в своё время «критике», — очень оригинален:

Чу! совы пустынной крики!...»⁶

(В скобках заметим, что эта сова относится к тому же поэтическому семейству, что и сова «Сельского кладбища»:

*Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмущившего полуночным приходом
Её безмолвного владычества покой. (I, 53).*

Общая фауна тут неизбежна, поскольку общим и в элегии, и в балладе Жуковского оказывается и место действия: *сельское кладбище*. В «Леноре» Бюргера, кстати сказать, элегической совы нет, зато есть невозможная у Жуковского по эстетическим соображениям «жаба, квакающая в пруду»).

«Кажется, что крик сов вовсе не заманчив и он должен бы удержать Людмилу от ночной поездки... — продолжал Грибоедов свои иронические комментарии к балладе Жуковского. — <...> Наконец, когда они всего уже наслушались, мнимый жених Людмилы признаётся ей, что дом его гроб и путь к нему далёк. Я бы, например, после этого ни минуты с ним не остался; но не все видят вещи одинаково. Людмила обхватила мертвеца нежною рукой и помчалась с ним»⁷.

При всём остроумии грибоедовской полемики её всепроникающий логизм оказывался не вполне пригодным критерием оценки обсуждаемой сверхлогической материи. «Если бы героиня послушалась доводов рассудка, — замечала современная исследовательница, — поэту было бы не о чем рассказывать и сюжет не состоялся бы»⁸. Между тем поэт рассказывает здесь о том, что в человеческой природе дают о себе знать силы, превьющие власть рассудка, и любовная страсть относится к числу этих затаённых непостижимых сил.

В балладе «Светлана» повторно воспроизводилась сюжетная канва «Людмилы», только с иными мотивировками: события вокруг «свадьбы с мертвецом» становились обманчивым сновидением героини, причём сновидением в святочную, крещенскую ночь, когда, согласно старинному обычаю, происходили девичьи гадания о женихах. Первая строфа «Светланы» — своего рода этнографический «кладезь», поэтическая коллекция народных гадальных ритуалов:

*Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счётным курицу зерном;
Ярый воск топили;
В чашу с чистою водой
Клади перстень золотой,
Серьги изумрудны;
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны. (III, 31)*

Не лишено значения, что Жуковский акцентировал в «Светлане» время года, с которым соотносено сюжетное действие, едва ли не впервые в русской поэзии создал поэтические образы зимы. Зимние картины, обрамлённые фольклорно-мифологическим орнаментом, образами святочной обрядности, органично встраивались в балладную поэтику «Светланы», поскольку это произведение было и опытом искания национальных поэтизмов. Зима, её природные и ритуально-бытовые подробности становились здесь красками русского колорита, время года символизировалось. «Приметы русского национального колорита суммированы Жуковским, — комментировала балладу И.М. Семенов; — он первый дал как бы обязательный набор этих примет, несколько стилизованных, но выразительных: зима, снег, сани, колокольчик (тройка, хотя она ещё здесь не названа); гаданье, икона, избушка; затем в финале — опять снег, зимняя дорога, сани, колокольчик...»⁹.

Одним из главных же достижений поэта в балладе «Светлана» оказалось то, что ему удалось создать здесь национальное олицетворение. Существо этого олицетворения определила ещё классическая критика в лице С.П. Шевырёва, произнёсшего 12 января 1853 года в Московском университете мемориальную речь «О значении Жуковского в русской жизни и поэзии»: «Светлана представляет тот вид красоты в русской поэзии, для которого нет выражения ни в какой немецкой эстетике, а есть в русском языке: это наше родное *милое*, принявшее светлый образ. Богданович первый отгадывал этот вид русской красоты в своей Душеньке. Для Жуковского *милое* совершилось в очью в его «Светлане»¹⁰.

В истории русской культуры не был забыт и тот примечательный факт, что такой поэти-

ческий образ и именно с такой содержательной доминантой нашёл и свой изобразительный эквивалент. Им стала появившаяся в гораздо более поздние, хотя ещё романтические времена картина «Гадающая Светлана» (1836), принадлежащая кисти К.П. Брюллова, художника, который вызывал у Жуковского, согласно его дневниковому признанию, «чувство национальной гордости» (XIV, 97).

К числу русских баллад Жуковского относится и его баллада-диалог «Двенадцать спящих дев» (1810—1817), состоящая из двух произведений, сочетающих в себе жанровые признаки «фантастической» баллады и «волшебство-сказочной» поэмы: «Громобой» и «Вадим». Преступление грешника, закладывающего свою душу дьяволу, и искупительный подвиг героя-спасителя — таков сюжетно-тематический материал «Двенадцати спящих дев», заимствованный поэтом из прозаического романа немецкого писателя Х.-Г. Шписа «Die zwölf schlafenden Jungfrauen» (1795—1796). Немецкий источник оказывался здесь, впрочем, ещё более отдалённым фоном балладного повествования, наполнявшегося мотивами и образами условно-декоративной русской древности, элегизированной природы, а также христианского пиедизма. Поэтика баллады «Двенадцать спящих дев», — неотъемлемая составляющая тех литературных традиций, которые образуют художественный мир первой поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» (1818—1820).

Средневеково-рыцарские баллады Жуковского, количественно преобладающие в его балладном творчестве («Адельстан», 1813; «Алина и Альсим», 1814; «Варвик», 1814; «Эльвина и Эдвин», 1814; «Эолова арфа», 1814; «Рыцарь Тогенбург», 1817; «Кубок», 1831; «Рыцарь Роллон», 1832, и др.), воссоздавали образы европейского Средневековья и открывали для русского читателя столько же незнакомый исторический и поэтический мир, сколько и незаменимую часть мирового культурного достояния.

Одна из наиболее известных средневеково-рыцарских баллад Жуковского — «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», перевод баллады Вальтера Скотта «The Eve of St. John» (1799), выполненный в 1822 году. Такой тип заглавия в XVIII — начале XIX века был распространён в романах, в частности готических, и назывался архитектурным, поскольку в нём использовался архитектурный образ (ср.: «Замок Отранто», 1765, роман Г. Уолпола; «Эдинбургская темница», 1818, роман В. Скотта; «Собор Парижской богородицы», 1831, роман В. Гюго, и мн. др.).

Многое в этой балладе отличало её от других произведений упомянутого жанрово-тематического круга: насыщенный колорит английского и шотландского Средневековья, поддерживаемый повышенной концентрацией условной ономастики и топонимики; драма ревности с кровавой развязкой; явление призрака убитого рыца-

ря на любовное свидание... Необычной для своего времени была и стиховая форма баллады, её звучный анапест. В ней открывалась совершенно особенная ритмико-мелодическая стихия, музыкальность:

*Но в железной броне он сидит на коне;
Наточил он свой меч боевой;
И покрыт он щитом; и топор за седлом
Укреплен двадцатифунтовой (III, 149).*

Упомянутые художественные особенности баллады «Замок Смальгольм» делали почти незаметным для читателя то, что в этом произведении Жуковский возвращался к сюжетной модели, положенной в основу его первых баллад, прежде всего переложений Бюргера. Жених-призрак, определявший сюжетные коллизии ранней балладной поэзии Жуковского, уступал здесь место любовнику-призраку, но поэтический мотив, предполагавший понимание любви как чувства, имеющего продолжение за пределами земной жизни человека, сохранял все свои этико-философские прерогативы.

Воссоздание центрального сюжетного мотива «Леноры» / «Людмилы» в балладе «Замок Смальгольм» не означало, что Жуковский воссоздавал в позднейшем произведении и моральную коллизию тех баллад, с которых начиналась история жанра в его творчестве. В балладе, переведённой из Вальтера Скотта, полностью преодолена архаическая однозначность того конфликта, на основе которого разворачивались сюжетные обстоятельства «Людмилы» и который по преимуществу являл собой повод для создания поэтической атмосферы баллады. Атмосфера балладности царит и в балладе «Замок Смальгольм»: и здесь поэтизируются реалии феодально-рыцарского Средневековья, эпохи величественной и мрачной; и здесь есть лирика любви, предстающая в окружении мистицизма смерти; и здесь события происходят на пересечении мира земного и потустороннего; и здесь жизнь и судьба человека окутаны непроходимой тайной... Но нравственные проблемы в этой балладе не сводятся к возмездию за ропот на Бога, как это обстоит в «Людмиле». Узел нравственных проблем завязывается там, где создаётся необходимость сложного выбора между любовью и законом, преступлением и покаянием, своеволием и христианским спасением. Последняя тема осуществляется в произведении в том роковом вопросе, который живой человек может обратиться в своём воображении к человеку, находящемуся за гранью смерти:

*Содрогнулась она и, смятенья полна,
Вопросила: «Но что же с тобой?
Дай один мне ответ — ты спасён ли или нет?..»
Он печально потряс головой (III, 154).*

«Замок Смальгольм» — баллада, переходящая из разряда «страшных» в разряд трагических. Тем заметнее становится контрастирующий с этим трагизмом мелодизм

её стиховых форм. Первые строфы баллады проникнуты интонациями воинственными, даже героическими. Но по мере развития действия анапест Жуковского утрачивает призыв «железной брони», сопряжённый с рыцарской тематикой, наполняясь музыкальностью самых разных тонов и оттенков, и психологической, и лирической, и, далеко не в последнюю очередь, «сладостной». Трагическое в «сладостной» ритмико-мелодической и интонационной форме утверждается в качестве одного из фундаментальных принципов поэтики Жуковского.

В некоторых из баллад Жуковского, тематически связанных с миром западного Средневековья, предметом изображения становились ситуации предстояния человека перед таинствами природы. К числу таких относились произведения, переведённые поэтом в 1818 году из И.-В. Гёте: «Рыбак» («Der Fischer», 1778) и «Лесной царь» («Erlkonig», 1782), «фантастические баллады фольклорного содержания»¹¹. Также вызвавшие журнальную полемику, и опять-таки на основании своего иррационализма, стилистического и образно-понятийного, эти баллады обнаруживали признаки творческого единства не только по принадлежности к общей поэтической родословной, но и прежде всего по той «философии природы», которая была в них заключена. Природа представляла в этих произведениях лишь снаружи облечённую в покровы материальных предметов и явлений, внутренняя же её жизнь всецело определялась присутствием таинственных духовных сущностей, аналогичных тем, которые носил в глубине своей души тоже воплощённый в материальной оболочке человек. Эти духовные сущности время от времени выходили на материальную поверхность бытия и даже принимали, подобно «лесному царю» и его «дочерям», антропоморфные облики, хотя и двоящиеся («лесной царь» — «туман над водой», его «дочери» — «ветлы седые»).

Чудесное, однако, крайне редко открывалось человеку сторонами благоволения и дружелюбия. Напротив, оно было к нему безучастно и, более того, враждебно, подстерегало его в состояниях уязвимости и слабости, создавало вокруг него атмосферу прельстительных и губительных искушений и соблазнов, пребывало в неизменной готовности обернуться по отношению к нему ликами ужаса, явить в себе, говоря словами В.В. Розанова, «лешее начало». «У Жуковского ребёнок погибает от страха, — писала об отличиях перевода от оригинала известная немецкая баллада М.И. Цветаева. — У Гёте от Лесного Царя»¹². Но русский поэт едва ли мог провести сколько-нибудь отчётливую грань между сливающимся с туманом персонажем анимистических мифов и чувством всеяемого им в человеческую душу безотчётного и непреодолимого страха.

Заметное место в тематическом составе средневеково-рыцарских баллад Жуковского заняли и трагические мотивы несуществившей любви, находящие определённые

ное соответствие в биографии поэта, в той драме, которую он пережил в отношениях с Марией Андреевной Протасовой. М.А.Протасова была дочерью единокровной (по отцу) сестры Жуковского Екатерины Афанасьевны Протасовой, которая и воспротивилась браку между дядей и племянницей. Менее всего Жуковский был расположен к любви «беззаконной», свои же отношения с возлюбленной он воспринимал как «союз сердец», разорванный судьбой, перенося свои надежды на «воздаяние» в мир потусторонний. Заключительная строка баллады «Алонзо» (1831; перевод из Л.Уланда) — «Там в блаженствах безответных» (III, 180) — характерная формула этого романтического любовного мистицизма. Переходящий из баллады в балладу мотив загробной встречи разлучённых в земной жизни влюблённых, достигающий кульминационных звучаний в «Эоловой арфе», поддерживался, по всей видимости, его личными испытаниями. Осложняющим фактором в этой последней из упомянутых нами баллад оказывалось сочетание мотива неосуществившейся любви, неотделимой от надежд на потустороннее «воздаяние» с восходящими ещё к первым элегиям Жуковского мотивами роковой ранней обречённости поэта — «певца», — гибель которого обуславливается нематериальными причинами, является следствием его духовной избранности.

В античных балладах («Кассандра», 1809; «Ивиковы журавли», 1813; «Ахилл», 1814; «Поликратов перстень», 1829; «Жалоба Цереры», 1829, и др.) Жуковский отдал дань так называемому «романтическому эллинизму», осложняя образы античной мифологии лирическим психологизмом и тем самым допуская их романтическую модернизацию. Так, образы Кассандры и Ахилла, обладающие столь различными значениями в мифологических контекстах, в балладах Жуковского оказываются сближенными на основе одного качества: оба этих образа суть образы душевных миров, отягощённых знанием будущего. Пророческий дар и открытость истины становятся для Кассандры источниками страдальческой судьбы, лишают её «блаженства неведения»:

*Для меня весна напрасна;
Мир цветущий пуст и дик...
Ах! сколь жизнь тому ужасна,
Кто во глубь её проник!* (III, 18).

Рука же Ахилла исторгает унылый звук из лиры — инструмента и атрибута не героев, но поэтов:

*Лиру взяв; ударил в струны;
Тих его печальный глас...* (III, 67).

К.Н.Батюшков, литературные взгляды которого нередко совпадали с воззрениями Жуковского, в письме к П.А.Вяземскому, написанном во второй половине марта 1815 года, балладу «Ахилл» тем не менее оценил достаточно критически: «В последней пьесе

«Ахилл» стихи прелестны, но с первой строки до последней он оскорбил правила здравого вкуса и из Ахилла сделал Фингала»¹³. Фингал — персонаж «Песен Оссиана» Дж.Макферсона, наделённый, наряду с героическими доблестями воина, качествами меланхолической чувствительности. Такого рода психологическое содержание довольно трудно было соединить с образом героя древнего воинского эпоса. Объективный и целостный, классический человеческий образ уступал здесь место индивидуальному романтическому характеру.

* * *

На протяжении всего XIX столетия баллады Жуковского оказывали значительное влияние на художественное развитие русской литературы. Это влияние могло быть тематическим или образным, являть себя в сюжетосложении литературного произведения или в его стиховых формах, в искусстве поэтическом или прозаическом. В любом случае оно было широким и устойчивым, охватывая порой такие литературные явления, между которыми не наблюдалось никаких других творческих связей. Мы обнаружим балладные традиции и в стихотворном романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин» («сон Татьяны» в «Главе пятой», 1826), и в пушкинской прозаической повести «Метель» (1830), и в стихотворении М.Ю.Лермонтова «Любовь мертвеца» (1841), и в поэтическом цикле А.А.Фета «Гадания» (1842), и в повести И.С.Тургенева «Призраки» (1863), и в поэме Н.А.Некрасова «Железная дорога» (1864), и во многих других произведениях классической литературы¹⁴.

Баллады Жуковского не ограничились местом и ролью нового поэтического жанра, знаменующего утверждение романтизма в словесном искусстве. Балладная поэзия чрезвычайно обогатила содержание литературного творчества в целом, сыграв исключительную роль в становлении в русской литературе такой, например, эстетической категории, как «ужасное».

«Ужасное» не случайно стало предметом изображения в литературе, а равно и одним из её эстетических свойств в эпоху романтизма. Господствовавшие ранее классические традиции во многом обходили сюжеты и темы этого рода стороной, усматривая в них, и не без оснований, угрозу эстетическому равновесию искусства и особенно чуждаясь «ужасного» с фольклорным, то есть «варварским», согласно культурной норме XVII—XVIII столетий, генисисом. Круг ценностей культуры с утверждением романтизма стал неизмеримо шире. Немецкий романтик Вильгельм Вакенродер в своём эстетическом сочинении «Фантазии об искусстве, для друзей искусства» (1798) уже в преддверии XIX века писал о своеобразной необходимости элементов «ужасного» в искусстве: «Чтобы насытить свою жажду жизни, она (душа). — Ю.П.) неустранимо проникает во всё более дикие лабиринты,

дерзновенно ищет ужасов меланхолии, горьких мук боли...»¹⁵.

Искание положительных значений в отрицательных психологических состояниях и прежде всего в чувстве страха, превращение «ужаса» в источник поэтических переживаний создавало и в балладах Жуковского новую эстетическую проблемность, неизвестную ранее русской поэзии содержательность и сложность. Именно это становилось в немалой степени творческим открытием «первого русского романтика», определяло его стойкую привязанность к фольклорно-мифологическим сюжетам с «мертвецами» и «привидениями», побуждало его смотреть на себя, если использовать его красноречивую самооценку, как на «поэтического дядьку чертей и ведьм немецких и английских»¹⁶.

Особые художественные качества баллад Жуковского были усвоены в 1820—1830-е годы и такой жанровой формой литературы, как романтическая повесть, её фольклорными и фантастическими модификациями в первую очередь. Своеобразной кульминации влияние романтической баллады на развитие повествовательных жанров достигает в повести Н.В.Гоголя «Вий» (1833—1835), входящей в его повествовательный цикл «Миргород» (1832—1835). В гоголевской литературе не раз отмечалось, что в этом произведении можно наблюдать скрещение традиций славянского фольклора с сюжетно-композиционными и образно-тематическими воздействиями западноевропейской «ужасной» баллады¹⁷. «Гоголь, — отмечал Л.В.Пумпянский, — нащупал один из великих фантастических сюжетов, где всё есть: и страх души, обречённой нечистому, и чудная красота ведьмы, и любовь ведьмы к смертному, и месть ведьмы за пренебрежение, и великое явление вещуна нечисти, Вия. Пугающее, таким образом, восходит к эпическим элементам фольклора самого и даже в малоизменённом виде — приём балладный»¹⁸.

Творческая общность баллад Жуковского и гоголевского «Вия» определяется сколько сходством ряда художественных структур, столько и этико-эстетическим пафосом произведений — пафосом расширения границ эстетически освоенного мира, а равно и впервые осуществляющегося проникновения в образно-смысловые пространства, ещё недавно для искусства закрытые, в глубинные сферы противостояния и противоборства добра и зла.

На параллелизм творческих исканий Гоголя и Жуковского указывал, наряду с прочим, один, казалось бы, малозаметный факт сближения их художественных путей. В 1831 году, незадолго до создания повести Гоголя, Жуковский перевёл балладу Фр.Шиллера «Кубок» (в подлиннике *Der Taucher* — «Водолаз», 1797) — о бесстрашном ныряльщике в морскую пучину. В этой балладе, как и во многих других, Жуковский также отдаёт дань романтической эстетике «ужасного», развёртывая перед читателем картину морской бездны и населяющих её чудовищ. В русской литера-

туре в продолжение XIX века сложился так называемый «морской комплекс», и один из его мотивов «связан с дном моря как образом смерти и ужаса»¹⁹. Именно в таком качестве предстают картины морского дна в балладе «Кубок»:

*Я видел, как в чёрной пучине кипят,
В громадный свиваясь клуб,
И млат водяной, и уродливый скат,
И ужас морей однозуб;
И смертью грозил мне, зубами сверкая,
Мокой ненасытный, гиена морская.
<...>
И я содрогался... вдруг слышу: ползёт
Стоногое грозно из мглы,
И хочет схватить, и разинулся рот...
Я в ужасе прочь от скалы!.. (III, 164).*

Обитатели морского дна, наводящие ужас на человека прежде всего своей невиданностью, чудовищностью неземных форм, ужасающие, кроме того, и зрелищем «кишения», создают образный ряд, который находит продолжение в изображении бесконечно прибывающего, несметного «скопища» подземной нечисти, наполняющей ветхий храм в повести «Вий».

В первой редакции «Вия», входившей в состав первого издания «Миргород» (1835), обращают на себя внимание характерные особенности художественной речи, позволяющие видеть в Гоголе восприимчивого читателя Жуковского и его баллады «Кубок».

Обращая внимание на баллады Жуковского, углубляясь в этот мир чудесного, фантастического, подчас суеверного, нередко «ужасного», во всяком случае выходящего за пределы обыденной реальности, а со всем тем от реальности отнюдь не оторванного и прямо затрагивающего внутреннюю жизнь человеческой души, читатели разных эпох не могли не задаваться вопросами о причинах их поэтической притягательности и, с другой стороны, о степени их «серьёзности», о соотношении серьёзного и игрового в их художественном строе. Среди размышлений над этими вопросами, достаточно разноречивых, есть и такие, которые принадлежат читателю особенно: с одной стороны, наивному, поскольку здесь имеются в виду его детские впечатления, а с другой стороны, имевшему возможность непосредственного общения с автором баллад и тем самым как будто бы перешагнувшего границу между «сценой» и «зрителем», попавшего за кулисы балладного «театра». Этот читатель — Л.Н.Павлицев, племянник А.С.Пушкина, сын его сестры О.С.Павлицевой. В конце XIX столетия он опубликовал некоторые главы своей «семейной хроники», в том числе те из них, в которых действующим лицом выступал Жуковский: «...мать была большой почитательницей Василия Андреевича Жуковского. Лира его, по её мнению, — образец изящного; в особенности высоко стояли

в её глазах его «Аббадона» и «Ундина». Познакомила меня она, когда мне и девяти лет не было, с «Громобоем», «Варвиком», «Смальгольмским бароном», «Красным карбункулом», «Похищенной нечистым колдуньей-старушкой» и тому подобными ужасными балладами Василия Андреевича. В особенности любила она рассказывать их во время прогулок, что и отразилось на моих нервах: засыпал я среди «страхов ночных», пряча голову под одеяло, но при этом полюбил я фантазии: не раз во время бури и грома убежал я в рощу, прилегающую к купленной моими родителями даче в колонии Пельцовизна, расположенной в гористой живописной местности, в 3 верстах от Варшавы, и убежал, лишь бы пометать об описанных Жуковским привидениях, и — как ни покажется странным, — наслаждаться мучительным чувством собственного детского страха перед сверхъестественным миром. Знаменитый певец ужасов, — добрейший и весёлый Василий Андреевич, — проездом за границу через Варшаву в 1842 году, — заехал к нам на эту же дачу на пару дней...»²⁰.

Эти в определённом смысле заведомые психологические парадоксы — «наслаждаться мучительным чувством... страха», «знаменитый певец ужасов, — добрейший и весёлый Василий Андреевич» — не содержали в себе для мемуариста сколько-нибудь значимых логических противоречий и вполне укладывались в романтические представления о «приятности ужаса», если этот «ужас» наделён условным или вымышленным характером и тем более имеет форму поэтического, — а это значит в определённом смысле прошедшего через горнило гармонизации, — образа. Порождаемое балладной поэзией взаимодействие противоположных «чувств» и «эмоций» обнаруживало ещё и их открытость по отношению друг к другу, свободную сочетаемость составляющих душевной жизни, отсутствие непреодолимых границ между ними. Страх, облекающийся в одеяния художественной фантазии, как следовало из поэзии Жуковского, мог быть носителем непредсказуемых наслаждений, самому же поэту, сделавшему «ужасное» одной из наиболее выразительных линий своего творчества, ничто не мешало в дружеском и родственном кругу быть шутивным и весёлым человеком.

При всём том мы совершим ошибку, если попытаемся истолковать «ужасное» в поэзии Жуковского только как поэтическую игру. Игрового здесь, разумеется, было немало, — особенно во внешних формах балладного мира, заимствованных из исторически отдалённых культур и чаще всего из средневековья, — коль скоро без игровых слагаемых поэзия не живёт, а архаическая мифология в литературе Нового времени с неизбежностью принимает игровой характер. Но те внутренние этические коллизии, которые в этих внешних формах получали своё воплощение, становясь содержатель-

ной сердцевинной поэзии Жуковского, приобретали для него полноту качеств реальности, ту подлинность, которая нередко ищет укрытия в мире условностей, чтобы не бросаться в глаза.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Письма В.А.Жуковского к А.И. Тургеневу. — М., 1895. — С. 104.
- 2 ЖУКОВСКИЙ В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. — М., 1999—2014. — Т. III. — С. 13—14. — Далее сочинения В.А.Жуковского, за исключением особо оговорённых случаев, цитируются по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой) в тексте.
- 3 В.А.Жуковский в воспоминаниях современников. — М., 1999. — С. 164.
- 4 ВЕРГИЛИЙ. Собр. соч. — СПб., 1994. — С. 97.
- 5 БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.; Л., 1955. — Т. IX. — С. 384.
- 6 ГРИБОЕДОВ. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады Ленора // Сын Отечества. — 1816. — Ч. 31. — № XXX. — С. 158; также: ГРИБОЕДОВ А.С. Полн. собр. соч.: В 3 т. — СПб., 1999. — Т. 2. — С. 261.
- 7 Там же.
- 8 ИЕЗУИТОВА Р.В. Жуковский и его время. — Л., 1989. — С. 90.
- 9 СЕМЕНКО И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. — М., 1975. — С. 168—169.
- 10 Москвитин. — 1853. — Кн. 2. — № 2. — Отд. I. — С. 117.
- 11 ЖИРМУНСКИЙ В.М. Гёте в русской литературе. — Л., 1982. — С. 82.
- 12 ЦВЕТАЕВА М. Два «Лесных Царя» // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1994. — Т. 5. — С. 433.
- 13 БАТЮШКОВ К.Н. Сочинения: В 2 т. — М., 1989. — Т. 2. — С. 325.
- 14 См.: ЯНУШКЕВИЧ А.С. Романтизм Жуковского и пути развития русской литературы XIX века // Проблемы метода и жанра. Сб. статей. — Томск, 1990. — Вып. 16. — С. 3—22.
- 15 ВАКЕНРОДЕР В.-Г. Фантазии об искусстве. — М., 1977. — С. 177.
- 16 ЖУКОВСКИЙ В.А. Собр. соч.: В 4 т. — М.; Л., 1960. — Т. 4. — С. 664 (письмо к А.С.Стурдзе от 10 марта 1849 г.).
- 17 См. последний по времени обзор проблемы: ДЕНИСОВ В.Д. — Примечания // Гоголь Н.В. Миргород. — СПб., 2013. — С. 481—482 (Лит. памятники).
- 18 ПУМПЯНСКИЙ Л.В. Гоголь // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. — М., 2000. — С. 288.
- 19 ТОПОРОВ В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. — М., 1995. — С. 589. (Разрядка принадлежит цитируемому автору.)
- 20 ПАВЛИЩЕВ Л.Н. Из семейной хроники // Исторический вестник. — 1888. — Т. XXXI. Февраль. — С. 296—297.

ХРЕНОВА Ольга Михайловна —

учитель МОУ Дубровицкая СОШ им. Героя России Александра Монетова; кандидат педагогических наук,
доцент кафедры развития образования Академии социального управления Московской области
ohrenova@bk.ru

ОБ ОДНОМ ИЗ ПОСЛЕДНИХ СТИХОТВОРЕНИЙ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Аннотация. В статье освещается личностное восприятие и постижение лирического стихотворения с опорой на его художественные особенности.
Ключевые слова: Аллитерация, ритм, цезура, тематика, поэтические образы и смыслы, сквозные мотивы, «история образа», антитеза, связь стихотворения с фактами биографии поэта.

Abstract. The article highlights the personal perception and studying of the lyric poetry based on its artistic features.

Keywords: alliteration, rhythm, caesura, theme, poetic images and meanings, cross-cutting themes, "history of the image", antithesis, connection between poetry and the facts of the poet's real life.

1

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

2

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чём?

3

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

4

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

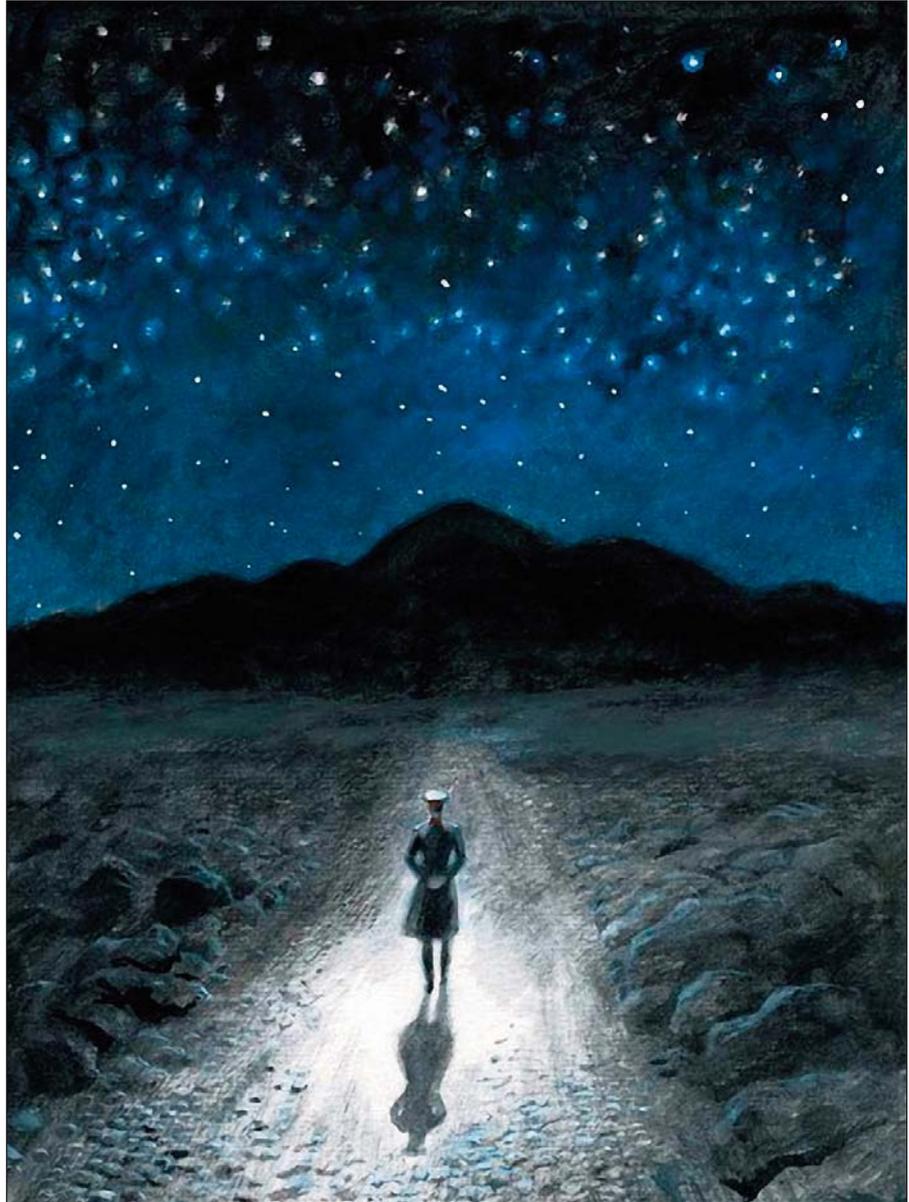
5

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Тёмный дуб склонялся и шумел.

1841

Произведение живёт, пока его читают и перечитывают. Для этого его надо полюбить. Многие ли любят стихи? Большинство, если и читает, то читает, увлекаясь захватывающим сюжетом. В лирическом пейзажно-философском стихотворении нет сюжета, но есть метафорическая сгущённость языка, слитность картины природы, мысли и чувства — нечто волшебное-одухотворённое и непростое для восприятия. Полюбить стихотворение — это как полюбить человека. Для этого нужны особые условия, когда душа вдруг настроится в унисон со стихотворением, когда невольно вчитываешься в него — и открывается его красота, глубина, неповторимость, притягательность. Это состояние души М.М. Пришвин назвал «родственным вниманием».

Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» — одно из самых моих любимых с раннего, наверное ещё дошкольного, детства. В деревенском доме мамингого брата, куда мы нередко всей семь-



Н. Устинов. Илл.к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...». 2007

ёй вечерами ходили в гости, за ужином часто пели. Теперь я знаю, что это стихотворение положено на музыку Елизаветой Сергеевной Шашинной. Может быть, я полюбила его через песню? Она завораживала... Возвращались домой поздно. Нас с сестрой, закутанных крест-накрест шальями, сажали в санки. Морозный воздух приятно охлаждал дыхание

после жарко натопленной избы. Скрипели полозья ([сп']ит [з']емля в[с']иянье...), сверкал снег, санки бежали по узкому пустынно-му проулку, а справа по тёмно-синему небу бежала за санками ясная луна. Потом санки вырывались на простор. Тишина, мороз, скрип полозьев, сверканье снега и всё заливающий свет луны. И песня, не озвучива-

ясь, всё ещё звучала в тебе.

Ещё одно яркое впечатление, связанное с этим стихотворением. Как-то (такое случилось только раз!) пришлось мне вылетать из Москвы глубокой ночью. Ночь ясная и полнолуние. Народ в самолёте спал. А в иллюминаторе открывалась фантастическая картина: все реки, речушки, причудливо сливаясь в своих течениях, от света луны светились голубыми лентами на фоне потонувшей во мраке земли. Точно: «спит земля в сиянье голубом...». Поразило меня одно: ведь Лермонтов никогда не поднимался над землёй в самолёте. Как же он мог увидеть это? Другими, лучшими словами, чем это сделал Лермонтов, описать увиденное было невозможно. Картина промелькнула. Мне осталось только сожалеть о ней и мечтать увидеть её когда-нибудь снова. Но больше не удавалось никогда.

Что мне нравится в этом стихотворении? Красота мира, правда об одиночестве души человека в бесконечных просторах земли и в необъятности неба — это чувство очень грустное и одновременно сладкое. А вот «больно» и «трудно» — это как было от меня далеко, так далеко и остаётся; как вводило меня в недоумение желание недвижно забиться то ли сном, то ли смертью (когда продолжает жить только душа) и слышать только голос любви — так это некоторое недоумение и сохраняется. Однако это нисколько не мешает мне наслаждаться стихотворением. Особенно мне нравятся строки:

*Надо мной чтоб вечно зеленея
Тёмный дуб склонялся и шумел.*

Мне так и видится дуб «Лукоморья» в густой листве (всё стихотворение шумит листвой — аллитерациями *ск, ш, чт, ж, щ, ст*). Не знаю, как он может склоняться (ведь это дуб, а не молодой дубок!), но опять-таки это не мешает мне любить и понимать стихотворение. И этого мне вполне хватает для «анализа».

В Интернете я прочитала: «Стихотворение написано пятистопным хореем с чередованием женской и мужской рифмы. Рифмовка перекрёстная. Строфы представляют собой чёткие четверостишия. Все это придаёт особую мелодичность и плавность стиху. Использование приёма звукозаписи (частое повторение шипящих звуков) придаёт повествованию задушевность, имитирует тихую речь, шёпот в ночи». Ну да, всё это есть. Но разве можно так говорить о стихотворении? Это похоже на стиль врачебного диагноза в карте больного. Почему-то стихотворение становится жалко.

И странно, что мелодичность и плавность, по мнению автора этого текста, добавляют стихотворению именно «чёткие четверостишия». Действительно, стихотворение написано хореем, как и детские скачущие стихи: «Наша Таня громко плачет...»

Но разве таков его ритм? Составим схему рифмовки хотя бы первых двух строф:

```

_/_/_/_/_/_/_/_
_/_/_/_/_/_/_/_
_/_/_/_/_/_/_/_
_/_/_/_/_/_/_/_
_/_/_/_/_/_/_/_
_/_/_/_/_/_/_/_
_/_/_/_/_/_/_/_
_/_/_/_/_/_/_/_

```

Заметно, как пиррихии вносят такие пиррихий в ритм строк, что сразу на слух и не определишь, что это хорей. В своей замечательной статье об этом стихотворении С.Я.Маршак подметил: «...как чудесно соответствуют ритму нашего дыхания сосредоточенные, неторопливые строки с теми равномерными паузами внутри стиха, которые позволяют нам дышать легко и свободно» (2, 147). И далее, отмечая «неразрывную песенную вязь» стихотворения, Маршак пишет: «Размер, ритм, аллитерации, рифмы, цезура служат одной музыкальной и смысловой теме» (2, 148).

Соглашаясь почти во всём с поэтом, признаюсь, что мне цезура говорит не о свободе, а о стеснённости дыхания. От внутреннего тяжёлого чувства, когда «больно» и «трудно» и давит в груди, просто необходимо бывает остановиться, вдохнуть. Цезура здесь — это вздох измученной души поэта.

Читателю, чтобы полюбить стихотворение, бывает достаточно увидеть, а точнее услышать, в стихотворении слова, которые ярко, точно и прекрасно передают его собственное видение мира, его собственные чувства-слова, которые он сам не мог найти. Но от стихотворения к стихотворению, поддаваясь обаянию поэта, он всё больше начинает проявлять интерес к его личности, искать в стихах жизнь души поэта.

Знакомясь с лирикой М.Ю.Лермонтова, читатель откроет удивительную закономерность: раз возникшие тема, образ, мотив уже никогда не оставляют поэта, поселяются в его поэзии навсегда. Это темы одиночества, смерти, несбыточной мечты о любви и о вечной душевной гармонии в земной жизни. Это и поэтические образы. Один из них — образ неба. Современные поэты редко вглядываются в небо. А Лермонтов, кажется, не отводит от неба глаз (оно чуть ли не в каждом его стихотворении), будь это вполне реальное небо или небо как символ вечного, чистого («и в небесах я вижу Бога»). И это при том, что его «душа собою стеснена»:

*Ни ангельский, ни демонский язык:
Они таких не ведают тревог,
В одном всё чисто, а в другом всё зло.
Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным.*

(1831, июня 11 дня)

Из детских рисунков паруса позже рождается стихотворение «Парус». Стихотворению «Бородино» предшествует «Поле Бородина»; «Я не люблю тебя; страстей...» (1831) находит продолжение и переработку в стихо-

творении «Расстались мы...» (1837). Ещё пример — множество редакций «Демона» и тема «демонизма» в юношеской лирике. По справедливому замечанию исследователей, так совершалась «огромная, многосторонняя подготовительная работа по выработке, шлифовке чисто лермонтовских поэтических формул...» (5, 189)

Вот и в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» есть «история образов». Середничково, вспыхнувшее чувство к Е.А.Сушковой, трёхлетние мучения любви и тяжёлый след от пережитого чувства на всю жизнь. П.В.Висковатов прообраз песни любви и вечно зеленеющего дуба в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...», кажется, вполне справедливо усмотрел в раннем стихотворении «Дереву» (1830):

*Давно ли с зеленью радушной
Передо мной стояло ты,
И я коре твоей послушной
Вверял любимые мечты!
Лишь год назад...
Промчался лёгкий страсти сон;
Дремоты флёр был слишком тонок, —
В единый миг прорвался он.
И деревцо с моей любовью
Погибло, чтобы вновь не вестись...*
(цит. по 1, 93).

В соответствии с принципом «контраста, антитезы, контрастных лермонтовских формул», о котором пишет В.И.Коровин (3, 19), вполне естественно предположить, что вечно зеленеющий дуб и раздающаяся одновременно песнь любви — это непреходящая мечта о том, чтобы осуществлялось (вечно?) то, что не сбылось в юности. Ещё один образ — образ «кремнистой дороги» — впервые появился в новелле «Максим Максимыч» (1940): «Давно уже не слышно было ни звона колокольчика, ни стука колёс по кремнистой дороге, а бедный старик ещё стоял на том же месте в глубокой задумчивости» (5, 563). Здесь и «кремнистая дорога», и одиночество горько обманутого в своём задушевном чувстве привязанности к «приятелю» простосердечного Максима Максимыча. В стихотворении дорога превращается в «кремнистый путь» — и это уже не только конкретный пейзаж, но одновременно одинокий путь человека по жизни. Исследователи отмечают «космизм» стихотворения: «лирическое “я” помещено в космический пейзаж» (3, 129); я — «центральная точка... поэтического мира не замкнута в себе, она открыта земному “дольнему” миру... Происходит расширение внутреннего пространства образа от “точки” — центра, когда вдруг становится видно далеко во все концы земли... И наконец, эта “дольная” бесконечность... сопрягается со “вселенской”: “И звезда с звездой говорит»» (4, 425). Не отрицая космизма (особенно первых строф), не могу согласиться с утверждением, что «человек в этом стихотворении подобен Богу», «явление человека на земном пути подобно чудному явлению Бога в пустыне вселенной» (3, 129). Нет. Бог в этом стихотворении — сама вселенная, прекрасная, обладающая тайной вечной гармонии — но человек как буд-

то инороден в ней: прошлое разочаровало, от жизни ничего не ждёт, на душе его больно и трудно. И остаётся одно — мечта хотя бы в иносуществовании обрести душевный покой. Он смирился с невозможностью постичь тайны и смысл мира. Но хочет жить, дышать, чтобы просто, бездумно наслаждаться его красотой — самому стать частью гармонии и так приобщиться вечности.

В Пятигорске, в домике, где прошли последние месяцы и дни М.Ю.Лермонтова, в комнате, куда принесли его после дуэли, есть круглый журнальный столик. Под его стеклом автографы трёх или четырёх стихотворений,

написанных в последние дни жизни поэта. Среди них «Выхожу один я на дорогу...» — грустный взгляд на прожитую жизнь, благоговение перед красотой мира, мечта о «свободе» и «покое» как желание освободиться от раздирающих страстей, от всего, что тяготит душу, лишает её целомудрия, препятствует единению с Богом.

ЛИТЕРАТУРА

1. ВИСКОВАТОВ П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. — М.:

Типо-литография В.Ф.Рихтер, 1891. — С. 454 (с приложением к факсимильному изданию).

2. МАРШАК С.Я. Об одном стихотворении // Маршак С.Я. Воспитание словом. — М.: Советский писатель, 1961. — С. 147—149.

3. КОРОВИН В.И. Творческий путь М.Ю.Лермонтова. — М.: Просвещение, 1973. — С. 288.

4. СЕЛЕЗНЁВ Ю.И. Поэзия природы и природа поэзии // Избранное. — М.: Современник, 1987. — С. 419—434.

5. УДОДОВ Б.Т. М.Ю.Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. — Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1973. — С. 702.

ШУРАЛЁВ Александр Михайлович —

доктор педагогических наук, член Союза писателей России, профессор кафедры русской литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М.Акумлы, г. Уфа
almishur@mail.ru

ЦЕННОСТНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ МНОГОПЛАНОВОСТЬ СТИХОТВОРЕНИЯ Н.А. ЗАБОЛОЦКОГО «ЛЕСНОЕ ОЗЕРО»

Аннотация. В статье демонстрируется, как рассмотрение центральных образов стихотворения «Лесное озеро» в нескольких ценностно-культурологических измерениях способствует более полному и глубокому осмыслению и пониманию выраженной в нём художественной картины мира.

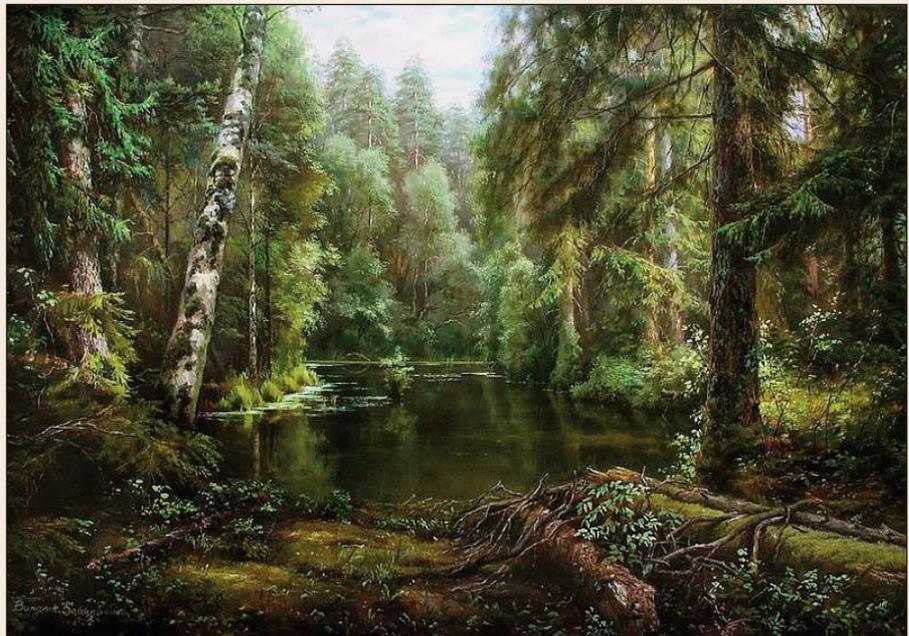
Ключевые слова: художественная картина мира, интенция, образы лесного озера и лирического героя, принцип совмещения, композиционно-сюжетная структура.

Abstract. The author shows how the consideration of central images in the poetry "The Forest Lake" in the cultural dimensions contributes to the fuller and deeper perception and understanding of the artistic comprehension of the world.

Keywords: artistic picture of the world, intention, images of forest lake and lyrical hero, principle of combining, compositional story structure.

Опять мне блеснула, окована сном,
Хрустальная чаша во мраке лесном.
Сквозь битвы деревьев и волчи сраженья,
Где пьют насекомые сок из растения,
Где буйствуют стебли и стонут цветы,
Где хищная тварями правит природа,
Пробрался к тебе я и замер у входа,
Раздвинув руками сухие кусты.
В венце из кувшинок, в уборе осок,
В сухом ожерелье растительных дудок
Лежал целомудренной влаги кусок,
Убежище рыб и пристанище уток.
Но странно, как тихо и важно кругом!
Откуда в трущобах такое величье?
Зачем не беснуется полчище птичье,
Не спит, убаюкано сладостным сном?
Один лишь кулик на судьбу негодует
И в дудку растенья бессмысленно дует.
И озеро в тихом вечернем огне
Лежит в глубине, неподвижно сияя,
И сосны, как свечи, стоят в вышине,
Смыкаясь рядами от края до края.
Бездонная чаша прозрачной воды
Сияла и мыслила мыслью отдельной.
Так око больного в тоске беспредельной
При первом сиянье вечерней звезды,
Уже не сочувствуя телу больному,
Горит, устремлённое к небу ночному.
И толпы животных и диких зверей,
Просунув сквозь ёлки рогатые лица,
К источнику правды, к купели своей
Склонялись воды животворной напитокъся.

Художественная картина мира, выраженная в этом стихотворении, для наиболее полного



В.Зайцев. Озеро в лесу. 2008

осмысления и понимания интенций произведения предполагает рассмотрение его центральных образов (лесного озера и лирического героя) в нескольких ценностно-культурологических измерениях.

Во-первых, образ лесного озера предстаёт в контексте стихотворения как:

1) в эстетическом измерении — оазис первозданной, целомудренной красоты, идеал, об-

разец, совершенство, принявшее определённую форму («хрустальная чаша во мраке лесном», «целомудренной влаги кусок»);

2) в экологическом — чистый, животворный уголок природы, непреложный фактор здорового образа жизни («бездонная чаша прозрачной воды»);

3) в социальном — спасительный приют, своеобразная микромоделль «Ноева ковчега»,

заповедник для всех беззащитных существ на истерзанной враждой землей («убежище рыб и пристанище уток»);

4) в политическом — свободное, независимое, правовое, демократическое общество, обеспечивающее права и свободы всех своих граждан, где «не беснуется полчище птичье», «не спит убаюкано сладостным сном», а сияет и мыслит «мыслью отдельной»;

5) в генеалогическом — Родина, Отчизна, великая Русь, такая, какая она должна быть в исконном смысле;

6) в фантастическом (сказочном, иррациональном) — воплощённая мечта о прекрасном, аква-эквивалент «воздушного замка», «земли обетованной», «тридевятого царства»;

7) в философском — «источник правды», открывающий перед всеми прикоснувшимися к нему смысл жизни;

8) в религиозном — и храм, на амвоне которого «сосны, как свечи, стоят в вышине», и «святая купель», своеобразный Иордан лесной страны, в водах которого животные, растения — все живые существа принимают крещение «природы очистительной силы», и Эдем лесного рая, и вечная душа.

В результате взаимопроникающего и взаимообогащающего совмещения этих измерений создаётся обобщённый образ лесного озера — в определённом смысле своеобразного Евангелия Природы, Благой вести о немеркнущем, нетленном, спасительном свете сотворённого Богом мира.

Обратимся теперь к другому не менее важному образу стихотворения — лирическому герою — Художнику. Этот образ предстаёт в контексте стихотворения как:

1) в эстетическом измерении — мастер, первооткрыватель, отображающий увиденную особенным духовным зрением, «угаданную» (в булгаковском смысле) красоту бытия;

2) в экологическом — защитник природы, всего живого и растущего, хранитель заповедника;

3) в социальном — «брат милосердия», привлекающий внимание общественности к бедственному положению всех страждущих и нуждающихся в помощи (вспомним пушкинское «милость к падшим призывал»);

4) в политическом — правозащитник, вступающий за свободу человека (вспомним пушкинское «в мой жестокий век восславил я свободу»);

5) в генеалогическом — истинный патриот, по-настоящему любящий Родину и верящий в неё (вспомним тютчевское «в Россию можно только верить»);

6) в фантастическом — мечтатель, «всплывающий о будущее» (вспомним совмещение времён в рассказе Р.Янга «Девушка — одуванчик»), «прогрессор» Совести (вспомним произведения А.Н. и Б.Н. Стругацких);

7) в философском — мудрец, размышляющий о смысле жизни;

8) в религиозном — праведник, исполняющий Божественные заповеди.

И как синтез всех этих смыслов — пророк, указывающий путь к Истине.

В качестве ассоциативной иллюстрации к такому совмещению измерений можно вспомнить стихотворение А.А. Вознесенского:



Ю.Васендин. Лесное озеро. 2011

*Я — семья
во мне как в спектре живут семь «я»
невзносимых как семь зверей
а самый синий
свистит в свирель!
а весной
мне снится
что я —
восьмой*

(Отсутствие запятых в этом стихотворении, посвящённом Ж.-П.Сартру, тоже один из авторских формальных приёмов спектрализации образа лирического героя.)

Оба ключевых образа стихотворения Н.А.Заболоцкого взаимодействуют, так как если бы не было художника, то мы не увидели бы лесное озеро (то есть в экзистенциальном смысле оно бы не существовало). И, наоборот, если бы не было лесного озера (такого, каким его увидел художник), то лирический герой не стал бы Художником во всех рассмотренных измерениях.

Встреча, временное и пространственное совпадение лесного озера и художника — это семантическое, содержательное и формообразующее ядро стихотворения, объединяющее вокруг и внутри себя все другие образы (лес, деревья, насекомые, стебли, цветы, кусты, кустики, кулик, рыбы, утки и т. д.) и художественные средства их выражения.

Принцип совмещения, синкретического взаимопроникновения заложен в основу композиционно-сюжетной структуры стихотворения. Действие разворачивается в совмещённых пространствах жизни природы и человеческого общества. По мере чтения стихотворения мы наблюдаем, как в пространство природы (леса) вмещается, входит пространство человеческого общежития (городов и весей), происходит сначала превращение растений и животных в неких зверолоудей, а затем восхождение «промежуточных мутантов» до образа истинных существ.

Первый этап такой антропоцентричной «мутации» просматривается как некий хаос: «битвы

деревьев», «волчи сраженья», «насекомые пьют сок из растения» (воспринимается как угнетение одних другими), «буйствуют стебли» (ассоциация с разгулом низменных страстей), «стонут цветы» (страдает всё прекрасное, утончённое и возвышенное) — «хищная тварями правит природа». Такой зловещий, с некоторым налётом inferнальности подтекст выраженного в стихотворении образного мироощущения, возможно, навеян окружающей действительностью. 30-е годы XX века печально известны ужесточением репрессий, которые коснулись и самого автора.

И только в финале стихотворения, выйдя на второй круг превращения «толпы животных и диких зверей», // Просунув сквозь ёлки рогатые лица, // К источнику правды, к купели своей // Склонялись воды животворной напиться». Лица появляются у животных и зверей, когда они приходят к лесному озеру — Евангелию Природы.

Если внимательно присмотреться, то можно заметить, как «сквозь ёлки» авторской концепции, оттеняя бездонность «хрустальной чаши», наполненной целомудренной влагой, проступают библейские мотивы: поиск путей возвращения в утраченный из-за грехопадения Адама и Евы рай; путь через пустыню (сравните «раздвинув руками сухие кусты») к обетованной земле («купели своей») введомого Моисеем народа; проложенный Иисусом Христом путь к вечной жизни («Так око больного в тоске беспредельной // При первом сиянье вечерней звезды, // Уже не сочувствуя телу больному, // Горит, устремлённое к небу ночному»). И в «рогатых лицах» угадываются возвращающиеся к исконной обители лесные «блудные дети».

Таким образом, в стихотворении Н.А.Заболоцкого «Лесное озеро» мы находим описание эволюционного пути человечества от низших до высших форм развития, изображение того, как человек, вырастая из животного мира «мыслью отдельной» и обнаруживая в себе «образ и подобие Божье», совместно со всем сущим на земле движется к «источнику правды» — Гармонии Божественного Промысла.

ТИМАШОВА Лариса Владимировна —

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка МГУ им. М.А.Шолохова
immila@list.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ РУБЦОВА К 80-ЛЕТИЮ ПОЭТА

Аннотация. В статье представлен актуальный приём школьного литературного анализа — нахождение ключевых слов художественного произведения — на примере программных стихотворений Н.М.Рубцова. Ключевые слова представлены как основа восприятия и понимания текста. Они могут рассматриваться во взаимосвязи в контексте всего творчества автора, а в данном случае — и как ключевые слова русского менталитета.

Ключевые слова: Николай Рубцов, ключевое слово, опорный пункт анализа, заглавие, смысловой оттенок, тихая лирика, контекст творчества, русский менталитет.

Abstract. The article presents the current method of the school literary analysis — picking up the keywords in the artwork based on N.M.Rubtsov's poetry. Keywords are presented as the basis of the text's perception and understanding. They can be considered in relation all author's works or (like in this paper) as keywords to the Russian mentality.

Keywords: Nikolay Rubtsov, keyword, referral point of analysis, title.

С ключевыми словами мы встречаемся в самых разных областях деятельности. Они стали привычными не только в поисковых системах Интернета, но и в учебниках и в научных статьях. Толкование этого терминологического словосочетания есть в стилистических, финансовых, юридических, переводоведческих, технических словарях и справочниках. Некоторые исследователи художественной речи называют их «смысловыми вехами текста», выражающими главную идею целого художественного произведения. «От них идут невидимые нити к портретам действующих лиц и пейзажам. Они создают внутреннее единство лексической системы произведений, становясь существенным элементом его композиционного построения. <...> Ключевые слова в литературных произведениях одной своей, предметно-вещной, стороной обращены к деталям быта, а другой — к социальным и нравственно-этическим проблемам. Они семантически многомерны, отсюда их образно-символическое значение» [2; 54—57]. Современный учебник по методике обучения литературе определяет ключевые слова как «опорные пункты для анализа текста» [3; 100]. Работа с ключевыми словами является актуальным приёмом школьного литературного анализа.

Поэзия Николая Рубцова имеет завидную читательскую аудиторию. Раскрыть секрет популярности поэта, притягательности и народности его сочинений стремятся многие читатели, публицисты, критики, литературоведы, исполнители. «Певец русской души», «достойный сын Отечества», «наследник Есенина», «великий русский поэт» — эти определения стали общим местом в рассуждениях о Николае Рубцове. Поэт близок современному человеку своим мироощущением, его «светлая грусть» вселяет радость за день сегодняшний и веру в лучшее будущее. Этим объясняется востребованность его поэзии в наши дни. Рассмотрим ключевые слова его программных произведений. Количество ключей для рассмотрения на уроке зависит от возрастных особенностей восприятия учащихся, от уровня их литературного развития и от поставленных задач.

Обратимся к стихотворению «**Звезда полей**». Здесь «ключом» к анализу может быть заглавие произведения. Заглавие — самая «сильная позиция» текста. Это открытие художественного произведения, имя текста, первое, что видит читатель. Анализ художественного



М.И.Бондарев. Виденье на холме (Н.М.Рубцов). 1986

произведения от заглавия носит «точный» характер, то есть будет привлекать различные элементы текста, которые являются словообразующими. В процессе такого анализа будут проявляться различные смысловые оттенки слов, явлений, ситуаций, которые помогут проникнуть в подтекст произведения.

Само название стихотворения напоминает о Полярной звезде. Зимой она особенно заметна над Николой, на родине поэта: «только здесь, во мгле заледенелой, она восходит ярче и полней». Поэтический образ «звезда полей» — это путеводная звезда, ангел-хранитель Родины. Она напоминает Рождественскую звезду. Текст из второй главы Евангелия от Матфея гласит: «И се, звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец». По свидетельству современника поэта, впервые Рубцов прочитал «Звезду полей» в начале 1960-х годов в дни Рождества, говоря о том, что поэзия — это «возвращение словам их первоначального смысла». При осмыслении слов поэта вспоминается текст из первой главы Евангелия от Иоанна: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и

Слово было Бог». Словообразующая роль глаголов в стихотворениях Рубцова значительна. «Звезда полей» — живое действующее лицо: она «остановившись, смотрит», «горит», «горит, не угасая», «восходит». Выделим ключевые слова стихотворения, которые мы встретим в других произведениях поэта: *звезда, сон, родина, горит, тихо, счастлив*.

У каждого самобытного автора свои пути «создания ключевых слов, наполнения их образно-символическим содержанием, установления внутренней связи между обобщённым значением и предметно-бытовым значением других слов в контексте целого. Во всём этом проявляется особый склад художественного мышления писателя» [2; 54—55]. Некоторые стихотворения поэта, в их числе и «Звезда полей», названы по первым словам текста. Это подчёркивает верность выбранного нами пути аналитической работы. Таковы и хрестоматийные произведения «**Тихая моя родина**» и «**В горнице**».

Николай Рубцов считается наиболее ярким представителем направления в поэзии 1960-х годов, условно названного «тихой лирикой». Особенное чувство рождает слово *тихо* (*тихая*,

тихий) у поэта: мелькнул «тихий свет», звезда полей горит «тихо за холмом», «Тихо ответили жители, / Тихо проехал обоз». Создают лирическое настроение и близкие к понятию «тишина» слова: *глухие луга, задремавшее стадо; хуторок, задремавший счастливо; Над вечным покоем; шёпот ив, шелест зелёной листвы; Филя! Что молчаливый?; молча принесёт воды*. В стихотворении «Тихая моя родина» слово *тихо* встречается пять раз. Это типично для поэта: ключевые слова часто повторяются в его стихах, они связаны с образной тканью и тональностью произведения. *Тихая* не означает *безлюдная, безразличная*. На родине легко дышится, чувствуется умиротворённость и «самая жгучая, самая смертная связь» «с каждой избою и тучею». И главное — «счастье тут: / Россия, дети, и природа, / И кропотливый сельский труд!» («Меня звала моя природа»). Эта мысль о счастье сквозной нитью проходит через всё творчество Н.М.Рубцова. Спокойная, размеренная жизнь в мире труда и заботы о ближнем была мечтой самого поэта, и ей не дано было осуществиться.

Стихотворение «В горнице», как отмечено, включает ключевое слово *молча*, близкое к понятию *тихо*. Здесь оно имеет иной смысловой оттенок. Именно молчанием события переводятся из обычного мирского измерения в таинственное. «Как герой волшебной сказки, засыпая, переступает из одной реальности в другую, так и в стихотворениях Николая Рубцова чудесный сон, окутывая земной простор, раскрывает иное, существующее вечно, царство» [6; 23]. Существенно, что матушка ничего не отвечает. Так было и в черновом варианте стихотворения «В звёздную ночь», где лирический герой обращается к матушке с вопросом: «Матушка, который час? / Что же ты уходишь прочь? / Помнишь ли, в который раз / Светит нам земная ночь?» [4; 186] Полное отсутствие звука типично для образа потустороннего мира, поскольку «молчание — форма ритуального поведения, соотносимая со смертью и сферой потустороннего» [1; 292].

И другие ключевые слова стихотворения типичны для поэтической речи Н.М.Рубцова: *светло, звёзды*. Опять же существенны глаголы: *возьмёт, догнёт, дремлет, будет, буду поливать, думать, мастерить*. С водой из родников и колодцев связано много поверий. Одно из толкований сна: доставать воду из колодца означает черпать достаток. Быть может, поэтому последнее четверостишие отличается по настроению, дарит надежду на лучшие перемены.

«Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Из-за них существует стихотворение» (А.Блок). Эта характеристика может быть отнесена и к ключевым словам поэтического произведения.

Так, в стихотворении Николая Рубцова «Русский огонёк» ключевыми являются слова *живой (жизнь), свет* (и близкое по значению *огонёк*), *добро, любовь, расплатимся, горишь*. Они, повторяясь и раскрывая свою многозначность в разных словосочетаниях и предложениях, составляют смысловую стержень поэтического произведения: «один живой», «...в тусклом взгляде жизни было мало»; «тихий свет»,

«белый свет», «За всё добро расплатимся добром, / За всю любовь расплатимся любовью...», «скромный русский огонёк»; «...в предчувствии тревожном горишь...», «Горишь, горишь как добрая душа, / Горишь во мгле — и нет тебе покоя». Заметим также, что «русский огонёк» *горит*, как и «звезда полей». Он наделён «доброй душой», то есть способностью мыслить, чувствовать и действовать. Слова, обозначающие действие, как мы видим, имеют в поэтической речи Рубцова ведущее значение. Это очевидно и в стихотворении «Старая дорога», по которой «июльские деньки идут», «зной звенит», «дремлет пыль», «Душа, как лист, звенит, переключаясь / Со всей звенящей солнечной листвой...». События былых времён подразумевают деление времени на прошлое («здесь русский дух в веках произошёл»), настоящее («и ничего на ней не происходит») и будущее («но этот дух пойдёт через века»). Внимательней остановимся на двух строчках:

*За всё добро расплатимся добром,
За всю любовь расплатимся любовью...*

Одним из признаков ключевых слов принято считать их «акцентный» характер (выделенность) и частоту употребления. В этих строчках — ключевые слова стихотворения, каждое повторено дважды. Было бы странным, если бы русский поэт призывал расплатиться за добро и любовь как-то иначе. Тем не менее здесь заключён глубокий смысл. Выделим при чтении слово *расплатимся*... Сама необходимость отвечать на добро и любовь, не оставаясь безразличным к людям — вот поэтическое выражение активной жизненной позиции автора и интуитивного приближения к православной вере.

Ключевые слова усиливают смысловую ёмкость произведения, расширяют изобразительные возможности художественной речи, а читателю помогают проникнуть в глубины подтекста произведения. Они могут быть в названии, в первых строчках произведения, в особо важных эпизодах, в конце, могут быть распределены по тексту равномерно. Они входят в подсознание, что и составляет основу восприятия и понимания произведения. В лирических сочинениях ключевые слова могут рассматриваться во взаимосвязи в контексте всего творчества автора. Это мы проследили на примере стихотворений Н.М.Рубцова.

Кроме того, ключевые слова поэзии Н.Рубцова могут быть рассмотрены как ключевые слова русского менталитета. Имеется в виду лексика, выражающая опорные понятия и символы, определяющие идеи и представления традиционного русского национального мировоззрения и мирозерцания. Можно выделить несколько групп таких слов (по тематическому или предметно-понятийному принципу): «1) слова, обозначающие понятия и предметы традиционного народного быта, преимущественно крестьянского (*дом, усадьба, земля, семья, хозяин* и др.); 2) слова, обозначающие основные понятия русской государственности и общественной жизни (*государство, родина, отечество, держава, народ, соборность, мир, артель*

и др.); 3) слова, обозначающие мир русской души и народной этики (*Бог, правда, совесть, справедливость, сострадание, милосердие, терпение, раскаяние* и т. д.)» [5; 272].

Перечисленные группы слов не являют собой закрытые ряды и могут быть представлены с разной степенью детализации. В особенностях значения этих слов, их соотношений со словами сходными и противоположными по значению, их сочетаемости и употребления отражается специфика национального русского менталитета (в его историческом прошлом и в современном состоянии). Естественно, что такие слова-понятия, занимающие весомое место в системе ценностных представлений, в духовном мире народа и отдельной личности, требуют особого внимания и пристального изучения. У Николая Рубцова мы встречаем такие слова-понятия: *земля, изба, деревня, село, родина, народ, красота, Господь, душа, дух, храм, собор*. Характерно, что родная земля в его лирике изображается как «таинственное пространство Божьего мира» [6; 14]. Одно из стихотворений поэта так и называется — «Тайна». Отношение человека к природному миру как к величайшей тайне характерно для русского религиозного типа сознания. Тайна взаимосвязана с русской стариной и с грустью, с печалью. Но печаль эта старого рода, отмеченная ещё А.С.Пушкиным, — светлая, разлитая в воздухе родных мест: «И всей душой, которую не жаль / Всю потопить в таинственном и милом, / Овладевает светлая печаль, / Как лунный свет овладевает миром...» («Ночь на родине»). Подчеркнём, что поэт не был истинно православным человеком. Его поэзия наполнена образами храмов, колокольным звоном, но лишь внешне. Всё это не связано с церковными таинствами. Вера жила в нём на уровне чувства, ощущения, как основа русского мироустройства. Произведения поэта убеждают читателя в том, что «мир устроен грозно и прекрасно» и прелят им любовь, справедливость и светлая вера в будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. АГАПКИНА Т.А. Молчание // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Т.А.Агапкиной, О.В.Беловой, М.М.Валенцовой; под общ. ред. Н.И.Толстого. — М.: Международные отношения, 2004. — Т. 3. — С. 704.
2. ПЕТРОВСКИЙ В.В. О ключевых словах в художественной прозе // Русская речь. — 1977. — С. 54—57.
3. РОМАНИЧЕВА Е.С. Введение в методику обучения литературе. Учеб. пособие. — М.: Флинт, Наука, 2012. — С. 125.
4. РУБЦОВ Н.М. Собр. соч.: В 3 т. / Н.М.Рубцов; сост., вступ. ст., примеч. В.Д.Зинченко. — М.: Терра, 2000. — Т. 3. — С. 432.
5. СКОВОРОДНИКОВ А.П. О ключевых словах русского менталитета // Светлица. — 1993. — № 1. http://stylistics.academic.ru/56/%D0%9A%D0%BB%D1%8E%D1%87%D0%B5%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0
6. ЧЕРНОВ А.Е. Этнопоэтические константы в лирике Николая Рубцова // Автореферат на соискание учёной степени кандидата филол. наук. — Москва, 2014. — С. 25.

КОРОВИНА Вера Яновна —

доктор педагогических наук, профессор, г. Москва
vkorovin4@gmail.com

РУССКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА «ЦАРЕВНА-ЛЯГУШКА»

V КЛАСС

Аннотация. В статье даётся система работы по изучению сказки «Царевна-лягушка».

Ключевые слова: устное народное творчество, волшебная сказка, фантастическое и реальное, анализ эпизодов, разные виды пересказов, особенности народной сказки.

Abstract. The article provides the system for the studying of the "The Frog Princess" fairy tale and Russian proverbs.

Keywords: folklore, fairy tale, fantastic and reality, analysis of episodes, different types of retellings, proverbs, people's wisdom and experience, brevity and expressiveness.

«В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь, и было у него три сына. Младшего звали Иван-царевич...» — так, поэтически настраивая слушателей на восприятие дальнейшего хода событий, начинается русская народная сказка «Царевна-лягушка», так начинаются и многие другие сказки, относящиеся к волшебным.

Народные сказки, передаваясь из поколения в поколение, из уст в уста, постоянно совершенствовались. «Царевна-лягушка» может служить примером высокого мастерства сказителей, сказка необычайно поэтична и слажена. Именно высокие художественные достоинства сделали её любимым хрестоматийным текстом для школы, она издавна входит в школьные программы и всегда вызывает интерес у детей 5 класса.

«Царевна-лягушка» — волшебная сказка. Обращаясь к волшебным сказкам, нужно учитывать их особенности при изучении в пятых классах. Волшебная сказка, происхождение которой фольклористы относят к доклассовому обществу, к временам глубокой древности, сохраняет черты давних традиций, давно забытых верований. Она сочетает в себе сверхъестественное, фантастическое и вполне реальные элементы действительности. Чем туже сплетены узлы фантастического и реалистического миров, тем предметнее, ярче, убедительнее сказка и её герои.

Фантастичны превращения Василисы Премудрой в то время, когда она должна испечь хлеб, выкатить ковёр за одну ночь, но работает она так же деловито, как обычная крестьянская девушка, сам процесс труда реален до мельчайших подробностей, поэтому сказка становится ещё интересней, а события, описанные в ней, достоверней.

Нет ничего невероятного в том, что средний и старший сыновья царя женятся на богатых невестах, что младший оказывается самым обездоленным, но необычно, что третью стрелу... держит лягушка. Однако без первых двух реальных описаний, без предварительной психологической подготовки слушателя и читателя к восприятию столь необычного события сказка многое утратила бы в своей художественности.



В.Долгов. Илл. к сказке «Царевна-лягушка». 2001

Важно учесть это обстоятельство при изучении сказки: в связи с возрастом при первом прослушивании «Царевны-лягушки» дети воспринимают её наивно-реалистически, текст для них не разделяется на фантастическое и реальное. При анализе и дальнейшем разборе сказки учитель от эпизода к эпизоду, от слова к слову показывает соединение реального и фантастического планов, помогает сделать первые шаги к осознанию специфики литературы как искусства.

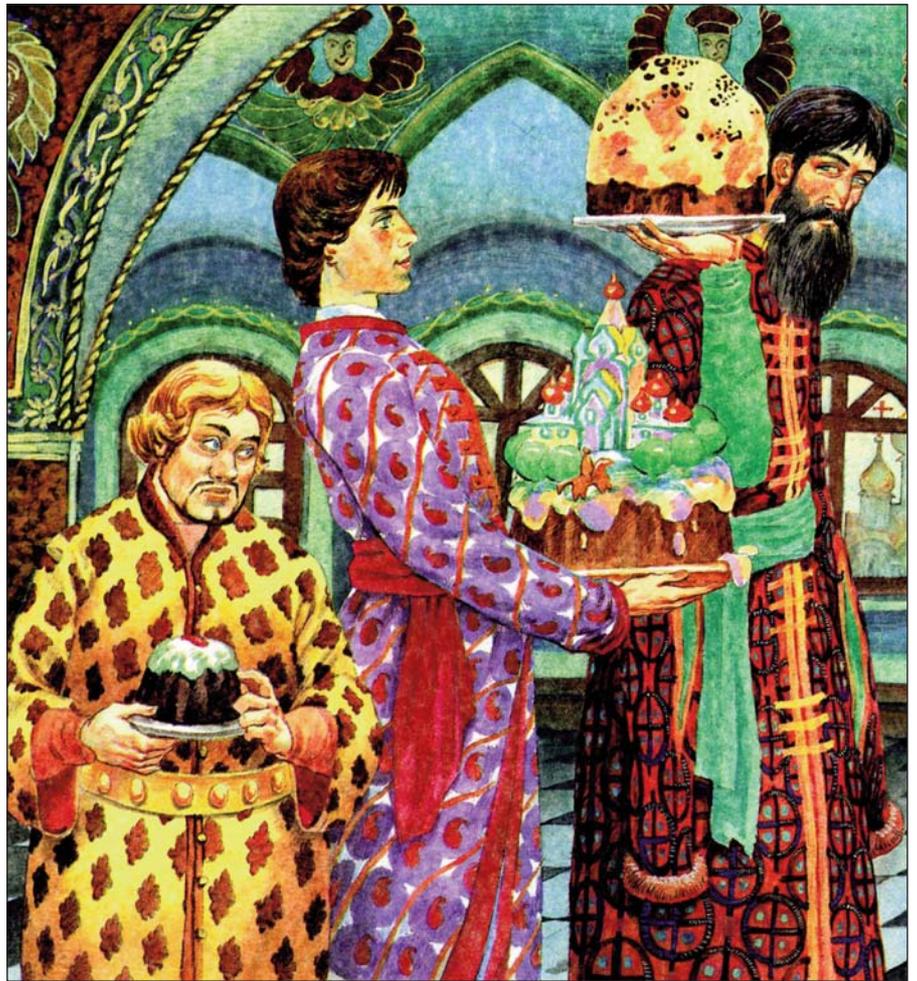
Важно, чтобы учитель литературы, приступая к изучению сказки «Царевна-лягушка», не настраивался на слишком лёгкий тон, где тема проста, детям доступна, а потому все занятия в классе могут свестись к прочтению и пересказу, что только изучение литературных произведений потребует более серьёзной работы. Внимательное прочтение сказки поможет учащимся убедиться в цельности характеров произведений устного народного творчества, осознать силу поэтических средств выражения и художественную ценность изучаемой сказки.

Первый урок по изучению сказки «Царевна-лягушка», которая уже прочитана учащимися, начинается с небольшой беседы о том, почему эту сказку мы называем волшебной.

Вступительное слово учителя может быть самым разнообразным по форме: непрерываемый рассказ; рассказ, иллюстрируемый отдельными выдержками из различных народных сказок, приводимыми либо самим учителем, либо учащимися, которые вспоминают другие прочитанные ими или известные им сказки. Вот один из возможных вариантов вступительного слова учителя:

«Сказка, к изучению которой мы приступаем, относится к волшебным, у неё даже название необычное — «Царевна-лягушка». Откуда же в сказках появились все эти чудеса? Постараемся разобраться в этом. Вы уже знаете, что создавались сказки в далёкие времена, когда труд человека был необычайно тяжёлым, изнуряющим, орудия труда наипростейшими, когда человек боялся природы, не умел разумно пользоваться ею. Именно поэтому природа представлялась человеку страшной, могучей, неподвластной человеку, и он обожествлял её. Зверям приписывалось божественное происхождение: считалось, что они могли говорить человеческим языком, думать и чувствовать. Человек старался «задобрить» силы природы. Так возникло почитание так называемых священных животных, появились сказки и небылицы, где царевна превращается в лягушку, герою помогают разумно действующие звери. Следовательно, сказки — это не простая выдумка сказочников, а отражение давних верований. Мечта народа о лучшей жизни, лёгком и радостном труде, покорении природы, победе добра над злом выразилась во многих народных сказках; об этом мы узнаем, когда будем перечитывать сказку «Царевна-лягушка».

У народной сказки много авторов и много вариантов, каждый из вариантов имеет право на существование. Мы можем прочитать в различных сборниках одну и ту же сказку, где



В. Долгов. Илл. к сказке «Царевна-лягушка». 2001

герои названы по-разному, их поступки могут отличаться друг от друга. «Царевна-лягушка», например, насчитывает 24 варианта. Когда вы будете хорошо знать тот текст, который помещён в учебнике-хрестоматии, можно будет сравнивать его с другими вариантами, которые нетрудно найти в библиотеках.

В сказке «Царевна-лягушка» встречаются привычные для волшебных сказок начало («В некотором царстве, в некотором государстве...»), концовка, троекратные повторения (было три брата, их жёны получили от царя три задания), постоянные эпитеты (*добрый молодец, красная девица*), необыкновенные превращения главной героини. Что они значат, как помогают нам узнать героев, оценить их поступки? Чему нас учит сказка? Будем же внимательно читать, перечитывать, слушать, наблюдать».

После вступительного слова учитель обратит особое внимание на манеру произнесения, верное интонирование описаний (Кащеева дуба, ковра, хлеба, работы Василисы Премудрой и пр.), чередование повторяющихся событий (встречи царевича с медведем, зайцем, селезнем, щукой, приказы царя и оценки работы невесток), выявление характеров героев (Василисы Премудрой, Ивана-царевича), главных мыслей сказки (выражение народной мечты о покорении природы, победе добра над злом).

Фронтальная беседа после чтения выявит, насколько понят общий смысл текста, и настроит учащихся на дальнейшую работу —

освоение навыка художественного рассказывания отдельных фрагментов текста:

1. Как начинается сказка? Встречали ли вы подобное начало в других сказках? Кто помнит иное начало сказки, но тоже характерное для народных сказок? Произнесите правильно начальные строчки и сделайте вывод о том, какое начало свойственно волшебной сказке.

2. Можете ли вы сказать, как звали царя и всех трёх братьев Ивана-царевича? Может ли кто-нибудь объяснить, почему назван по имени только Иван-царевич? (Желательно подвести учащихся к выводу о том, что сказка лаконична и экономна в средствах изображения. В ней Иван — один из главных героев, и он сразу выделен тем, что назван по имени.)

3. Какие мечты народа воплощены в сказке? Кажутся ли они вам несбыточными? Есть ли среди них такие, которые в наше время уже сбылись?

4. Подумайте и скажите, как надо рассказывать сказку, чтобы слушать её было интересно. Встречались ли вам люди (родные, знакомые), которые интересно рассказывают сказки? (Не забудем сказать о том, как важно сохранять во время пересказа зачины, концовки, троекратные повторы, постоянные эпитеты, выбрать соответственный неторопливый темп речи, сохранить связность, напевность, обыграть диалоги и пр.)

Такая беседа поможет выяснить, понят ли школьниками сюжет сказки, её основные ге-

рои, каково первое впечатление от прочитанного текста.

От последних вопросов легко перейти к новому виду работы — обучению художественному пересказу сказки. Этот вид работы требует от учителя кропотливой и длительной работы: выяснить, какой именно текст предстоит учащимся пересказать, что в нём сохранить без изменения, что передать своими словами, какие интонации более всего подходят, как строится диалог, как связан эпизод с предыдущими и последующими, какова главная мысль эпизода, что в нём самое важное.

Учащиеся 5 класса любят слушать чтение, рассказывать сами, однако рассказы их однотипны, их можно назвать свободными, в них встречаются мельчайшие подробности, чаще всего не главные для текста, но чем-то заинтересовавшие рассказчика. Вместе с тем в их пересказах иногда трудно уловить логику событий, характеры героев остаются в тени, диалоги пересказываются неинтересно, даже бойкие пересказы хаотичны. Труднее всего для учащихся — художественный и краткий пересказы.

Обучение художественному пересказу, то есть пересказу, в котором максимально сохраняется авторский текст, его особенности, — дело ответственное, сложное и чрезвычайно полезное. Школьникам 5 класса трудно подготовить к такому пересказу всю сказку или большой рассказ целиком, поэтому начинать работу целесообразнее с подготовки отдельных эпизодов, от произведения к произведению увеличивая объём отрывков.

Для этого этапа работы заранее на доске должен быть написан или вывешен план, который будет ориентиром в подготовке домашнего задания. Учитель открывает на доске текст этого плана и отрабатывает с учащимися один-два эпизода. Вот эпизоды, которые следует подготовить учащимся к следующему уроку для художественного пересказа:

1. Выбор невест, или Как сватались царевичи.
2. Первый приказ царя (испечь каравай хлеба).
3. Второй приказ царя (выткать ковёр за одну ночь).
4. Третий приказ царя (приехать на пир).
5. Встреча царевича с медведем, зайцем, селезнем, щукой.
6. Иван-царевич и Баба-яга.
7. У Кашеева дуба, или Чем закончилась сказка.

Сказка — самый благодарный и благодатный текст для того, чтобы показать, как звучит связанная, напевная речь. Сказка легко делится на отдельные эпизоды, пересказы этих эпизодов отрабатываются вместе с учителем, класс внимательно следит за рассказчиками. В некоторых случаях учителю полезно показать детям образец такого фрагментарного художественного пересказа:

«В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь, и было у него три сына. Младшего звали Иван-царевич.

Позвал однажды царь сыновей своих и говорит им:

— Дети мои милые! Пора вам о невестках подумать!

— За кого же нам, батюшка, посвататься?

Предложил им царь натянуть тугие луки: куда стрела упадёт, там и свататься. Так и сделали братья.

Пустил стрелу старший брат — подняла её боярская дочь.

Пустил стрелу средний брат — подняла её купеческая дочь.

Пустил стрелу Иван-царевич — подняла её лягушка-квакушка.

Старшие братья свои стрелы сразу нашли, а Иван-царевич два дня ходил по лесам и горам, на третий день в топкое болото зашёл. Смотрит — сидит лягушка-квакушка, его стрелу держит.

Хотел было бежать царевич, отступить от находки, а лягушка и говорит ему человеческим голосом: «Бери стрелу, Иван-царевич, а меня замуж возьми. Жалеть не будешь...» Подумал-подумал Иван-царевич, завернул её в платочек, принес в своё царство-государство».

На первых порах работы над художественным пересказом образец пересказа учителя особенно полезен для учащихся. Если учащиеся не овладели техникой краткого пересказа, то учителю придётся ещё раз обратиться к этому виду работы. В этом случае у учителя также должен быть готов образец краткого пересказа того же эпизода, который был использован для художественного пересказа: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь, было у него три сына, младшего звали Иван-царевич. Позвал однажды царь сыновей и сказал, что пора им подумать о невестках. Натянули братья луки: куда стрела попадёт, туда и свататься будут. Стрелы старшего и среднего братьев подняли боярская и купеческая дочери, а стрелу Ивана-царевича — лягушка-квакушка. Делать нечего — принёс царевич лягушку в своё царство-государство».

К следующему уроку школьники готовят для художественного пересказа текст всей сказки, но рассказывать они её будут по эпизодам, названия которых были записаны на доске.

Второй урок целиком посвящается работе с текстом, более всего на уроке звучит сказка: в чтении учащихся и в их пересказах, развёрнутых ответах на вопросы учителя, беседе об иллюстрациях В.Васнецова, И.Билибина, словарной работе¹.

«Царевна-лягушка» — так названа сказка, самим названием отдающая дань любимой и главной героине. Какая же она, эта героиня, почему кажется прекрасной, почему называется Премудрой? Вспомним, какой мы видим Василису Премудрую в начале сказки...

Начиная работу с эпизодом «Выбор невест, или Как сватались царевичи», учитель предлагает вспомнить, что царевич вначале хотел отступить от своей находки, бежать. Почему?

Внешний облик лягушки испугал его, опечалил. Запомним, что так испугало, а впоследствии мучило Ивана-царевича. Из-за внешнего облика Царевны-лягушки над ним смеялись братья, всё это приводит царевича к

поспешному решению поскорее избавиться от лягушечьей кожи, сжечь её при первой же возможности.

Итак, царевич хотел отступить, но что удержало его от подобного намерения? Как мы можем объяснить его последующее поведение? Школьники внимательно вчитываются в текст. Лягушка говорит человеческим голосом, говорит убедительно: «Возьми, Иван-царевич, жалеть не будешь!» Её немногие слова говорят о многом: лягушка-то необыкновенная, речь её спокойна, полна какого-то необъяснимого достоинства.

Что же удивляет в Царевне-лягушке? Какой она предстаёт перед нами в первый раз? А Иван-царевич? Выводы делают сами учащиеся.

В работе над художественным пересказом эпизода «Первый приказ царя» можно задать такие вопросы: как встречает Царевна-лягушка Ивана-царевича? Какими словами? Произнесите их («Что ты так запечалился? Иль услышал от своего отца слово неласковое?»). Испытания, которым подвергает царь своих невесток, помогают ещё более убедиться в необыкновенных достоинствах Царевны-лягушки. Прислушаемся к её словам: царевна сразу догадывается, что царевич опечален. Обратим внимание на то, какой теплотой, человеческой заботой проникнуты её слова, как задушевна её речь.

Знает ли царевна, что выполнит приказ царя? Почему не говорит об этом сразу царевичу? (Царевна успокаивает Ивана-царевича: «Не тужи, Иван-царевич! Ложись-ка лучше спать-почивать: утро вечера мудренее»). Царевна знает, что выполнит задание царя, но не торопится заранее сказать об этом. Учащимся нетрудно объяснить это, заметить в царевне качества скромного и умного человека.

Как можно объяснить, что именно в эпизоде, в котором описывается труд царевны, она впервые названа Василисой Премудрой? Для чего столь подробно описывается самый труд её? («...обернулась красной девицей Василисой Премудрой — такой красавицей, что ни в сказке сказать, ни пером описать! Взяла она чистые решета, мелкие сита, просеяла муку пшеничную, замесила тесто белое, испекла каравай — рыхлый да мягкий, изукрасила каравай разными узорами мудрёными: по бокам — города с дворцами, садами да башнями, сверху птицы летучие, снизу — звери рысучие».)

Стоит обратить внимание, что царевну называют Премудрой тогда, когда рассказывают, как она трудится, и на то, что в этом эпизоде соединены волшебное превращение лягушки в царевну и вполне реальное описание её труда.

Работу с пересказом третьего эпизода — «Второй приказ царя (выткать ковёр)» можно несколько усложнить, предложив учащимся вопрос: чем отличается работа Василисы Премудрой от работы других невесток? (Она ткёт сама, невестки созывают мамушек, нянюшек и красных девушек. От прикосновения её иглы ковёр сразу оживает, хотя и неизвестно, чем она вышивает, мамушки вышивают и ткют «кто серебром, кто золотом, кто шёлком», но ника-

кого волшебства в их работе не происходит.) И так, что нас удивляет в описании труда Василисы Премудрой? Она всё делает сама, труд её волшебный: всё оживает под искусными руками мастерицы. Описывая необычную работу Василисы Премудрой, автор-народ изменяет даже стиль изложения, появляется иной ритм, прочитайте и проследите (этот текст надо заранее написать, а затем обратить на него внимание учащихся):

*Где кольнёт иглой раз —
цветок зацветает,
Где кольнёт другой раз —
хитрые узоры идут,
Где кольнёт третий —
птицы летят...*

Совсем иное дело у других невесток: здесь говорится о том, чем вышивали ковер, но нигде не сказано, как они вышивали, не сказано о радости их творческого труда, его нет. Сказка это подчёркивает.

Вспомним и прочитаем эпизоды, в которых рассказывается, как постепенно возрастает восхищение царевича работой Василисы Премудрой. Выводы делают дети. Необыкновенное искусство удивило царевича. Его удивление возрастает по мере того, как проявляет мастерство царевны.

«...Глянул царевич на каравай — диву дался: никогда таких не видывал!»

«...глянул на ковер да так и ахнул: такой этот ковер чудесный, что ни вздумать, ни взгадать, разве в сказке сказать!»

Больше, чем испечённому караваю, удивился царевич сотканному царевной коврику, он уже не «диву дался», но «ахнул». Если в первом случае хлеб был такой, каких он «никогда не видывал», то во втором случае ковер был такой, «что ни вздумать, ни взгадать, разве в сказке сказать». Здесь не только мастерство царевны отмечает народ, но и умение Ивана-царевича оценить это мастерство.

Искусство, мастерство Василисы Премудрой выделяет и царь. Школьники перескажут, как по-разному отнёсся царь к сделанному своими невестками: резко, негодуя отвергает он сделанное старшей и средней невестками, но восхищается трудом Василисы Премудрой: каравай старшего царевича приказал царь псам бросить, каравай среднего — от большой нужды есть, каравай младшего — «только в большие праздники есть!».

Ковром старшего «только от дождя лошадей покрывать», ковер среднего «...только у ворот... стелить», а ковер младшего царь распорядился в его горнице «по большим праздникам расстилать!». Полезно, чтобы школьники постарались проанализировать оценки царя предметам, сделанным его невестками. Нужно также объяснить, почему, оценивая работу Царевны-лягушки, царь повторяет выражение «по большим праздникам» и что оно означает? Что хочет подчеркнуть автор-народ такой оценкой?

Художественный пересказ четвёртого эпизода — «Пир» — поможет учащимся представить торжество царевны-лягушки над не-

умехами-невестками. Апофеозом мудрости царевны является её появление на царском пиру: гремит гром, силы природы, подчиняясь Василисе Премудрой, откликаются на её превращение и появление. На пиру по мановению её руки остатки пищи превращаются в озёра и лебедей, затем неожиданно исчезают. Подлинная красота Василисы Премудрой — внешняя и внутренняя — открылась всем. Что интересного мы увидели в поведении Царевны-лягушки на пиру? Какой мы видим её впервые?

Интересно проходит работа с иллюстрациями В. Васнецова и И. Билибина. Учащиеся сравнивают трактовку Васнецова и Билибина: Васнецов обращает внимание на танец Василисы Премудрой, на музыкантов, её окружающих, Билибин — на то, как Василиса Премудрая удивляет всех необыкновенными волшебствами, что передаётся через лица присутствующих на балу, нарисованных необычайно выразительно.

Во время пересказа эпизода «Пир», беседы и работы с иллюстрациями Билибина и Васнецова учащиеся обратят внимание не только на волшебства, которыми столь щедро удивила всех царевна, но и на её красоту, которая впервые стала всем очевидной. После этого школьники легко объяснят, почему так торопится сжечь и сжигает лягушечью кожу царевич. Царевна опечалилась, но она не бранит Ивана-царевича, а лишь горестно упрекает его и одновременно помогает советом: «А теперь прощай, ищи меня за тридевять земель, за тридевять морей, в тридесятом царстве, в подсолнечном государстве, у Кощея Бессмертного. Как три пары железных сапог износишь, как три железных хлеба изгрызёшь — только тогда и разыщешь меня...» Василиса Премудрая не говорит, где искать её, но предупреждает, что путь будет долгим и трудным. Это предостережение — тоже помощь.

Последний раз звучат слова Василисы Премудрой в самом конце сказки: «Ну, Иван-царевич, сумел ты меня найти-разыскать, теперь я твоя весь век буду!» Царевна сдержала своё слово, осталась верной царевичу.

Какой же предстаёт перед нами Василиса Премудрая? Как отнесётся Иван-царевич к царевне? Почему даже тогда, когда она встречается впервые царевичу некрасивой лягушкой, что-то заставляет его прислушаться к её словам, советам? Чем удивляет и покоряет она всех? Эти вопросы прозвучат в беседе с учащимися и подведут их к соответствующим выводам о цельности характера Василисы — Премудрой, прекрасной, сердечной, скромной, терпеливой, заботливой, трудолюбивой, доброй, выразительницы народной мечты о покорении природы, освоении более совершенного и радостного труда. В Василисе Премудрой соединены лучшие черты русского народного характера. И ещё: Иван-царевич, впервые видя Царевну-лягушку, опечалился и задумался. Но, подумав, всё-таки взял её с собой. Этот его поступок народ осмысляет и как проявление милости, и как проявление бережного отношения к природе и к каждому живому существу на свете. Он верит, что именно за такое отношение рано или поздно насту-

пит справедливое воздаяние. А непродуманный поступок Ивана-царевича (сжигание лягушечьей кожи), под которым народ понимает грубое, бесцеремонное разрушение природы, ведёт к печальным последствиям, за которые приходится платить дорогую цену.

Задание на дом: подготовить выборочный пересказ «Путь Ивана-царевича в поисках Василисы Премудрой».

Третий урок начинается беседой (что было после того, как царевич сжёг лягушечью кожу?). В ходе этой беседы учитель ведёт учащихся от размышлений о характере Василисы Премудрой к обсуждению того, достоин ли её Иван-царевич. Не надо бояться, если сначала некоторые учащиеся будут говорить о том, что едва ли можно считать его достойным («Ведь он сжёг лягушечью кожу», «Он хотел сначала отступить...»). В этом случае беседа проходит ещё живее, потому что школьники начинают убеждать своих товарищей, что царевич искупает свою вину, вспоминают путь Ивана-царевича, рассказывают о его поступках.

Каким же предстаёт в сказке Иван-царевич? Если Василиса Премудрая отличается в первую очередь мудростью, то Иван-царевич — активностью, милосердием и верностью, которые более всего проявляются при его встрече с Василисой Премудрой и во время её поисков.

После царского пира — кульминационного эпизода сказки, когда Иван-царевич сжигает лягушечью кожу, наступает резкий поворот сюжета: действие убыстряется, сказка принимает более динамический характер. Меняются и характеры героев. Мы почти ничего не узнаём о лягушке — она на время исчезает из нашего поля зрения, но меняется характер Ивана-царевича. Он вынужден волею обстоятельств принимать самостоятельные решения и, главное, самостоятельно действовать.

Изменился ли Иван-царевич с тех пор, когда мы встретились с ним впервые? Как? Он хотел тогда «отступить», а сейчас? Сразу ли он решает идти на поиски царевны?

«...Загоревал Иван-царевич неутешно. Снарядился, взял лук да стрелы, надел железные сапоги, положил в заплечный мешок три железных хлеба и пошёл искать жену свою, Василису Премудрую...» (Этот эпизод учащиеся кратко рассказывают, отмечают, что царевич ни минуты не раздумывает, его решение неизменно и появляется оно сразу же после исчезновения царевны.)

Привычная сказочная формула: «Долго ли шёл, коротко ли, близко ли, далеко ли — скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», две пары железных сапог протёр, два железных хлеба сглодал» — рассказывает о том, какой путь проделал Иван-царевич (школьники эти строки читают и объясняют, понимая, что эти строки характеризуют царевича).

Вспомним о встречах Ивана-царевича со старым старичком, Бабой-ягой, медведем, селезнем, зайцем, щукой. Как поведение царевича во время этих встреч характеризует его? Как к нему относятся все, кто встретился в пути? Почему в сказке подчёркивается, что царевич был голоден? Почему хотел убить

зверей и не убил? Приходим к выводу: не только жалость и доброта царевича пересилили его голод, но и бережное отношение к природе, умение по-доброму распорядиться ею. Постарайтесь объяснить, почему все помогает царевичу².

Путь Ивана-царевича кончается у Кашеева дуба, описание которого необычайно инте-

ресно тем, что подчёркивает, насколько трудно было победить Кашея Бессмертного, насколько неприятен и ненавистен Кашей всему живому: ведь дуб «ветками красное солнце закрыл». Учащиеся соревнуются, кто выразительнее прочитает наизусть описание дуба и объяснит значение этого описания. Чтобы помочь школьникам, учитель поставит вспомо-

гательный вопрос: «Была ли необходима помощь царевичу в борьбе с Кашеевым дубом? Может быть, он справился бы один? Какой этот дуб?» Прочитаем наизусть описание дуба:

«Стоит тот дуб, *вершиной в облака упирается, корни на сто вёрст* в земле раскинул, *ветками красное солнце закрыл*. А на самой его вершине — кованый ларец...»

Итак, в характере царевича мы отмечаем терпение, смелость, но вспомним, каков он в начале сказки: молчалив, даже боязлив, над ним смеются братья, потому что он женится на лягушке. Но вот оказывается, что лягушка — царевна, она прекрасна и мудра. Братья уже не смеются над Иваном-царевичем (ведь осрамились они со своими жёнами), а сам царевич отправляется искать Василису Премудрую. По пути он находит много помощников: ему помогают звери, люди, даже Баба-яга. Жалость к животным, смелость, терпение, выносливость — вот немногие, но яркие черты Ивана-царевича. Он снискал уважение к себе тем, что справедлив, добр, смел, достоин уважения и что борется он против Кашея, которого даже Баба-яга называет злодеем³.

Заканчивается урок словом учителя, подводящим итог проделанной работе.

Вот примерное содержание заключительного слова учителя: «Итак, мы с вами читали, пересказывали, выясняли смысл волшебной сказки «Царевна-лягушка». Теперь, зная хорошо её содержание, вернёмся к разговору о том, что сказки создавались не одним человеком, а целым коллективом. Сказочники, пересказывая сказку из уст в уста, что-то добавляли, что-то изменяли, в связи с этим появлялись различные варианты одной и той же сказки.

Мы говорили с вами о том, что «Царевна-лягушка» имеет 24 различных записи. Какие же они, послушайте и сравните с тем вариантом, который мы только что прочитали: в некоторых записях об обрядах свадеб не говорится ничего, в других сказано, что во время венчания лягушку держали на блюдце, в третьих подробно описывается, как Иван едет на свадьбу в карете, а лягушку несут на золотом блюде, встречаются тексты, где лягушка каждую ночь становится красавицей, а днём снова превращается в лягушку. В некоторых текстах царевич сокрушается о своих несчастьях молча, в других говорит: «Чего у меня сделает лягуша! Все станут смеяться. Лягуша ползат по полу, только квакат». В некоторых текстах у Василисы нет имени, её называют душой-девицей, иногда её имя меняется, она становится Еленой Прекрасной, в других — созывает на помощь мамок-нянек.

Устное народное творчество создаётся народом, выражает мечты многих поколений. Какие же мечты народа воплощены в сказке «Царевна-лягушка»? Учащиеся отвечают, вспоминая о том, как быстро и необыкновенно удачно справилась лягушка с работой.

Сказка «Царевна-лягушка» рассказывает о том, как добиваются герои победы, добра и справедливости. Добро и справедливость побеждают, но для этого сами герои проходят через трудности и испытания, и только тогда, когда они сами становятся достойными этого высшего счастья, добро торжествует.

К ЮБИЛЕЮ В.Я.КОРОВИНОЙ

В ноябре 2015 года Вера Яновна Коровина, доктор педагогических наук, профессор, автор многочисленных изданий, статей, методических пособий для учителей, отметила свой 85-летний юбилей. Под её редакцией разработаны программа и линия учебников по литературе для общеобразовательной школы (5—11 классы). Более 60 лет верного, преданного служения методической науке и школе! Практически вся сознательная жизнь отдана ей!

Детство и юность Веры Яновны пришлись на войну, память о которой не тускнеет с годами. В юности же она прошла через ещё одно страшное испытание — репрессию отца. Но юность окрашена и радостью поступления в пединститут, верной студенческой дружбы, любви, что приходит один раз и навсегда.

Вера Яновна окончила МГПИ им. В.И.Ленина в 1953 году. Начала свою трудовую деятельность в подмосковной школе № 6 г. Балашихи и всегда с благодарностью и теплотой вспоминает дружный коллектив учителей, который принял её, проявив внимание и заботу. Здесь пришло ясное осознание своего призвания, верности избранного жизненного пути.

Затем была ответственная работа председателем Учебно-методического совета Министерства просвещения РСФСР. В 1967 году, завершив обучение в аспирантуре на кафедре методики преподавания литературы МГПИ, Вера Яновна защитила кандидатскую диссертацию по развитию устной речи школьников, подготовила сборник «В защиту живого слова», посвящённый этой всегда актуальной проблеме.

В дальнейшем жизнь привела В.Я.Коровину в НИИ школ при МП РСФСР, где она продолжала разрабатывать систему работы по обогащению речи учащихся, методику проведения вводных и заключительных уроков, изучения творчества русских и зарубежных писателей. В результате выходят первые вариативные сборники, составленные В.Я.Коровиной: «Сказки Пушкина в школе», «Пушкин в школе», позднее — «От упражнений к системе развития речи», «На подступах к риторике», «Фольклор и литература»; учебные хрестоматии: «Русские поэты о родной природе», «Мифы народов мира», «Наш XIX век» (в соавторстве с В.И.Коровиным) и др.

В 1994 году Вера Яновна защитила докторскую диссертацию. Вместе с В.И.Коровиным и авторским коллективом



она принимает самое активное участие в составлении так необходимого школе пушкинского энциклопедического словаря.

Программа и линия учебников, подготовленные коллективом авторов под редакцией Веры Яновны, включает проверенные временем классические художественные произведения, предусматривает формирование знаний и умений, позволяющих учителю за школьные годы вырастить квалифицированных читателей и воспитать их в любви к родной литературе, истории, культуре. Иными словами, Вера Яновна всю жизнь самоотверженно служила делу школьного литературного образования в нашей стране, всегда стремится помочь учителю-словеснику выстроить такую систему работы, которая вовлекала бы детей в творческое осмысление прочитанного, учила их анализировать, оценивать художественное произведение, видеть мастерство писателя, особенности его стиля, развивала устную и письменную речь учащихся, их творческие способности.

Глубокоуважаемая Вера Яновна! За Вами стоит не одно поколение школьных учителей, работающих по Вашим учебникам и методическим пособиям. За Вами — сотни тысяч российских школьников, успешно обучающихся по Вашей программе. От всей души поздравляем Вас с юбилеем, желаем крепкого здоровья, удовлетворения от достигнутого, творческого и насыщенного работой долголетия, новых замыслов и их свершения, прежней преданности делу своей жизни!

Редакция журнала

Мудрость Василисы Премудрой мы наблюдаем на протяжении всей сказки: она не только мудро отвечает, спрашивает, но печёт необыкновенный хлеб, ткёт чудесный ковёр, живёт в согласии с природой, которая ей помогает: гремит гром, предупреждая её появление; обрывается озеро с плывущими по нему лебедями. Так воплощается в сказке народная мечта о единстве человека с природой, об умелом и бережном отношении человека к природе, которая тоже не остаётся безучастной к человеку.

Иван-царевич в начале сказки мало действует, кажется не очень умным, но, встречаясь с Василисой Премудрой, становится другим. Оказывается, в нём заложены и ум, и мужество, и терпение.

Сказка «Царевна-лягушка» убеждает нас в том, что и в жизни человек многого может добиться благодаря разуму и труду, сердечности и доброте, смелости и уму.

Уроки в различных школах (городских и сельских) показали, что при нормальном темпе урока, когда учитель не разрешает себе повторять одни и те же вопросы, отвлекаться от основных вопросов, учащиеся вполне успевают выполнить то, что запланировано на уроке.

К следующему уроку учащиеся готовят краткий пересказ сказки, стараясь передать самое основное в её содержании: приказ царя;

царевичи в поисках стрел; встреча с лягушкой; мастерство царевны; сжигание лягушачьей кожи и поиски Василисы; старый старичок; встреча Ивана-царевича с животными; Баба Яга; у Кашеева дуба; помощь зверей; возвращение Ивана-царевича с Василисой Премудрой в своё царство-государство. Учащимся предлагается также ответить на вопросы, помещённые в учебнике-хрестоматии, например: «Почему эту сказку мы называем волшебной? За что превратил Кащей Бессмертный Василису Премудрую в лягушку? Что ценит народ в людях и что осуждает?»

Кроме того, все учащиеся получают задание на дом прочитать в учебнике-хрестоматии статью о сказках, которая поможет закрепить сведения, полученные в классе и необходимые для дальнейшего изучения народного творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Словарная работа организуется учителем, например, во время работы с первым эпизодом сказки. Можно провести небольшие наблюдения с учащимися, спросив их, что и как меняется, если вместо слов: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-

был царь» — мы скажем: «В некотором царстве жил царь...» или: «В государстве жил царь». Что изменилось? Как?

Во время пересказа эпизода «Приказы царя» интересно обратить внимание на оттенки значений глаголов, передающие печаль царевича: опечалился, запечалился, печалиться — и на использование инверсий, которые часто встречаются в обычной разговорной речи, усиливают и подчёркивают главную мысль, оттеняют определения и эпитеты: слово неласковое, ковёр чудесный, утро вечера мудренее, столы дубовые, скатерти узорчатые. Устное народное творчество вообще и сказки в частности помогают учащимся осмыслить истоки искусства слова. 2 «Природа и все животные ненавидели Кащея Бессмертного, а поэтому помогли Ивану-царевичу в поисках Василисы Премудрой... Царевич был добрым, смелым, терпеливым, настойчивым, сначала несчастным, его все любили и хотели ему помочь...» — из ответов учащихся.

3 Вспоминаются слова М. Горького, который характеризует обобщённый образ сказочного героя, сначала незаметного, преследуемого, кажущегося не очень умным, но затем проявляющего самые светлые черты народного характера: «Герой фольклора — “дурак”, презираемый даже отцом и братьями, всегда оказывается умнее их, всегда — победитель всех житейских невзгод».

КОЛОКОЛЬЦЕВ Евгений Николаевич —

доктор педагогических наук, профессор, действительный член Академии педагогических и социальных наук, Москва
evkolokolcev@yandex.ru

ЛИРИКА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА VI КЛАСС

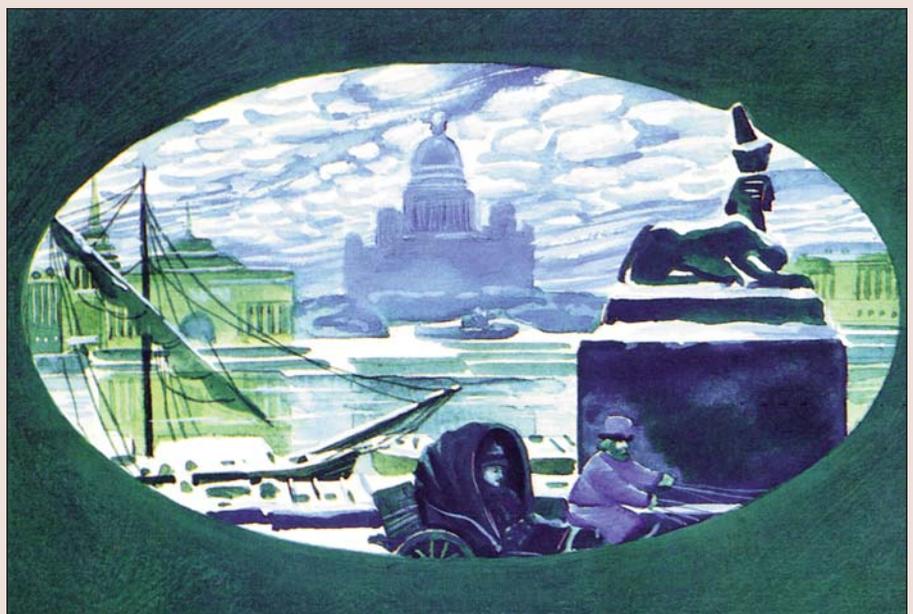
Аннотация. В статье рассматриваются возможности стилистического и композиционного анализа стихотворений Лермонтова в тесной связи с их жанровым своеобразием и особенностями стиха.

Ключевые слова: параллелизм, контраст, аллегория, символ, сюжет, описание, инверсия, стихотворный размер, строфа, рифма.

Abstract. The paper proposes a method of studying Lermontov's poems "Duma", "The Poet", "The Prophet", "Motherland" and follows connection with the peculiarities of composition and art forms.

Keywords: time, space, stylistic polyphony, expanded metaphor, contrast, composition, verse, genre, poetic dimension.

В школьную программу по литературе (под редакцией В.Я.Коровиной) включены стихотворения М.Ю.Лермонтова «Тучи», «Листок», «На севере диком...», «Утёс», «Три пальмы». Именно в таком порядке они расположены в комментарии к монографической теме, что и может определить последовательность изучения стихотворений. Иной последовательности изучения лирики Лермонтова потребует, например, тематический путь разбора стихотворений, когда обращение к мотивам одиночества («На севере диком...», «Утёс») или странничества («Тучи», «Листок») вызовет необходимость объединить анализ близких по темам стихотворений. Плодотворен и путь изучения стихотворений, который обусловлен временем их создания: от «Трёх пальм» (1839) — к «Тучам» (1840) — и к стихотворениям, созданным в 1841 году («На севере диком...», «Утёс», «Листок»). Такой путь открывает возможность обратиться не только к некоторым биографическим фактам, но и к личности автора-творца как создателя поэти-



Л.Непомнящий. Илл. к стихотворению «Тучи». 1988

ческого текста. Этому пути, который сопровождается обращением к двусложным и трёхсложным размерам стиха, и отдано предпочтение в статье.

Многие стихотворения Лермонтова содержат заглавия, которые открыто указывают на традиционные жанровые обозначения: это баллада и дума, сонет и романс, песня и мадригал, стансы и элегия. Привлекает внимание и ряд подзаголовков его произведений, которые, в отличие от традиционных жанров, содержат собственные содержательно-смысловые модели, которые никакими жанровыми нормами не предусматриваются. Например, поэма «Беглец» отмечается подзаголовком «Горская легенда», поэмы «Демон» и «Ангел смерти» сопровождаются подзаголовками «Восточная повесть», а поэма «Сашка» названа «Нравственной поэмой». Жанровое своеобразие стихотворения «Три пальмы» тоже находит воплощение в необычном подзаголовке «Восточное сказание». Сказание — это рассказ, предание, который находит воплощение в литературной форме. Подзаголовком Лермонтов подчёркивает, что «Три пальмы» — повествовательное стихотворение.

О чём же повествуется в «Восточном сказании»? После чтения в классе ученики отметят, что в стихотворении рассказывается о трёх пальмах, которые роптали на Бога и долго ждали «странника усталого»; в ответ на их мольбу появился караван верблюдов с «нежданными гостями», которые нашли приют у «студёного ручья» и, воспользовавшись его «щедрыми» дарами, погубили цветущий оазис.

Важной составной частью «Восточного сказания», наряду с повествованием, является описание трёх пальм, цветущих в аравийской пустыне и охраняющих своей тенью студёный ручей. В статье «Стихотворения М.Лермонтова» В.Г.Белинский в «Трёх пальмах» отмечает «пластицизм и рельефность образов», которые «сливаются, в этой пьесе, поэзию с живописью» (1, с. 216). Слова критика о «пластицизме и рельефности образов» означают образы зрительно осязаемые, выразительные, красочные, яркие, исполненные гармонии. *Какие же лексические средства поэт использовал в описании ярких картин природы? Ответ на этот вопрос предполагает обращение учеников к эпитетам и словосочетаниям тех строк стихотворения, в которых создана картина природы до опустошающего вторжения людей.* В изображении трёх пальм прежде всего запоминается метафорический эпитет «гордые», суть которого состоит в том, что на характеристику деревьев переносятся свойства человека. Ученики не пройдут мимо оценочного эпитета «роскошные листья», который развёрнут в синонимических сочетаниях «под сенью зелёных листов» и «под кущей зелёной». Замыкают описание пальм стихи из седьмой строфы: «И, гордо кивая махровой главою, / Приветствуют пальмы нежданных гостей...» — в которых повторяется, закольцовывается характеристика деревьев, данная в начальной части стихотворения.

Не вызовет трудностей у школьников и описание живительного источника, который

последовательно назван в стихотворении то «родником», то «ручём», то «ключом». Обращаясь к тексту стихотворения, ученики найдут не только синонимические прилагательные и предметно-образительные эпитеты («холодный» — «студёный», «звучный» — «гремячий»), но и метафоры («журча, пробивался волною холодной...»), олицетворения («и щедро поит их студёный ручей...») и звукообразы: «звучный ручей», «гремячим ключом». Вместе с тем очень важно обратить внимание учеников на подчёркнутую в начальной строфе гармонию в природе:

*В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался волною холодной,
Хранимый, под сенью зелёных листов,
От знойных лучей и летучих песков.*

Эта гармония в описании деревьев и живительного источника находит воплощение в слове «хранимый», относящемся к роднику, и в выделении знаками препинания словосочетания «под сенью зелёных листов», которое в чтении строфы должно быть выделено паузой.

В воссоздании экзотической природы «аравийской земли» поэт искусно использует приём *антитезы*, которая вносит новые оттенки в идиллическую картину, нарисованную в первой строфе. Учитель назовёт два-три противопоставления и выпишет их на доске («знойные лучи» — «студёный ручей», «почва бесплодная» — «зелёные листья», «песок раскалённый» — «волною холодной»), а учащиеся, располагая текстом стихотворения, продолжат этот ряд («летучие пески» — «звучный ручей» и пр.). Но мотив противостояния в природе («И стали уж сохнуть от знойных лучей / Роскошные листья и звучный ручей»; «... росли и цвели мы, / Колеблемы вихрем и зноем палимы») не оказывается столь губительным, как вмешательство человека, который выступает в стихотворении носителем разрушающей силы. Антитеза как один из приёмов создания картин природы с появлением каравана верблюдов вырастает в резкий контраст между жертвенным, бескорыстным служением природы человеку и жестокостью человека.

Описание картин природы сменяется в «Восточном сказании» повествованием о движении каравана верблюдов и о «весёлом... стане», который раскинулся в тени деревьев. *Что в этом рассказе стремится подчеркнуть поэт? Как соединяется первый стих второй строфы «И многие годы неслышно прошли...» с рассказом о шествии каравана верблюдов?* Включение в формулировку вопроса строки, начинающей вторую строфу, ориентирует учеников прежде всего на поиски звуковых образов. Они не пройдут мимо стиха «Звонков раздавались нестройные звуки», обратятся к пятой и шестой строфам, рисующим образ арабского наездника, который «с криком и свистом» несётся по песку, и заметят, как точен и лаконичен поэт в пере-

даче оттенков действий каравана в седьмой строфе, где описан «весёлый стан» («шумя», «звуча»). Нет сомнения, что звуковая картина, связанная с приближением каравана и описанием стана, раскинувшегося «в тени» пальм, вторгается в устойчивый мир тишины и покоя и непосредственно подготавливает картину варварского разорения чудного оазиса, мира, спасительного для людей.

Построение художественного текста в центральной части баллады определяет повтор союза «только». Рассказ о шествии каравана начинается со стиха «И только замолкли — в дали голубой...» (четвёртая строфа, с которой содержательно связаны пятая, шестая и седьмая строфы), а рассказ о гибели цветущего оазиса открывается строкой «Но только что сумрак на землю упал...» (восьмая строфа). В комментарии после чтения восьмой строфы целесообразно повторное обращение к олицетворению как образительному средству, при помощи которого предметы и явления наделяются человеческими качествами. Именно так изображены в стихотворении пальмы. Трагизм их гибели усиливается именно олицетворением: «И пали без жизни питомцы столетий! / Одежду их сорвали малые дети, / Изрублены были тела их потом...» Учащиеся поймут, что этот приём Лермонтов последовательно использует в стихотворении. Их внимание привлекают и отдельные словосочетания («гордые пальмы»), и строки стихотворения («и стали три пальмы на Бога роптать»; «и только замолкли...»; «и гордо кивая махровой главою, / Приветствуют пальмы нежданных гостей...»), и даже целая строфа, передающая прямую речь.

Желание пальм бескорыстно служить людям оборачивается их гибелью. Последствия жестокого вмешательства человека находят воплощение в заключительной части стихотворения, в девятой и десятой строфах, каждая из которых состоит из одного сложного предложения. Интонационным строем этих предложений, эмоционально насыщенной градацией поэт стремился усилить последствия разрушительного влияния человека на мир прекрасного.

Что же утверждает Лермонтов в стихотворении «Три пальмы»? Исследователь творчества поэта Иракий Андроников связывает это стихотворение с личностью поэта. В своём обращении к юному читателю исследователь подчёркивает: «Описание аравийской пустыни, каравана и трёх пальм заключает в себе глубокий смысл.

Лермонтов видел цель жизни в непрестанном действии, в упорном творческом труде, в полезной деятельности. Ту жажду действия, которая томила лучших людей его поколения, Лермонтов передал и в стихотворении о трёх пальмах. И показал, что осуществление мечты невозможно. Это настроенно характерно для поэзии Лермонтова. Его разделяли многие из современников.

Пальмы томятся в одиночестве, мечтают принести благо, хотят, чтобы люди отдохнули под их сенью. Но свершиться их мечтам не дано. Человек пришёл и погубил их. Цветущий оазис превратился в пустыню» (2, с. 37).

Учащиеся делятся своим отношением к мнению литературоведа, которое проливает свет на проблематику стихотворения.

Уточнить зрительные представления учеников о «Восточном сказании» поможет привлечение иллюстрации. Одним из первых комментаторов стихотворения стал русский художник Василий Дмитриевич Поленов. Его обращение к иллюстрированию «Трёх пальм» не было случайным. В начале 80-х годов XIX века художник совершил путешествие в Египет, Сирию и Палестину. Его, как пейзажиста, привлекла природа этих мест. Богатый запас наблюдений, знакомство с экзотикой восточных стран, обычаями и одеждой их жителей нашли непосредственное отражение в иллюстрации к лермонтовскому стихотворению. Внимание художника привлекла центральная часть стихотворения, в которой повествуется о шествии каравана. Реалистически точно передавая восточную экзотику, Поленов отозвался на такие детали художественного текста, как «походные шатры» с «узорными полами», «вьюки», которые «пестрели коврами». Правая часть рисунка воскрешает строки «Восточного сказания»: «...в дали голубой / Столбом уж крутился песок золотой...». Некоторая статичность рисунка преодолевается не только пространственной перспективой, но и изображением на втором плане араба, который, прислонясь к луке, скачет на вороном коне с копьём в руке. Изображение всадника согласуется со стихами: «И белой одежды красивые складки / По плечам фариса вились в беспорядке». Деталь пластического образа «в беспорядке» невольно согласуется с деталью звуковой — «нестройные звуки». Эти детали противопоставляют покою, красоте, гармонии в природе и подготавливают читателя к гибели цветущего оазиса. На иллюстрации нет изображения трёх пальм и источника, но воспринимающий рисунок невольно задумывается о последствиях «урочного» пути каравана.

Конкретизировать и углубить взгляд учеников на идейное богатство «Трёх пальм» поможет приём сопоставления произведений. По стиху и некоторым описательным подробностям баллада Лермонтова «Три пальмы» близка стихотворению Пушкина «И путник усталый на Бога роптал...» (1824) из цикла «Подражания Корану» (заключительное IX стихотворение). В нём рассказывается, как усталый путник, томимый в пустыне жаждой, возроптал на Бога, как потом он увидел пальму и источник под ней и, утолив жажду, заснул. Он проснулся через много лет глубоким старцем; за это время пальма истлела, источник засох, а от ослицы остались только кости. Но потом произошло чудо: всё оживилось в пустыне, возродился «кладязь» и пальма над ним, поднялась ослица, а в крови путника «заиграла воскресшая младость». После чтения стихотворения «И путник усталый на Бога роптал...» учащиеся решают вопрос о сходстве и различиях лермонтовского «Восточного сказания» и пушкинского стихотворения. В итоге сопоставления стихотворных текстов школьники отмечают, что произведение поэтов сближает изображение источника



М.И.Пиков. Илл. к стихотворению «Три пальмы». 1959

ков в пустыне: «кладязя под пальмою» с «холодной струёй» в пушкинском стихотворении и «родника», «студёного ручья» между пальмами в «Восточном сказании» Лермонтова. Сюжет обеих баллад тесно связан с изображением живительных источников, оберегаемых прохладной тенью деревьев. Но Лермонтов по-своему переосмысливает пушкинский сюжет. В «Подражании Корану» «путник усталый на Бога роптал», потому что «томился жаждой», «в пустыне блуждая три дня и три ночи». А в «Восточном сказании» «на Бога роптать» стали три пальмы в ожидании «странника усталого», который мог бы склониться «пылающей грудью» «ко влаге студёной». Концовка стихотворения Пушкина оптимистична. В нём поэтически воссоздаётся легенда о свершившемся в пустыне чуде: погрузившийся в многолетний сон и состарившийся путник пробуждается, чувствуя «и силу и радость», «в новой красе» оживляется мир, «кладязь» наполняется «прохладой и мглой». Каков же исход в лермонтовской балладе? Чудесному превращению у Пушкина Лермонтов противопоставляет опустошение. В результате вмешательства «нежданных гостей» «пали без жизни питомцы столетий».

*И ныне всё дико и пусто кругом,
Не шепчутся листья с гремучим ключом:
Напрасно пророка о тени он просит —
Его лишь песок раскалённый заносит...*

Отталкиваясь от образов Пушкина, вступая с ним в прямую полемику, Лермонтов утверждает гибельность соприкосновения красоты с чуждым ей миром. Вместе с тем сложная аллегория стихотворения утверждает мысль о бесплодности бездействия, которому противопоставлено действие, жалкое и даже трагичное по своим результатам.

Связь с пушкинским стихотворением Лермонтовым подчеркнута и полным сходством характера стиха. Оба стихотворения написаны одним и тем же размером — амфибрахийем, который в пушкинскую эпоху был популярным размером. Амфибрахий — трёхсложный размер стиха с ударением на втором слоге, при первом и третьем безударном. Наиболее распространённая форма этого размера — четырёхстопный амфибрахий, которым написаны «Три пальмы» и стихотворение «И путник усталый на Бога роптал...». Целесообразно выписать на доске первые две строки каждого из стихотворений, расставить в них ударения и графически обозначить схему амфибрахия с разделением стоп.

*В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.*

*_!/_!/_!/_!_!
!/!/_!/_!_!*

*И путник усталый на Бога роптал:
Он жаждой томился и тени алкал.*

*_!/_!/_!/_!_!
!/!/_!/_!_!*

От сопоставления сходных ритмических схем обоих стихотворений школьники перейдут к сопоставлению строфического построения стихов и установят, что Лермонтов заимствовал и пушкинскую строфу, которая состоит из шести стихов с чередованием рифм **а, а, в, в, с, с** с мужскими рифмами в 1, 2, 5, 6-м стихах и женскими — в 3-м и 4-м стихах.

Сопоставление стихотворений Лермонтова и Пушкина приведёт учеников к мысли, что заимствование описательных подробностей, деталей сюжета и особенностей стиха носит у Лермонтова сознательный характер. Именно заимствование помогает Лермонтову полемически острее выразить свой взгляд

на действительность и вместе с тем не лишает автора «Восточного сказания» свойственной ему творческой манеры.

Подведёт итог разбору стихотворения *прослушивание звукозаписи, которая воспроизводит художественное чтение «Трёх палым» в проникновенном исполнении актёра театра и кино Виктора Бохона*. Чтение, которое занимает 4 мин 45 с, сопровождается умело подобранным музыкальным сопровождением. *Учащиеся оценят чтение актёра и поделаются своими суждениями о том, почему «Восточное сказание» литературоведы называют балладой.*

В школьном изучении стихотворения «Тучи», написанного перед отъездом поэта во вторую ссылку на Кавказ, стало традицией привлечение воспоминаний об обстоятельствах создания этого стихотворения. Поэт был выслан на Кавказ приказом императора Николая I за дуэль с сыном французского посла бароном Эрнестом де Барантом. Дуэли были запрещены в России, но Лермонтов принял вызов, чтобы отстоять честь русского офицера. После пребывания под арестом Лермонтову было предписано покинуть Петербург. Свой прощальный вечер в столице 3 мая 1840 года он провёл в семье покойного историка Н.М. Карамзина. В биографии поэта, составленной П.А. Висковатовым, приводится свидетельство одного из участников «лермонтовского вечера» в доме Карамзиных.

«Друзья и приятели собрались в квартире Карамзиных проститься с юным другом своим, и тут, растроганный вниманием к себе и непритворной любовью избранного кружка, поэт, стоя в окне и глядя на тучи, которые ползли над Летним садом и Невою, написал стихотворение «Тучки небесные, вечные странники!»... Софья Карамзина и несколько человек гостей окружили поэта и попросили прочесть только что набросанное стихотворение. Он оглянул всех грустным взглядом выразительных глаз своих и прочёл его. Когда он кончил, глаза были влажные от слёз... Поэт двинулся в путь прямо от Карамзиных. Тройка, увозившая его, подъехала к подъезду их дома» (З, с. 338).

После чтения стихотворения «Тучи», которое подготовлено воспоминаниями о прощании с Лермонтовым друзей поэта, ученики поделаются своими впечатлениями о стихотворении. Школьники без труда понимают, что поэт, раскрывая в нём свои переживания, невольно сравнивает свою участь с судьбою тучек, которые мчатся «с милого севера в сторону южную». Они обычно отмечают, что это сравнение выражено коротким придаточным предложением с союзом «как» и частицей «будто», имеющей значение предположительного высказывания («будто как я же...»). Такая позиция и явится основой для стилистического и композиционного анализа стихотворения, в котором определяющим началом станет динамика развития авторского чувства.

Важно подчеркнуть, что сопоставление переживаний героя с тучками-странниками происходит через всё стихотворение. Такое сопоставление человеческой жизни с природ-

ною жизнью характерно для русского фольклора и носит название *параллелизма*. Лермонтов последовательно использует этот приём в стихотворении.

В.Г.Белинский, оценивая стихотворение «Тучи», отметил, что оно «пленяет роскошью поэтических образов» (1, с. 216). *Какими же поэтическими средствами создаётся запоминающаяся картина природы в первой строфе стихотворения?* В создании этой картины велика роль эпитетов («степью лазурною», «цепью жемчужною») и определительных прилагательных, которые ученики найдут в художественном тексте. Выразительность стихов первой строфы достигается и широким использованием инверсии, позволяющей поэту словно бы увеличить речевое пространство нарисованной им картины. Открытая симпатия автора к тучкам подчеркнута в первой строфе эмоционально-экспрессивным обращением «Тучки небесные, вечные странники!», уменьшительно-ласкательным суффиксом в существительном «тучки» и подчеркнутой звуковой выразительностью всего обращения. В начальной строфе поэт соединяет себя, изгнанника, и вечное странничество туч.

По сути дела, обращением к тучкам является всё стихотворение. В художественном тексте оно выражено местоимениями, интонационно соединяющимися с другими словами в предложении. Важно, чтобы ученики выделили местоимения 2-го лица множественного числа в косвенных падежах, которые, выполняя функцию обращений, встречаются, помимо прямого обращения, и в первой строфе («вы»), и во второй («вас», «на вас»), и, наконец, в третьей строфе («вам», «вам», «у вас», «вам»). В итоге школьники поймут, что всё пространство стихотворения представляет собой монолог поэта, обращённый к тучкам.

Вторая строфа пронизана вопросительной интонацией, которой аккомпанирует повторение союза «или» в разных вариациях («ли», «ль»). Обращаясь с вопросами к тучам, поэт в возможных предполагаемых ответах на них прибегает к таким жизненно важным понятиям, как «судьбы... решение», «зависть», «злоба», «преступление», «клевета». Они являются опорными словами в этой строфе. Выразительны и определения, которые окрашивают эти понятия («тайная», «открытая», «ядовитая»). Последовательно используемый в строфе параллелизм позволяет ученикам понять, что поэт *обращается здесь и к тучам, и к самому себе*. Эти вопросы напрямую связаны с пережитым самим автором, воскрешают мир его чувств, жизненных переживаний.

Обращаясь к тучкам в заключительной части стихотворения, автор настойчиво прибегает к отрицанию. В словесной ткани третьей строфы трижды используется отрицательная частица «нет», с которой согласуется по смыслу дважды повторенное устаревшее слово «чуждый» (то есть несвойственный чему-либо). У школьников не вызовет затруднения вопрос: *что же отрицается поэтом в этой строфе?* Вполне допустимо в ответе на него прибегнуть к деятельности репро-

дуктивной — воспроизведению третьей строфы в выразительном чтении. После чтения заключительной строфы необходимо подчеркнуть, что параллелизм в этой строфе приобретает новое качество — отрицательного параллелизма, в котором на первый план выходит приём контрастного противопоставления. Эпитет «вечно холодные» невольно заставляет вспомнить о герое стихотворения, в душе которого кипят «страсти», эпитет «вечно свободные», обращённый к тучам, резко противопоставит изгнаннической доле поэта: у туч «нет... родины», а лирический герой угнетён разлукой с «милым севером».

Мотив изгнанничества героя как основной мотив стихотворения находит воплощение в сгущённой формуле, определяющей общее построение всего стихотворения: 1. Сходство («будто как я...»). 2. Предположение («или... или...»). 3. Различие («Нет... Нет...»). Такая формула, подчёркивающая сюжетность «Туч» (литературовед Б.Эйхенбаум относил «Тучи» к «особым маленьким балладам» — 4, с. 238), ведёт школьников к повторному охватыванию стихотворения, к сопоставлениям и к пристальному осмыслению художественных деталей. Для лирики Лермонтова характерно противопоставление земли и неба, «земного» и «небесного», которое подчёркивает несовместимость идеала и жизненно-бытовых реалий. Вот и в стихотворении «Тучи» Царство небесное с холодным бесстрашием туч противопоставлено земле как царству зависти и клеветы, противопоставлено печальной участи человека на земле. Разлука с родиной, изгнанническая судьба усиливает трагедию героя стихотворения: его прошлое — «зависть тайная», «злоба открытая», а будущее — изгнание «в сторону южную».

Стихотворение «Тучи» написано четырёхстопным дактилем. «У колыбели этого размера, — подчёркивает исследователь русского стиха М.Л.Гаспаров, — ...стоит Лермонтов: первые два стихотворения в русской поэзии, написанные 4-ст. дактилем со сплошными дактилическими окончаниями, — это лермонтовские «Тучи»:

*Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную... —*

и его же «Молитва»:

*Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием...»*
(5, с. 246).

М.Л.Гаспаров называет четырёхстопный дактиль «лермонтовским размером», потому что в русской поэзии после Лермонтова очень редки стихи со «сплошными дактилическими окончаниями». Например, строфы в «Трёх пальмах» выстроены на сочетании мужских рифм (с ударением на последнем слоге: земли — росли) и женских рифм (с ударени-

ем на втором от конца строки слоге: бесплодной — холодной). А стихотворение «Тучи» строится лишь на дактилических рифмах — с ударением на третьем от конца строки слоге, поэтому необходимо выписать всю строфу, расставить ударения в каждом её стихе и выделить стопы:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.
 ! __ / ! __ / ! __ / ! __ /
 ! __ / ! __ / ! __ / ! __ /
 ! __ / ! __ / ! __ / ! __ /
 ! __ / ! __ / ! __ / ! __ /

В этой графической ритмической схеме очень важно замкнуть каждую стопу разделительной чертой, в том числе и четвёртую стопу, чтобы показать в стихотворении «Тучи» «сплошные дактилические окончания». В этом учеников убедит и постановка ударений в рифмуемых словах второй и третьей строфы. Может быть, они обратят внимание и на то, что дактилические окончания часто встречаются в прилагательных (такие рифмы, как отмечают исследователи, «побуждают к называнию прилагательных», глагольные рифмы встречаются редко).

Звуковой интерпретацией (истолкованием) произведения станет его художественное чтение под музыку (мелодекламация) народного артиста РСФСР, режиссёра, актёра и чтеца Михаила Козакова, которое станет эмоциональным завершением разбора стихотворения.

Стихотворение «На севере диком стоит одиноко...» является вольным переводом стихотворения немецкого поэта Генриха Гейне «Сосна стоит одиноко» («Ein Fichtenbaum steht einsam») из «Книги песен». Героями обоих стихотворений являются сосна и пальма. И если Гейне, создавая эти образы, говорил о печальной разлуке двух влюблённых (в немецком языке «сосна» — мужского рода, а «пальма» — женского), то Лермонтов, пренебрегая этими грамматическими различиями, утверждает более широкую мысль — мысль об одиночестве, о трагической разьединённости людей. По мнению Ю.М.Лотмана, «стихотворение Гейне — любовное, Лермонтова — философское» (6, с. 243).

После чтения учителем стихотворения в классе, которое целесообразно дополнить исполнением Михаила Козакова (см. интернет-ресурсы), внимание учеников сосредоточится на композиции стихотворения. Какие две части можно выделить в этом стихотворении? Как эти части стихотворения соотносятся друг с другом? И если первый вопрос не вызовет трудностей у учащихся, то второй потребует размышлений и внимательного отношения к художественному тексту. Изображаемое в каждой строфе соотносится по сходству: героями обеих частей стихотворения являются деревья — сосна и пальма, что позволяет говорить о параллелизме как приёме построения стихотворения. Но в

сцеплении слагаемых художественного текста это сходство дополняется и контрастом, потому что сосна и пальма показаны в разных пространственных измерениях. Сосна изображена «на севере диком», а пальма «в пустыне далёкой, / В том крае, где солнца восход». Вместе с тем в двух строфах стихотворения, по меткому замечанию Ю.М.Лотмана (6, с. 244), изображены два поэтических мира. Это реальный мир, в котором сосна «стоит одиноко», и мир мечты, который «снится ей». Неосуществимость мечты, резко оттеняющая тему одиночества, является одним из мотивов стихотворения.

В черновом автографе стихотворения (7, с. 330) представлен не только текст всего стихотворения с исправлениями Лермонтова, но и его же рисунок карандашом, на котором запечатлена пальма «на утёсе горючем». Поэт в контурном наброске изобразил именно пальму, по-видимому, потому, что как раз напротив этого рисунка вписан окончательный текст последних трёх строк стихотворения. А художник И.И.Шишкин, принявший живое участие в подготовке к изданию иллюстрированного собрания сочинений к 50-летию со дня смерти М.Ю.Лермонтова, на рисунке к стихотворению «На севере диком стоит одиноко...» изобразил сосну. И впоследствии этот рисунок послужил основой для создания замечательной картины «На севере диком...». Ученики рассмотрят эту картину и подберут строки стихотворения, которые нашли пластическое выражение на полотне. Выполняя задание, большинство учеников склоняется к тому, чтобы озвучить всю первую строфу стихотворения. И в самом деле, такие детали, как «стоит одиноко», «на голой вершине», «снегом сыпучим / Одет...», и составляют основное содержание первого четверостишия. Картина Шишкина удивительно созвучна стихотворению Лермонтова. Не случайно художник-пейзажист В.К.Бялыницкий-Бируля так оценил зимнюю сказку живописца: «Лунная ночь, сосна как ризой одета. Я убеждён, что, если бы Лермонтов увидел картину Шишкина, он был бы счастлив» (8, с. 29).

Яркость и красочность зрительных образов, присущих живописи, по глубине и всеохватности воспроизведения жизни всё же уступает литературе. Сосна в стихотворении Лермонтова изображается как живое существо. Поэт, воссоздавая картины природы в словесных образах, последовательно прибегает к олицетворению (сосна «дремлет», ей «снится»), которому вторит сравнение («одета, как ризой, она»). Да и повторение союза «и» при глаголах и кратком причастии явно согласуется с категорией одушевлённости («и дремлет...», «и снегом сыпучим / Одет...», «и снится ей...»), что интонационно подчёркивает в своём чтении стихотворения Михаил Козаков. Приём олицетворения школьники найдут и в изображении пальмы («грустна»).

В обращении к творческой истории стихотворения уже подчёркивалось, что основным мотивом стихотворения является одиночество. Как же этот мотив воплощён в ху-

дожественном тексте? Соотнося части стихотворения, ученики отметят, что прямо говорят об одиночестве слова «одиноко» (наречие в первой строфе: «...стоит одиноко») и одна (числительное в значении прилагательного во второй строфе: «Одна и грустна... растёт»). Мотив одиночества усиливается ещё и тем, что сосна стоит «на севере диком» «на голой вершине», а пальма растёт «в пустыне далёкой» «на утёсе горючем». Постоянное обращение к тексту стихотворения, цитирование отдельных строк и словосочетаний приковывает внимание учеников к такому приёму усиления эмоциональности поэтической речи, как инверсия. Благодаря использованию инверсии отдельные слова стихотворения получают дополнительную выразительность, звучат более ёмко и веско. Школьники найдут инвертированные сочетания в тексте стихотворения: два сочетания в первой части и два сочетания во второй части, что по-своему подчёркивает гармонию лермонтовского создания, гармонию стилистическую и композиционную.

Не нарушит взгляда на гармонию стихотворения и обращение к особенностям стиха. Стихотворение написано уже знакомым учащимся размером — амфибрахием, который в нечётных стихах имеет четыре стопы, а в чётных — три стопы. И в первой, и во второй строфе рифмуются лишь только чётные строки: «сосна — она» и «восход — растёт». Зато нечётные строки первой строфы («одиноко», «сыпучим») находят созвучие в нечётных стихах второй строфы («далёкой», «горючем»). Благодаря этому рифма прочно связывает две части стихотворения в нераздельное целое и подчёркивает редкостную гармонию всего стихотворения.

В итоге разбора стихотворения школьники ответят на вопросы: какова тема стихотворения? Что символизируют образы сосны и пальмы? Почему литературовед Ю.М.Лотман отмечал, что стихотворение «На севере диком стоит одиноко...» является философским стихотворением?

Стихотворение «Утёс» было написано Лермонтовым по пути в Ставрополь. Снова путь поэта после жёсткого предписания военного начальства покинуть Петербург в 48 часов лежал на Кавказ. Позади прощание с близкими и друзьями, сердце одолевают горькие предчувствия и острое осознание своего одиночества. В стихотворении «Утёс» нет образа лирического героя. Но в нём выражено лирическое переживание, которое связано с чувством потерянности в мире. Это стихотворение обычно причисляют к иносказательным пейзажам, называют пейзажно-символическим стихотворением. Б.Эйхенбаум относит «Утёс», наряду с «Тучами» и «Листком», к «особым маленьким балладам». Такой угол зрения даёт возможность обратиться не только к изображению природы, но и к сюжету стихотворения, в котором находит развитие иносказание. Сюжет «Утёса» со свойственным ему повествовательным началом прост и без труда воспринимается учениками. Едва ли событие, положенное в ос-



Щербина. Илл к стихотворению «На севере диком...» 1985

нову стихотворной баллады, следует пересказывать на уроке. Пересказ поэтически совершенного произведения, тем более небольшого по объёму и не насыщенного событиями, во всех случаях будет уступать стихотворному оригиналу. Пересказ как художественная речь не сможет передать множества значений, которые содержатся в поэтическом произведении. Поэтому лучше остановить внимание читателей на том, что олицетворяют собой образы стихотворения. Тучка воплощает подвижность и лёгкость, а утёс, напротив, — неподвижность и устойчивость. Благодаря чему читатель приходит к такому утверждению? Тучка показана в стихотворении в перемене состояния: она «ночевала» (расположилась для сна), а потом «умчалась... играя» и оставила влажный след... Движение подчёркнуто и особенностями рит-

ма стихотворения. Первые два стиха имеют по три ударения, а третий стих, в котором передаётся перемещение тучки в пространстве, звучит иначе, потому что имеет пять ударений, которые интонационно выделяют каждое слово в стихе. Но движение подчёркивается не только ритмической организацией стиха. Оно поддерживается и сложной инверсией. Ученики мысленно меняют третий стих («утром в путь она умчалась рано»), строя слова в тот порядок, который свойствен русскому языку (она умчалась в путь рано утром). Почему же поэт прибегает к инверсии, создающей необычную интонационную композицию стиха? Необычный порядок слов усиливает выразительность стиха. В крайние точки третьей строки попадают слова, передающие время действия («утром» — «рано»), что дополнительно сообщает самому действию некую

протяжённость. Сочетание предлога с существительным «в путь» опережает глагол «умчалась», что выделяет мотив пути как важную значимую единицу текста. Руководствуясь тем, что в русском языке естественным является порядок слов «подлежащее + сказуемое», «определение + определяемое слово», учащиеся самостоятельно найдут инвертированные стихи: «Ночевала тучка золотая...», «Но остался влажный след в морщине...».

В изображении «старого утёса», олицетворяющего собой неподвижность и монументальность, очень важной в смысловом и композиционном отношении является инверсия «Одиноко / Он стоит...», где слово «одиноко» оттеняет мотив одиночества («...тема одиночества для Лермонтова, — отмечает писатель Андрей Битов, — всегда была одной из важнейших») (9, с. 79). Инверсия сочетается в заключительной строфе с двумя строчными переносами. В строфе:

*Но остался влажный след в морщине
Старого утёса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко
И тихонько плачет он в пустыне, —*

фраза, начатая в первом стихе, переносится во второй стих; фраза, начатая во втором стихе, тоже переносится в следующий стих. Перенос передаёт волнение поэта. Внимание читателя поневоле останавливается на ключевом слове «одиноко», которое находит смысловый отклик в слове «пустыня». В итоге ученики поймут, что в стихотворении сопоставляются судьбы героев стихотворения — «тучки», которая «мчится», «по лазури весело играя», и «утёса-великана», «старого утёса», который «тихонько плачет... в пустыне». За чувствами героев стихотворения угадываются живые человеческие чувства: острое чувство одиночества, неразделённость любви, непрочность человеческих связей.

В разборе стихотворения целесообразно обратиться к сопоставлению иллюстраций, созданных пейзажистом Николаем Никаноровичем Дубовским и художником-символистом Вильгельмом Александровичем Котарбинским. Иллюстрация Дубовского представляет собой пейзажную зарисовку величественного утёса над пропастью, на тёмном фоне которого видны лёгкие очертания тучки. А на иллюстрации Котарбинского тучка изображена в облике спящей девушки, приютившейся на груди утёса, который напоминает высеченную из камня громадную человеческую фигуру. В ней угадываются и контуры головы, и руки, тяжело опущенные на колени. Почему же так резко отличаются иллюстрации к одному стихотворению? Котарбинского привлёк иносказательный смысл стихотворения. Художник исходил из того, под изображением тучки и утёса мыслятся живые человеческие отношения. Его иллюстрация раскрывает символический смысл стихотворения. Дубовской как художник-пейзажист раскрывает прямое значение лермонтовских образов: он исходил из того, что иносказательность не мешает читателю лю-

боваться реальными предметами. Котарбинского привлекает идея стихотворения, то есть мысль, *выраженная* в нём, а Дубовского тема стихотворения, то есть *изображённое* в нём. Рассматривание иллюстраций приблизит школьников к пониманию главной мысли стихотворения. *Учащиеся выскажут своё мнение об иллюстрациях художников и расскажут о том, какой графической комментарий больше отвечает их пониманию литературного произведения.* Анализ стихотворения целесообразно завершить чтением учащихся, характер интонирования которого будет определяться глубиной понимания стихотворения. «Утёс» написан 5-стопным хореем, в котором стопа, состоящая из двух слогов, имеет ударение на первом слоге (! _). Но далеко не все стихи «Утёса» имеют по пять ударений. Встречаются и стихи, где в стопе вместо ударного слога стоит неударный. Такая стопа называется *пиррихией*. Так, первый стих «Ночевала тучка золотая» графически обозначается следующей схемой: *__ / ! _ / ! _ / __ / ! _*, в которой первая и третья стопы не имеют ударений, то есть являются пиррихиями. Читающий стихотворение должен помнить о количестве ударений в каждом стихе: 1-й стих — 3 ударения, 2-й — 3, 3-й — 5, 4-й — 3, 5-й — 5, 6-й — 3, 7-й — 4, 8-й — 4. Но во всех случаях протяжённость произнесения стихов по времени будет одинаковой. Лишь шестой стих, имеющий перенос, потребует соблюдения внутрисклоповой паузы.

В стихотворении «Листок» Лермонтов использовал традиционный образ листка, оторванного «от ветки родимой» и гонимого бурей. Образ одинокого листка получил широкое распространение в русской поэзии. Сравнение человеческой жизни с листком можно найти в лирическом творчестве В.А.Жуковского, А.С.Пушкина, Дениса Давыдова, В.Ф.Одоевского и других художников слова. Образ оборванного бурей листка нередко встречается и в творчестве Лермонтова. Очень близкими оказываются, например, строки из поэмы «Демон» («Он жил забыт и одинок — / Грозой оторванный листок») и из поэмы «Мцыри» («...угрюм и одинок, / Грозой оторванный листок, / Я вырос в сумрачных стенах»). Образ листка, гонимого бурей, нашёл развёрнутое художественное воплощение и в стихотворении «Листок», которое по своему жанру напоминает балладу. Стихотворение, тяготеющее к сюжетной лирике, композиционно распадается на три части. Первые две строфы — это своеобразная экспозиция, включающая в себя повествование с элементами описания. В ней представлены образы листка (первая строфа) и чинары (вторая строфа). Содержанием второй части баллады является обращение листка к чинаре (третья и четвёртая строфы) и ответ чинары листку (пятая и шестая строфы). Представления учеников о структуре стихотворения станут необходимым условием его полноценного осмысления.

Сюжет стихотворения не вызовет трудностей у школьников. В движении к пониманию смысла стихотворения *внимание учеников не-*

обходимо остановить на изображении его героев. В лексическом составе первой строфы, рисующей горькую долю дубового листка, преобладают глаголы движения: «оторвался», «укатился» (с дополнительным признаком действия — «гонимый»), «засох и увял», «докатился». Во второй строфе, героем которой является чинара, глаголам движения противопоставлено постоянство действия («у Чёрного моря чинара *стоит* молодая...»). Во второй строфе преобладают разнородные определения: «молодая», «зелёные ветви», «на ветвях зелёных», «морская царь-девица». «Холод» и «зной» оказываются губительными для листка, а с чинарой «шепчется ветер, зелёные ветви лаская». Первоначальная характеристика листка и чинары, данная в экспозиции, находит развитие в последующих строфах стихотворения. Обращение к третьей-четвёртой и к пятой-шестой строфам позволит ученикам не только найти повторы в характеристике героев стихотворения (листок «засох», «увял»; чинара «младая»), но и увидеть, как в развитии действия появляются новые детали, обогащающие представления читателя о героях стихотворения. Опорные слова «странник», «пришелец», характеризующие листок, привлекают внимание учеников к стиху: «Один и без цели по свету ношуся давно я...» Неприкаянность листка противопоставят слова горделивой чинары: «Я солнцем любима, цвету для него и блистаю; / По небу я ветви раскинула здесь на просторе...»

В беседе о стихотворении очень важно отметить, что жизнь природы отождествляется в нём с человеческой жизнью. Погружаясь в художественный текст, школьники не пройдут мимо переживаний, которые выпали на долю «бедного» листка: от «горя» и «тоски глубокой» он не знает «сна и покоя», он «молит» приюта у чинары... Да и чинара наделена качествами, присущими человеку. «Царь-девица», она по-своему «отвечает» на мольбу листка... *Вторая часть стихотворения представляет собой диалог между листком и чинарой. Какое значение приобретает этот диалог? Как он обнажает несовместимость желаний и чувств героев стихотворения? Бесприютному существованию, острому чувству тоски, неприкаянности и одиночеству листка, обращающегося к чинаре в поисках приюта, противопоставлено холодное равнодушие и самодовольство дерева с изумрудными листьями. Таков смысл стихотворения, написанного по дороге на Кавказ. В образной аллегории стихотворения, в движении к Чёрному морю «до срока созревшего» «в отчизне суровой» листка поневоле угадывается «автобиографический момент изгнанничества» (7, с. 263) самого поэта.*

Стихотворение «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» написано пятистопным амфибрахийем, редким в русской поэзии размером. Когда-то Лермонтов писал: «Я без ума от тройственных созвучий...» «Тройственные созвучия» — это и амфибрахий, и дактиль, и анапест. «Три пальмы» написаны четырёхстопным амфибрахийем, а «Листок» — пятистопным. Составление схе-

мы ритмического строения амфибрахия, уже знакомого школьникам, не станет для них трудной задачей. Выполняя самостоятельное задание, ученики смогут составить графическую схему любой строфы, в каждом стихе которой они найдут по пять ударений:

_ ! _ / _ ! _ / _ ! _ / _ ! _ /

Свои наблюдения над строго выдержанным, полновзвучным ритмом школьники дополняют обращением к рифме стихотворения (во всех строфах женская рифма с ударением на предпоследнем слоге, а по положению в строфе — рифма смежная, когда рифмуются рядом стоящие строки: **aabb**).

Полновзвучный ритм лермонтовского «Листка» превосходно передаёт эмоционально насыщенное художественное чтение М.М.Козакова с музыкальным сопровождением.

В завершение разбора стихотворений Лермонтова уместно прозвучат слова Ираклия Андроникова, обращённые к юному читателю. Эти слова, тематически объединяющие стихотворения Лермонтова, будут восприняты школьниками как обобщающие, подводящие итоги изучения темы.

«Образ оторванного листка, гонимого бурей, был для Лермонтова символом судьбы политического изгнанника и напоминал читателю о судьбе самого поэта...»

Такие стихотворения, как «Утёс», представляют собой не только высокохудожественные описания природы. Они заставляют читателя задумываться, потому что под аллегорическими (иносказательными) изображениями в них скрыты человеческие отношения. В образах утёса и тучки, сосны и пальмы («На севере диком...»), дубового листка и чинары («Листок») мы угадываем человеческие встречи и расставания, мечты и надежды — сложные человеческие судьбы» (2, с. 25).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. БЕЛИНСКИЙ В.Г. Избр. соч / Ред. текста и вступ. ст. Ф.М.Головенченко. — М.; Л.: ГИХЛ, 1949.
2. ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Парус / Сост., предисл., пояснит. текст и примеч. И.Андроникова. Ил. Г.Волхонской. — М.: Детская литература, 1976.
3. ВИСКОВАТЫЙ П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. Репринтное издание 1891 года. — М.: Книга, 1989. — Т. 1.
4. ЭЙХЕНБАУМ Б.М. О литературе. — М.: Советский писатель, 1987.
5. ГАСПАРОВ М.Л. Метр и смысл. — М.: Фортуна ЭЛ, 2012.
6. ЛОТМАН Ю.М. Учебник по русской литературе для средней школы. — М.: Языки русской культуры, 2001.
7. Лермонтовская энциклопедия / Под ред. В.А.Мануйлова. — М.: Советская энциклопедия, 1981.
8. ОСОКИН В.Н. Рассказы о русском пейзаже. — М.: Детская литература, 1966.
9. БИТОВ Андрей. Последний золотой // Литературная матрица. Учебник, написанный писателями: Сб.: В 2 т. — СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К.Тублина», 2011. — Т. 1.

БРАЖКИНА Наталья Александровна —

кандидат педагогических наук, доцент кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета
literash@mail.ru

«ПОСМОТРИМ НА МИФ ИЗ МИФА», ИЛИ ФОРМИРУЕМ У ШКОЛЬНИКОВ НАЧАЛЬНОЕ ПОНЯТИЕ О МИФЕ

Аннотация. Данная статья посвящена проблеме формирования у школьников начального понятия о мифе на вводном уроке по теме «Мифология» в 5—6 классах. Методика формирования начального понятия рассмотрена в контексте системы работы по формированию понятия о мифе в средней школе.
Ключевые слова: формирование понятий, начальное понятие, вводный урок, миф.

Abstract. This article is about the problem of forming students initial concept about the myth at a first lesson on Mythology in 5—6th Grades.

Keywords: forming the concept, initial concept, entry level, myth.

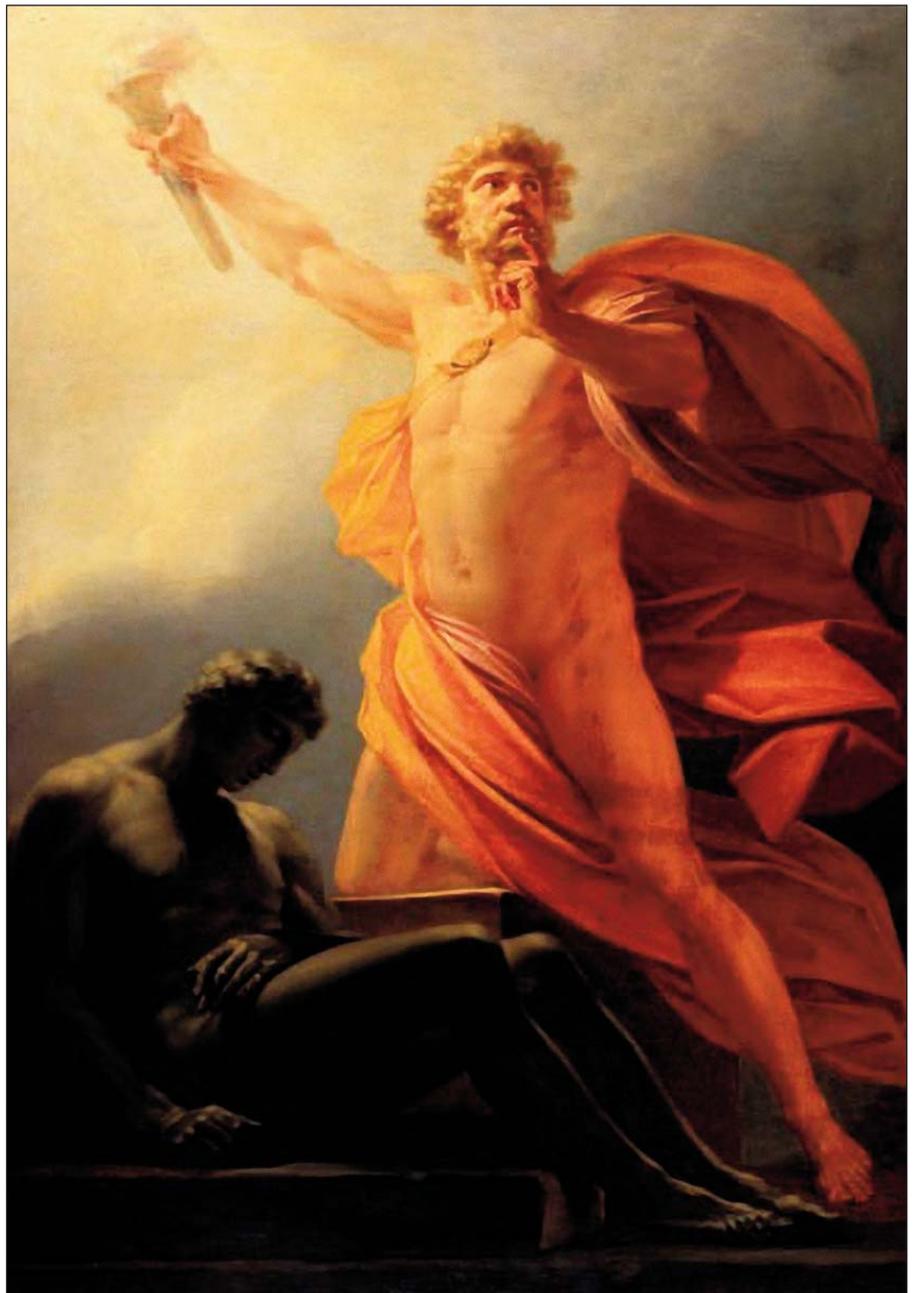
Культурологическое понятие «миф» введено в систему понятий, изучаемых на уроках литературы, в 90-е годы XX века. Знакомство на уроках литературы в 5—6 классах с содержанием мифологии, которая имеет мировоззренческое и эстетическое значение, призвано не только удовлетворить читательские потребности школьников в выразительных образах и приключенческих сюжетах, наполненных фантазией, но и одновременно существенно расширить их кругозор и горизонты личностного развития. Учащиеся открывают для себя уникальный способ познания мира, возникший и являющийся господствующим на древнейшей стадии культурного самоопределения каждого народа и сохранившийся до сих пор в сознании современного человека в качестве «некоего фрагмента» (Е.М.Мелетинский). Более того, их понимание происходящего в наши дни будет глубже, если рассматривать его через призму прошедшего и опыт других народов. Мифология помогает увидеть генезис культурных и ментальных традиций, даёт ключ к пониманию значительных произведений литературы и искусства, а её нравственно-эстетический потенциал формирует личность подростка. Без знания мифологии и мировых образов, составляющих её, немислимо основательное гуманитарное образование.

Надо признать, что общепринятой теории мифа до сих пор нет, объём и содержание понятия «миф» по сей день находятся в центре внимания учёных. Однако уже установлен тот бесспорный минимум, который позволяет сделать важнейшее культурологическое понятие предметом изучения на школьных уроках литературы. Формируя понятие о мифе у школьников, учитель призван решить двуединую задачу: с одной стороны, сообщить детям научные определения, а с другой — научить их видеть за формулами и теоретическими обобщениями многообразие и богатство живых явлений, применять полученные знания в практической деятельности.

Нами разработана и апробирована методика формирования понятия о мифе, в основу которой положены следующие методические условия:

1) миф в курсе литературы должен рассматриваться в его эстетической функции.

Благодаря такому подходу к осмыслению понятия удаётся показать учащимся, что вся



Г.Ф.Фюгер. Прометей, несущий огонь. 1817

система мифологических персонажей и сюжетов в силу своего образного характера выступает аналогом художественного произведения;

2) формирование понятия о мифе должно происходить с соблюдением системности и целенаправленной этапности.

Рекомендуем придерживаться следующего порядка в работе над понятием «миф»:

I этап (начальный): подготовка к восприятию понятия, ввод начального понятия, представление его центра, существенных признаков.

II этап (основной, аналитический): многоаспектное предъявление понятия, характеристика его специфических признаков; конкретизация и развитие понятия на примере классической древнегреческой мифологии и родной славянской.

III этап (обобщающий): закрепление понятия на примере материала, «родственного» изучаемому, то есть мифологий других народов.

IV этап (интеграционный): «перенос», то есть применение понятия в новых условиях, при анализе фольклорных и литературных произведений;

3) раскрытие понятия «миф» должно осуществляться с опорой на имеющиеся у учащихся знания о мифе и сказке, в процессе восприятия и осмысления конкретного мифологического материала.

Важная роль при этом отводится разбору и анализу отдельных мифологических повествований, представлений, образности мифа, сопоставлению различных переложений мифа, сюжетов, мотивов и персонажей как внутри одной мифологической системы, так и внутри разных, сравнению мифа и сказки.

Мифологические тексты, привлекаемые на уроках, целесообразно отбирать в соответствии со следующим критериями: а) значимость сюжета, мотива, персонажа для литературы; б) адаптированность сакрального текста к восприятию современного ребёнка; в) близость текста к первоисточнику;

4) невозможность рассмотрения большого количества мифов в условиях, заявленных действующими программами по литературе для средней школы, должна быть компенсирована тщательным исследованием хотя бы некоторых из них, позволяющим прийти к научно обоснованным выводам и обобщениям. Другими словами, к процессу формирования понятия о мифе нужно привлекать индукцию и аналогию.

Индуктивный путь (от конкретного к абстрактному) применяется как основной, так как именно он, на наш взгляд, даёт возможность выработать нешколистическое понятие. С помощью аналогии обнажаются параллели и соответствия в обширном мифологическом материале;

5) в работе над понятием «миф» следует гармонично сочетать логическое и эмоциональное, обобщение и конкретизацию.

Формирование понятия осуществляется таким образом, что размышления о мифе теоретического характера не разрушают конкретно-чувственного, эмоционально-эстетического отношения учащихся к нему;

6) в процесс формирования понятия о мифе должны включаться межпредметные связи, способствующие более полному и скорому раскрытию этого понятия.

Большое значение придаётся искусствам: живописи, музыке, скульптуре, архитектуре. Очевидно, что чем глубже и ярче восприятие мифологических образов, тем богаче пред-

ставления учащихся, а следовательно, быстрее и эффективнее идёт усвоение материала. Понятие о мифе расширяется также за счёт привлечения информации из истории, географии, биологии, русского языка и т. п. Так, знания из истории древнего мира используются для характеристики эпохи, в которой зародился миф, и причин появления мифологического мышления. Благодаря сведениям из географии школьники узнают о природно-климатических условиях той или иной страны, предопределяющих национальные особенности мифологической образности. При проведении словарной работы делается расчёт на осведомлённость школьников в области русского языка;

7) при изучении понятия «миф» нужно применять различные методы, формы и приёмы обучения, активизирующие мыслительную деятельность и творческие способности школьников, исключающие возможность схематизации в знаниях учащихся. Особое внимание в условиях внедрения ФГОС II поколения следует обратить на разнообразные виды деятельности учащихся. Необходимо согласовывать методы, формы и приёмы с логикой и спецификой процесса формирования понятия о мифе и с возрастными возможностями учащихся. Например, слово учителя лучше избирать для сообщения новой и неизвестной информации, для проведения систематизации. У детей при этом совершенствуются навыки аудирования. Чаще следует обращаться к беседе, с помощью которой удаётся восстановить в памяти учащихся пройденное, прийти к необходимым выводам и обобщениям, обсудить значимые для осознания понятия вопросы, разрешить проблемные ситуации, целенаправленно проанализировать текст, совершенствовать речь учащихся и т. д. В средней школе по-прежнему остаются актуальными выразительное чтение учащихся и различные виды пересказов художественного текста. Сопоставительный анализ произведений, поиск общего и различного в мифологических представлениях разных народов не только развивает аналитические умения школьников, но и формирует их способность структурировать полученную информацию, включая её в разнообразные связи, укрепляя тем самым целостность и фундаментальность знаний. Велика роль самостоятельной работы, так как она развивает навыки приобретения знаний, мыслительные способности школьников, усиливает интерес к изучаемому материалу, раскрывает творческие способности учащихся, позволяет проверить уровень усвоения понятия. Дети готовят к уроку сообщения, выполняют письменные работы, связанные с анализом художественных текстов и обдумыванием проблемных вопросов и заданий, изучают справочную литературу, работают со словарями, занимаются иллюстрированием, составлением и разгадыванием кроссвордов и мини-викторин, пишут сочинения, придумывают мифы, работают над коллективными и индивидуальными проектами и т. д. Содержание работы над понятием «миф» охватывается различными формами обучения. На ранних этапах формирования понятия о мифе уместны будут уроки, позволяющие соблюсти разумный баланс зрительности и запоминания, а на этапе закрепления

полученных знаний — игровой семинар, аукцион, КВН, путешествие и т. д. Полезно разнообразить занятия привнесением в них интересных заданий типа: зарисовать модель мира в виде мирового древа, мировой горы, выявить на основании прочитанных мифов атрибуты богов, разгадать образ, нарисовать словесный портрет мифологического персонажа, спроектировать памятник мифологическому герою или богу, инсценировать миф, сопоставить трактовки одного мифологического сюжета у разных художников и т. д. С помощью образно-терминологического диктанта, тестов, контрольных работ можно проверить знания детей о мифе.

На вводном уроке по теме «Мифология» учащиеся должны получить начальное понятие о мифе. Начальное понятие, по мнению М.А. Снежневской, «это простейшая форма общения», оно «опирается на два, три существенных признака отображаемого явления, его отдельные связи с другими понятиями. Несмотря на некоторую незавершённость начального понятия, оно всё же даёт возможность ответить на вопрос, «что это за предмет и в чём его сущность...»¹. Считаем, что для решения намеченной задачи целесообразно: 1) обозначить проблемный вопрос, нацеливающий на выяснение различий между мифом и сказкой, которые чаще всего детьми отождествляются; 2) смоделировать в детском воображении ситуацию «древний человек наедине с окружающим миром»; 3) сопоставить логику мифологического и научного мышления, сравнивая два взгляда на одно и то же явление действительности. Покажем, как все это может быть осуществлено непосредственно на уроке, который мы назвали «Посмотрим на мир из мифа».

Дети слышали слово «миф», но раскрыть его смысл затрудняются. И миф, и сказка возникли давным-давно, создала их человеческая фантазия. Их можно спутать. Но древние их различали. Значит, миф — не совсем сказка.

Итак, что же такое миф? Этот вопрос, поставленный в начале урока, создаёт проблемную ситуацию. Помочь детям разрешить её — главная методическая задача учителя на вводном занятии.

Обострить эстетическую восприимчивость школьников можно посредством музыки. В качестве музыкальной заставки используем вступление «Океан — море синее» к опере Н.И. Римского-Корсакова «Садко».

Предлагаем детям с помощью воображения перенестись в далёкое прошлое. Затем просим школьников поделиться своими впечатлениями и ответить на вопросы: что вы представили, слушая музыку? Какие чувства и мысли она рождала в вас?

Конечно же, дети заметят, как меняется мелодия: сначала умиротворяюще спокойная, она вдруг становится напряжённой, громкой, даже тревожной. Музыка рождает ощущение пребывания в мире, подверженном переменам. «Вообразите, — говорим учащимся, — что вы находитесь в центре этого мира, который то радуется, то страшит и пугает. Вы оказались наедине с могучей природой... Что вам скажут органы чувств?»

Ребята отмечают, что взору открывается окружающий мир с его величием, суровостью и загадочностью: горы, леса, озёра, звёздное небо или яркое солнце, буря, ливень или радуга на небосклоне... Этот мир наполнен множеством разнообразных звуков: пением птиц, раскатами грома, шелестом листвы, шумом ветра...

Далее скажем о том, что весь мир представлялся первобытному человеку творением всемогущей стихии. А стихия может быть как благосклонной к человеку, так и разрушительной, вызывая тем самым разные чувства в его душе: то страх, тревогу и даже ужас, а то спокойствие, радость и умиротворённость. И как много непонятного в этой могучей природе! И как много вопросов появляется у человека!

Вновь предлагаем ребятам переоплодотвориться в первобытных людей и назвать некоторые из вопросов, которые мог бы задать «дикарь», ощущающий свою неразрывную связь и даже слитность с природным миром. Интерес вызывает очень многое: откуда дует ветер и почему льёт дождь? Почему гремит гром? Почему происходят наводнения и землетрясения? Куда прячется солнце? Кто рисует и украшает землю? Почему не падает небо? Откуда появились первые люди? Как загорелся огонь на земле? И т. д.

Объясним, что чем внимательнее вглядывался человек в окружающую действительность, тем больше таких вопросов возникло у него. Древний человек отличался любознательностью, у него было горячее желание разгадать тайны мира, в котором он живёт. Люди только начали осваиваться на земле, ещё не знали наук, не обладали теми знаниями, которыми вооружён современный человек. Как тогда они могли объяснить непонятное, выразить свое представление о мире? (Спросим, что по этому поводу думают дети.) На помощь пришла фантазия. Так появился **миф — представление древних о мире, рождённое фантазией**.

На доске делается соответствующая запись: миф = представление древних о мире. (Всё записываемое на доске дети переносят в тетрадь.)

Далее скажем учащимся:

— Миф для древнего человека был всем: и наукой, и искусством, и религией. Пожалуй, самая известная, богатая и интересная мифология (совокупность мифов) у древних греков. В Древней Греции появилось и само слово «миф», которое в переводе означает «слово». Однако слово это особенное.

Предлагаем детям задуматься над вопросами: *в чём особенность этого слова? О чём оно? О ком оно?* И знакомим их с мифом, созданным древними греками.

«Вначале существовал лишь вечный, безграничный, тёмный Хаос. В нём заключался источник жизни. Все возникло из безграничного Хаоса — весь мир и бессмертные боги. Из Хаоса произошла и богиня Земля — Гея. Широко раскинулась она, могучая, дающая жизнь всему, что живёт и растёт на ней. Далеко же под землей, так далеко, как далеко от нас небо, светлое небо, в неизмеримой глубине родился мрачный Тартар — ужасная безд-

на, полная вечной тьмы. Из Хаоса родилась и могучая сила, всё оживляющая Любовь — Эрос. Безграничный Хаос породил вечный Мрак — Эреб и тёмную Ночь — Нюкту. А от Ночи и Мрака произошли вечный Свет — Эфир и радостный светлый День — Гемера. Свет разлился по миру, и стали сменять друг друга ночь и день. Могучая, благодатная Земля породила беспредельное голубое Небо — Урана, и раскинулось Небо над Землёй. Гордо поднялись к нему высокие Горы, рождённые Землей, и широко разлилось вечно шумящее Море»². Возникший из Хаоса мир греки называли Космосом. Это слово означает «порядок», «красота», «наряд».

Напомним детям вопросы:

— *О чём прозвучавшее «слово»?* (О происхождении мира, об установлении порядка, космоса в нём.)

— *О ком это «слово»?* (О богах, участвующих в создании мира.)

Значит, **миф — это «слово», повествование о богах (+ героях), участвующих в создании мира**.

Добавим к информации, имеющейся в определении-формуле, новую:

Миф = представление + повествование древних о мире, о богах и героях.

Теперь спросим: *кто был автором мифов?*

В беседе выясняем, что сочинял мифы весь народ, они передавались из уст в уста, от отцов детям. Поначалу их никто не записывал, это стали делать позже, да и то не всюду. Например, в Древней Греции были мифографы, а вот записей славянской мифологии не сохранилось, поэтому приходится искать её элементы в устном народном творчестве народа, его поверьях, обычаях и обрядах. Значит, мифы имели не только словесное выражение. Воззрения древних на мир нашли разнообразное воплощение.

Продолжая знакомство с новым понятием, предлагаем детям подумать, *почему представления и повествования древнего человека о мире были столь необычными и причудливыми, очень далёкими от научных*. В процессе обсуждения вопроса приходим к следующему выводу: наши далёкие предки обладали иным уровнем сознания. Это были люди с наивным мышлением.

Сделать доступным для школьников материал о специфике мышления, развёрнутого в мифе, можно путём сопоставления различных осмыслений (а именно: научного и мифологического) одних и тех же явлений действительности. Этому будет посвящена вторая часть вводного урока. По ходу беседы вместе со школьниками целесообразно составить таблицу, которая отразит новую для них информацию. (Полностью таблица приводится ниже.)

Сначала сообщим, что миф и наука по-разному осмысливают мир. Убедимся в этом. Здесь в работу должны активно включиться дети. Дома из справочной литературы, энциклопедий они отобрали необходимые научные сведения и записали их в тетрадь. Им нужно было найти ответы на следующие вопросы: *как наука объясняет: а) смену времён года; б) появление огня у людей; в) сущность зари как природного явления?*

Учитель организует беседу и задаёт первый из вопросов домашнего задания. Дети говорят, что, согласно научным представлениям, смена времён года связана с движением Земли вокруг Солнца. Земля обращается не только вокруг Солнца, но и вокруг воображаемой оси (линии, проходящей через Северный и Южный полюсы). Но эта ось наклонена по отношению к Солнцу (на 23°27'). В результате Земля обращается вокруг Солнца в наклонном положении. Данное положение сохраняется круглый год, а ось Земли всегда направлена в одну точку — на Полярную звезду. Когда солнечные лучи падают на земную поверхность отвесно, прямо, она прогревается сильнее, а когда под углом — слабее. В разное время года Земля по-разному подставляет солнечным лучам свою поверхность; одно полушарие всегда к Солнцу ближе, а второе дальше от него. Когда Северное полушарие повернуто к Солнцу, в странах к северу от экватора — лето и день длинный, а к югу — зима и день короткий. Когда прямые лучи Солнца падают на Южное полушарие — здесь наступает лето, а в Северном — зима. На экваторе всегда лето, потому что расстояние до Солнца здесь не меняется, падающие на Землю лучи всегда прямые, они и обеспечивают жару. Зато солнечные лучи очень редко попадают под прямым углом на полюсы Земли, поэтому здесь постоянно зима: скользящие лучи не могут растопить лёд, они только освещают Землю³.

Очевидно, что научный взгляд на мир порождён разумом человека, он является результатом мыслительной деятельности.

Затем предлагаем на то же природное явление «взглянуть» из мифа. Древние греки так объясняли смену времён года. Персефону, любимую дочь богини плодородия и земледелия Деметры, похитил мрачный Аид и спрятал глубоко в бездне подземного царства. Безутешная Деметра отправилась на поиски дочери. Но они не увенчались успехом. Горе Деметры было так глубоко, что на земле всё перестало расти, засохли деревья, виноградники и травы, погибли стада, начался голод. Тогда решил Зевс договориться с Аидом о том, чтобы Персефона две трети года жила с матерью, а оставшееся время — с мужем. Так и получилось. Всякий раз, когда мать и дочь воссоединяются, земля плодоносит; когда же Персефона возвращается в царство Аида, Деметра снова начинает горевать — жизнь на земле замирает.

Как видим, древний человек объяснил смену времён года с помощью фантазии, воображения, руководствуясь прежде всего своими чувствами и первыми впечатлениями. Не случайно мир явился ему творением могучих, всемогущих богов.

Помогаем детям сделать вывод. Итак, наука опирается на разум человека, а миф — на чувства. Запишем это в таблицу.

Предваряя разговор о втором принципиальном отличии мифологического осмысления мира от научного, отмечаем, что дикарь и человек, вооружённый научными знаниями, устанавливают различные отношения между реальным и фантастическим.

Обратимся сначала к науке. Что она говорит о появлении огня у людей? Наукой доказано, что огонь очень рано стал спутником человека. Но как он вошёл в жизнь людей, можно только предполагать. Первобытный человек, вероятно, сначала научился использовать огонь, а затем уже узнал, как его добывать. Вполне возможно, что он мог увидеть, как молния зажгла сухое дерево и древесина стала тлеть. Благодаря этому человек сумел разжечь костёр, который поддерживал потом долгое время. Со временем учёные нашли способ доказать, как древние люди научились добывать огонь. Исследователями были обнаружены племена, находящиеся на такой стадии развития, на которой пребывали наши далёкие предки. Наблюдения за действиями современных примитивных людей позволили выявить некоторые древнейшие способы получения огня. Так, «на Аляске индейцы некоторых племён натирают серой два камня и ударяют один о другой. Когда сера загорается, они бросают горящий камень в сухую траву или другой сухой материал. В Китае и в Индии кусок разбитой глиняной посуды ударяют о бамбуковую палочку. Внешняя оболочка бамбука очень твёрдая и имеет все свойства фитиля. Эскимосы ударяют обычным куском кварца о кусок пирита (железного колчедана), который очень распространён в местах, где они живут. Индейцы Северной Америки обычно трут две палочки вместе, чтобы получить огонь. В Древней Греции и Древнем Риме был совсем иной способ. Там использовали специальные линзы, которые назывались «сжигающее стекло», чтобы собрать в одну точку лучи солнца. Когда жар лучей собирался в одну точку, он зажигал сухую древесину»⁴.

Как видим, научные доводы отвергают всякое фантастическое объяснение появления огня у людей. Древний человек сам открыл его, «приручил» и «поставил» себе на службу.

А теперь обратимся к мифу, например древнегреческому.

Миф сообщает, что гордый и могучий титан Прометей, желая помочь людям и сделать их жизнь счастливее, похитил огонь у богов и принёс его в дар смертным.

Как видим, для древних людей в мире нет ничего невозможного. Боги и люди (сверхъестественное и естественное, фантастическое и реальное) существуют в одном пространстве, боги вмешиваются в жизнь людей.

Кроме того, в мифе не разделяются мир живых и мир мёртвых. К примеру, известно, что знаменитый древнегреческий герой Геракл совершил сходжение в царство умерших, чтобы добыть подземного стража, пса Керберы, и благополучно возвратился на землю.

Древний человек также был убеждён в том, что всё может превращаться во всё. Приведём примеры магической перемены облика:

— прекрасный, но гордый и холодный юноша Нарцисс, увидев в воде собственное отражение, влюбился в него и, терзаемый неутолимой страстью, умер, превратившись в красивый благоухающий цветок с наклоненным книзу венчиком (из древнегреческой мифологии);

— Зевс оборачивается быком, чтобы похитить Европу (из древнегреческой мифологии);
— потерявшая своих детей смертная женщина Ниоба превратилась в каменное изваяние, льющее слёзы скорби (из древнегреческой мифологии) и т. д.

(Здесь к работе можно подключить детей. Если они читали мифы, то сумеют привести и другие примеры оборотничества.)

Итак, следующий вывод будет таков: научное мышление разделяет реальное и фантастическое, а мифологическое — нет. Отразим его в таблице.

Третье существенное отличие между мифологическим мышлением и научным достаточно очевидно. Мы предлагаем учащимся сравнить язык науки и язык мифа на примере описаний зари. Научный стиль сух и строг, его образуют понятия и термины. Дети подтвердят эту мысль определением из «Толкового словаря русского языка» С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой: «Заря — яркое освещение горизонта перед восходом или после захода солнца»⁵.

Знакомим школьников с мифологическими представлениями греков и индийцев, в которых воплощён образ юной богини зари.

«Всё ближе утро... Всё ярче разгорается восток. Вот открыла розоперстая богиня Заря — Эос ворота, из которых скоро выедет лучезарный бог Солнце — Гелиос. В ярко-шафрановой одежде, на розовых крыльях взлетает богиня Заря на просветлевшее небо, залитое розовым светом. Лёт богиня из золотого сосуда на землю росу, и роса осыпает траву и цветы сверкающими, как алмазы, каплями. Благоухает всё на земле, всюду курятся ароматы»⁶.

Древнеиндийское божество утренней зари носит имя Ушас. «Она изображается в виде прекрасной девицы, одетой в сверкающий наряд; Ушас показывает себя... как танцовщица; её называют сияющей, блестящей, яркой, золотистой, одетой в свет, красующейся и т. д. Ушас выезжает перед восходом солнца на ослепительной колеснице, запряжённой алыми конями или быками, открывает небесные врата (врата тьмы), наполняет вселенную светом... производит на свет солнце, готовит ему путь... появляется с лучами солнца»⁷.

Задаём вопрос: *чем же отличается язык мифа от языка науки?* — Язык мифа образный.

Мы подвели учащихся к пониманию того, что в мифах люди мыслят образами, а в науке используют понятия и термины. Закрепляем важный вывод в таблице.

При всех своих различиях мифы о богине утренней зари не могли не иметь общих черт. Спросим у детей: *почему?* Они скажут, что в восприятии людей всего мира одни и те же

природные явления были похожими. Учитель подчёркивает: похожими, но не одинаковыми. Школьникам предлагается словесно «нарядить» греческую Эос и индийскую Ушас. Учащиеся должны обязательно обосновать выбор цветовой гаммы одежды. Разница заключается в том, что индийская богиня носит более яркие, сверкающие наряды, а греческая предпочитает мягкие тона: розовый, шафрановый. Спешить с объяснением этого факта не надо. Дети должны сами высказать свои предположения.

Затем спросим школьников, *как они относятся к такому представлению о заре, доверяют ли ему? А древний человек?* Выясняется, что эти описания для нас — прекраснейший поэтический вымысел, а для наших предков — неоспоримая правда. Для древних людей богиня утренней зари — существо, о котором они знали много счастливых и трагических историй и в реальность которого верили.

Завершаем работу на уроке определением понятия «миф», выработанным коллективными усилиями. Записываем формулу: **миф — это представление древних о мире и повествование о богах и героях, в которых отразилась вера в сверхъестественное.**

Даём задание на дом: *ответить на вопрос, поставленный в начале урока: чем миф отличается от сказки?*

Итак, на вводном уроке по теме «Мифология» на основании наблюдений, сравнений и первоначальных обобщений формулируется начальное понятие о мифе, которое будет развиваться на последующих занятиях.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 СНЕЖЕВСКАЯ М.А. Теория литературы в IV—VI классах средней школы. — М., 1978. — С. 6.
- 2 КУН Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. — Йошкар-Ола, 1997. — С. 13.
- 3 Как происходит смена времен года? Режим доступа: <http://elhow.ru/ucება/geografija/pochemu-proishodit-smena-vremen-goda>
- 4 Почему наступают зима, весна, лето, осень? Режим доступа: <http://allforchildren.ru/why/why52.php>
- 5 Как появился огонь? // Потомуру: энциклопедия для детей и родителей. Режим доступа: <http://potomuru.ru/begin/575.html>
- 6 ОЖЕГОВ С.И., ШВЕДОВА Н.Ю. Толковый словарь русского языка. — М., 1997. — С. 218.
- 7 КУН Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. — Йошкар-Ола, 1997. — С. 69.
- 7 ТОПОРОВ В.Н. Ушас // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. — М., 2000. — Т. 2. — С. 553.

Как осмысливается мир в науке и мифе

Научное мышление	Мифологическое мышление
опора на разум	опора на чувство
разделяет реальное и фантастическое	не разделяет реальное и фантастическое
понятийное	образное

СОЛОВЕЙ Татьяна Григорьевна —

учитель-методист МБОУ «Гимназия им. И.Сельвинского» г. Евпатории, Республика Крым
soltag@mail.ru

ПЕРЕД БОГОМ СТАВЬ СВЕЧУ, А ПЕРЕД СУДЬЕЙ МЕШОК

АНАЛИЗ «ПОВЕСТИ О ШЕМЯКИНОМ СУДЕ»

VIII КЛАСС

Аннотация. «Повесть о Шемякином суде» — произведение, достаточно отдалённое по времени от современных школьников. Предлагаемый в статье путь анализа приближает учащихся к повести через нравственные проблемы, поднимаемые в нём и актуальные в любую эпоху. Акценты сделаны на милосердии, любви, доброте, справедливости. В работе эффективно используются русские пословицы, большое внимание уделено развитию творческих способностей учащихся.

Ключевые слова: Бог, справедливость, любовь, корыстолюбие, убогий, нужда, сатира, гипербола.

Abstract. “A Tale of Shemyakin court” is distant in time from the modern students. Proposed way of analysis gets the students closer to the story through the moral issues which are always relevant. Emphasis is made on compassion, love, kindness and justice. The paper effectively uses Russian proverbs and a lot of attention is paid to the development of students creativity.

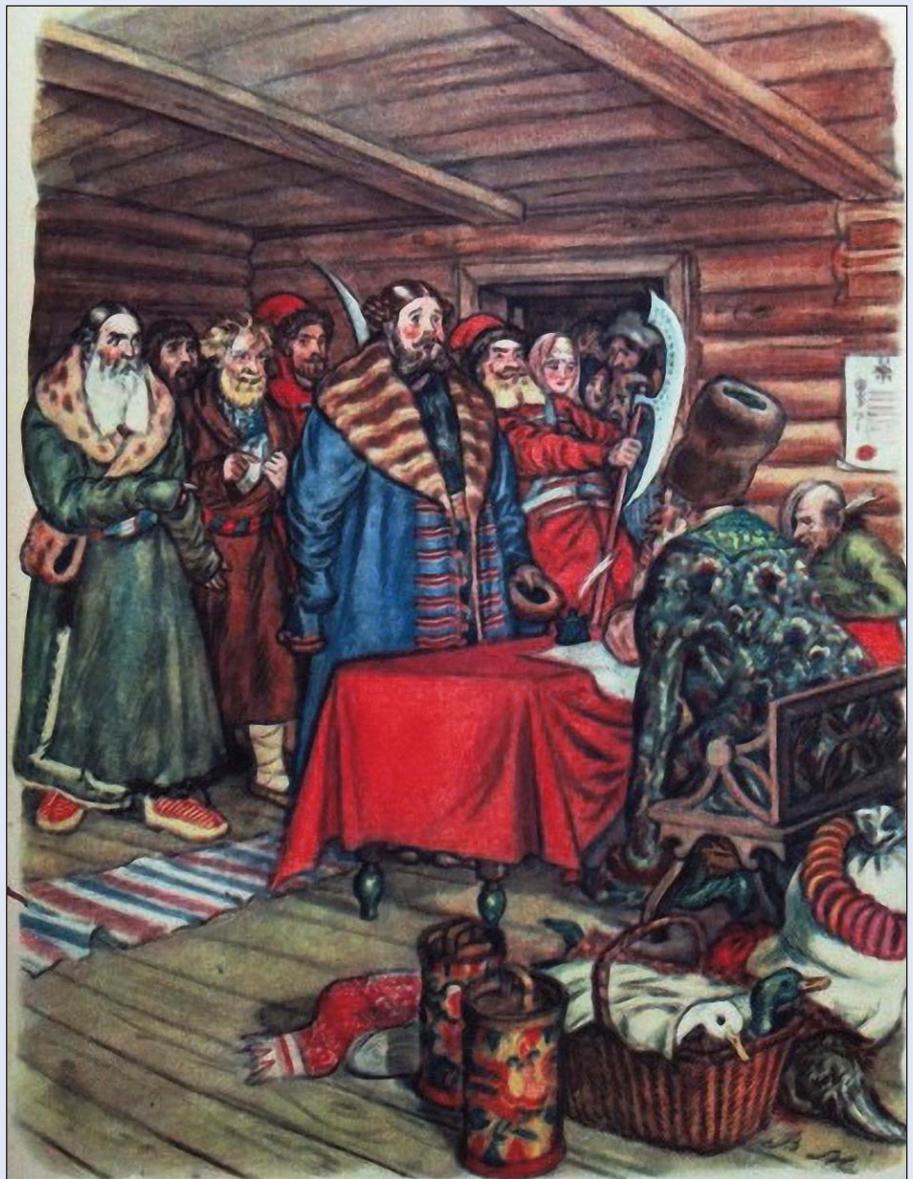
Keywords: God, justice, love, greed, poor, poverty, satire, hyperbole.

«Повесть о Шемякином суде» предваряет знакомство восьмиклассников с комедией Д.И.Фонвизина «Недоросль», и это даёт возможность проследить, как складывалось и развивалось сатирическое направление в русской литературе. А зёрна его можно было увидеть ещё при знакомстве с русскими народными бытовыми сказками — такими, как «Солдатская шинель», «Жена-спорщица» и другими.

Повесть записана в XVII веке, регулярно переиздавалась в разных вариантах в XVIII — начале XIX века (и в книжном виде, и в лубочных картинках, и в прозе, и в стихах), имела большую популярность. Но предшествовала ей русская народная сказка «Шемякин суд», которую можно найти в 3-м томе «Народных русских сказок А.Н.Афанасьева» (ГИХЛ, Москва, 1957). «Повесть...» почти полностью повторяет её сюжет, опуская некоторые подробности, снижая элемент чудесности. Нет сомнения, что это чисто русское произведение (детали повествования связывают её с исконно русским бытом), хотя многие исследователи усматривают связь его с западноевропейскими средневековыми новеллами о неправедном суде, с восточными сказками. Конечно, сюжет о суде был распространён во всём мире, начиная со знаменитого суда царя Соломона. Но то был образец суда праведного — теперь же, спустя века, веры в праведный суд поубавилось, и произошло это из-за повсеместного распространения издоимства. Россия не была исключением.

Элементы сатиры входили в сказку постепенно, по мере проникновения в неё реальной действительности, и предание о мудром и неподкупном судье превратилось в конце концов в один из многих рассказов о корыстолюбии и пристрастии к взяткам отдельных представителей судебной власти. Такие рассказы издавна существовали во всех литературах. Так, например, персидская редакция предания «О Кривосуде» (XIII век), изображая справедливость приговоров, даёт резко обличительную характеристику судьи.

Популярность сюжета повести о Шемякином суде и замысел автора высмеять закон возмездия, который подсказывает судье решения, а самого судью показать взяточником легко объясняются судебной практикой Русского государства середины XVII века. По Уложению



В.А.Милашевский (1893—1976). Шемякин суд.

1648—1649 годов наказания преступника напоминали характер совершённого им преступления: за убийство казнили смертью, за поджог

сжигали, фальшивомонетчикам заливали в горло расплавленный металл, за нанесённые увечья отвечали «рука за руку, нога за ногу, глаз за глаз»

и иное против того ж», то есть возмездие, как и в повести о Шемякином суде, повторяло преступление. Судья показан взяточником: продажность суда к этому времени стала обычным явлением.

Да и имя судьи — Шемяка — не случайно. Н.М.Карамзин в 5-м томе «Истории государства Российского» написал: «Не имея ни совести, ни правил чести, ни благоразумной системы государственной, Шемяка в краткое время своего владычества усилил привязанность москвитян к Василию и в самих гражданских делах, попирая ногами справедливость, древние уставы, здравый смысл, оставил навеки память своих беззаконий в народной пословице о суде Шемякине, донныне употребительной». Речь здесь идёт о князе Дмитрии Шемяке (XV век), и ссылается Карамзин на некий Хронограф: «В Хронографе: от сего убо времени в Велицей России на всякого судью и воспитника во укоризнах прозваша Шемякин суд». Однако впоследствии этот самый Хронограф учёными не был найден.

Отметим, что в 1833 году Николай Полевой в 5-м томе «Истории русского народа», ссылаясь на Н.М.Карамзина, указывал, что «летописцы, враги Шемякины, ничего этого не говорят, хотя и жестоко бранят Шемяку за ослепление Василия». Однако большинство позднейших исследователей, включая Сергея Соловьёва, на основании приведённой Н.М.Карамзиным «цитаты из Хронографа», отождествляли героя повести «Шемякин суд» с великим князем Дмитрием Шемякой. При этом научная критика исторических источников часто заменялась «моральными обличениями» в адрес Дмитрия Юрьевича.

Трудно сказать, как было на самом деле, да и не в этом дело. Стоит отметить, что имя *Шемяка* было достаточно распространено в XVI—XVII веках, и по одной из версий образовалось из *шее мяка* (в значении *мять шею*). Так, может быть, имя судьи *Шемяка* всего-навсего означает того, кто мог намаять шею, наказать?..

Я так подробно на этом остановилась, потому что во многих методических разработках авторы прямо ссылаются на Дмитрия Шемяку как на неправедного судью, хотя серьёзных оснований для этого нет.

«Повесть о Шемякином суде» вызывает живой отклик у восьмиклассников. В беседе по первоначальному читательскому восприятию они отмечают созвучие её нашему времени, кто-то называет произведение смешным, кто-то грустным. Собственно, это и есть первый признак сатиры: смех и печаль — две стороны одной («сатирической») медали.

Уточним и конкретизируем первые впечатления учащихся.

Что вызвало у вас улыбку? Что заставило задуматься?

Улыбку вызывают нелепые решения судьи и его радость по поводу того, что он судил правильно, иначе бы ему не миновать смерти. Уже и золота не надо — слава Богу, что жив остался!

Кому из героев повести вы сочувствуете? Почему?

Кроме Шемяки, школьники сочувствуют всем героям: убогому, потому что он беден и неудачи сыплются на его голову как из рога изобилия; богатому брату, так как он понёс материальные убытки; попу, ибо он лишился ребёнка; жителю града, потому что он потерял отца.

Что вызывает ваше неприятие, возмущение? Почему?

Здесь все единодушно: Шемяка вызывает неприязнь своим корыстолюбием и несправедливостью.

А есть ли в повести те, за кого вы радуетесь? Обоснуйте.

Этот вопрос сначала вызывает растерянность: за кого радоваться, если столько несчастий и смертей?.. Но, немного подумав, они говорят, что рады за убогого, несчастья которого наконец закончились. Да и все остальные герои оказались довольны финалом...

*Обратим внимание на начало повести. Герои её — два брата: «один богат, другой убог». Объясните значение слова **убог**.*

В данном контексте оно противопоставлено слову **богат** — следовательно, означает бедность. *Какое ещё слово в повести подсказывает нам, что мысль наша правильная?*

Скудость. «Богатый много лет ссужал убогого и не мог наполнить скудости его».

Какие детали произведения подчёркивают крайнюю бедность убогого?

Он за всю жизнь не нажил даже хомута; когда богатый отправился в город бить челом судье на брата, нанесшего ему урон, убогий «пошёл за братом своим, ведая, что если он сам не пойдёт, то за ним из города пришлют и придётся за проезд приставам платить»; в доме попа его даже не приглашают за стол, презирая за бедность; бедняк, «зная, что будет ему погибель от брата и от попа, решил себя смерти предать»... Все эти детали позволяют нам представить крайнюю нужду убогого.

Но изначально слово **убогий** имело совсем другое значение: оно означало, что человек находится под покровительством Бога: он **у Бога**... Однако когда литература стала обмирщаться, то есть становиться более светской, первоначальное значение слова ушло на второй план, а на первый выдвинулось значение бедности, скудости и не только материальной, но и интеллектуальной...

*А как вам кажется, можно ли применить первоначальное значение слова **убогий** к герою повести? Обоснуйте.*

Сначала кажется, что нельзя: как-то очень не сходится, не сочетаются бедности, которые исходят от убогого, с Богом, с Христовыми заповедями: материальный ущерб, убийства. Да и обман судьи тоже будто бы противоречит им. Но... *задумаемся, можно ли назвать убогого преступником, а его действия — преступлениями? Почему?*

Все его действия непреднамеренные: дровни к хвосту лошади он вынужден был привязать, потому что богатый брат пожалел для него хомута; на ребёнка попа он случайно свалился, когда голодный наблюдал за трапезой попа и брата, на которую его не пригласили; большого старика нечаянно убил своим падением, когда решил покончить жизнь самоубийством. Злого умысла у убогого не было: вся цепочка событий — следствие поступков людей, с которыми его столкнула жизнь и которые презрели его бедность.

По сути дела, что является причиной всех его злоключений? (Бедность и нужда.)

Какие качества развивает в убогом бедность?

Бедность заставляет его искать выход из сложившейся ситуации, и здесь он проявляет смекалку и находчивость. Нет хомута — он привязывает дровни к хвосту лошади. Нечем откупиться от судьи («он стал думать, как бы избежать напасти и что бы такое дать судье») — он подбирает на дороге камень и заворачивает в

платок. Что из этого выйдет, мы увидим дальше.

А каким же предстаёт перед нами судья?

Судья предстаёт корыстолюбивым и алчным: увидев узел, который показывает ему обвиняемый, он «понадеялся, что ему от убогого будет посул», что в узле у него «злато». А таких «посулов» оказывается целых три! Вот и принимает он все решения в пользу убогого, хотя челоубитчики совершенно обоснованно ждали справедливости и компенсации за свои потери и убытки.

Какое впечатление производят решения судьи? Какие из них особенно поражают?

Они абсурдны и нелепы и вызывают смех: оставить у бедного брата лошадь и ждать, пока у неё вырастет новый хвост; попадьё отдать убогому, чтобы он прижил с ней ребёнка, а потом вернуть попу вместе с чадом; потерявшему отца убить обидчика тем же способом, каким тот убил его отца, то есть броситься на него с моста.

Почему ни один челоубитчик не захотел следовать решениям судьи?

Эти решения не восстанавливали справедливость, а, наоборот, усугубляли несправедливость и заставляли пострадавших нести новые лишения, поэтому они предпочли помириться с ответчиком и даже откупиться от него, чтобы только не исполнять решений суда. Так богатый брат и поп были наказаны за жадность, а горожанин за то, что хотел наказания для убогого за случайное.

Хотя, конечно, нам известно, что в России XVII века наказания часто зеркально отражали преступления, решения Шемяки-судьи поражают своей изощрённой глупостью. Здесь налицо использование определённого художественного приёма. *Какого? И зачем он использован?*

В данном случае использованы гиперболы, которые помогают нам увидеть корыстолюбие и алчность судьи, ради денег готового принимать самые нелепые решения в пользу того, кто посулит ему мзду.

Как Шемяка отнёсся к тому, что не получил ожидаемой мзды? Какое это вызывает отношение к нему?

Шемяка, узнав, что в узле был камень, которым бы его зашибли, если бы он засудил убогого, даже обрадовался: «Слава Богу, что я за него судил, если бы я не за него судил, он бы меня убил». Судья выглядит в данном случае комически: он не огорчается тому, что обманулся в ожиданиях, а радуется, что остался жив.

Эта история подарила русскому языку крылатое выражение — **шемякин суд**. *Что оно означает?*

Оно означает суд неправедный.

*Вспомните другое крылатое выражение, которое является антонимом к **шемякину суду**. (Соломонов суд.)*

Перечитаем конец повести и задумаемся над ним. «Потом убогий вернулся в дом свой, радуясь и хваля Бога. Аминь».

*В каком смысле здесь звучит слово **убогий**? Обоснуйте.*

Учащиеся говорят, что слово **убогий** звучит здесь в своём первоначальном значении: у Бога, под покровительством Бога. Ведь получается, что все злоключения в конечном итоге обернулись для героя благом: он не был осуждён да ещё и разбогател. И свершилось это по воле Всевышнего. Потому бедняк радуется и хвалит Бога.

Что привносит в повесть последнее слово **аминь**?

Слово **аминь** напрямую связывает описанные в повести события с Божественным Промыслом: всё случилось в ней не по воле бедняка, а как бы помимо него и велось к тому, чтобы восстановить справедливость в его жизни. Правда оказалась на его стороне, а не на стороне богатых (тут хочется вспомнить евангельское выражение: «Легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем богачу войти в Царствие Небесное») и оправших законы любви к ближнему своему. **Аминь** произносится по окончании молитвы и означает «истинно говорю», «верно», «правд». В чём же здесь истина? В чём правда?

Правда — в любви к Богу и ближнему своему: только она и может помочь преодолеть все жизненные невзгоды и восстановить справедливость.

На заключительном этапе урока учащимся предлагается познакомиться с русскими пословицами и подумать, какие из них можно использовать для раскрытия главной мысли повести, и выбрать из предложенных пословиц ту, которая могла бы стать эпиграфом к повести. Можно разделить ребят на три группы и каждой предложить свой комплект пословиц — тогда работа будет продуктивнее. После обсуждения в группах ребята выдвигают своего выступающего, который обоснует выбор пословицы.

Пословицы для первой группы:

Нужда беду родит.

Бедность не грех, а до греха доводит.

Не родом нищие ведутся, а кому Бог даст.

Не бойся суда, бойся судьбы.

Голь на выдумки хитра.

Пословицы для второй группы:

Нужда закона не знает и через него шагает.

Гол да наг — перед Богом прав.

Богатому идти в суд — трин-трава, бедному — долой голова.

Голь хитра, голь мудрёна, голь на выдумки горазда.

Бедному нигде места нет.

Пословицы для третьей группы:

Перед Богом ставь свечу, а перед судьёй мешок.

Судья что плотник: что захочет, то и вырубит.

Земля любит навоз, лошадь овёс, а судья принос.

Бедность учит, а счастье портит.

Кто нужды не видал, тот и счастья не узнает.

Практически каждая из приведённых здесь пословиц может быть соотнесена с содержанием «Повести о Шемякином суде». Дети хорошо справляются с этой работой, умеют обосновать свой выбор. Группы выдвигают такие пословицы для эпиграфа: «не бойся суда, бойся судьбы», «гол да наг — перед Богом прав», «кто нужды не видал, тот и счастья не

узнает». После того как ребята обоснуют свой выбор, попросим их представить, что перед ними три текста повести, но у каждой один из выбранных вами эпиграфов. Подумайте, какое направление мысли дал бы читателю каждый из эпиграфов?

В первом случае в центре внимания будет несправедливый суд, во втором — Божественная справедливость, в третьем — цена счастья, добытого через беды и испытания.

«А давайте, — предлагают восьмиклассники, — используем все три пословицы для эпиграфа — так будет полнее и точнее». Соглашаюсь с ними, потому что в русской литературе мы можем встретить такие произведения, которым предпослан не один эпиграф, а сразу несколько, например «Капитанская дочка» А.С.Пушкина.

На дом учащиеся получают задание приготовить мини-инсценировки фрагментов повести: первая группа готовит отрывок «Суд» (от слов «Принёс богатый брат челобитную...» до слов «Как он убил отца твоего...»), вторая — «После суда» (от слов: «По судейскому приказу...» до слов: «...и начал с ним мириться, дал ему мзду...»), третья — «Шемяка у разбитого корыта» (от слов: «Судья выслал человека к ответчику...» до слов: «Он бы меня убил...»). Можно также выделить ещё одну группу, которая составит словарь устаревших и незнакомых слов к повести.

ГЕТМАНСКАЯ Елена Валентиновна —

доктор педагогических наук, доцент кафедры методики преподавания литературы Московского педагогического государственного университета
getmel@mail.ru

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ СЕГОДНЯ: ОТ ПРОСТРАНСТВА «ХРАНИТЕЛЬНОГО» К ПРОСТРАНСТВУ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМУ

Аннотация. В статье актуализируется дидактическая функция литературного музея. В современной образовательной ситуации музейная среда приобретает новые обучающие возможности, отличающиеся от традиционного дидактического инструментария. Литературная экспозиция рассматривается автором в качестве своеобразного и многомерного «гипертекста» русской национальной культуры, гармонически объединяющего литературное образование учащихся и сакральные ценности отечественного историко-литературного процесса.

Ключевые слова: литературный музей, музейная педагогика, предметная культура, ступень стимулирования, ступень обобщения.

Abstract. The article is devoted to an updated didactic function of the literary museum. In the modern educational situation a Museum acquires new learning opportunities that differ from the traditional didactic tools. Literary exposition is considered by the author as a kind and multidimensional “hypertext” of Russian national culture, harmoniously combining student’s literary education and sacred values of Russian historical-literary process.

Keywords: literary museum, museum pedagogy, subject culture, the degree of stimulation, the degree of generalization.

Среди множества музейных собраний России особое место занимает литературный музей. На протяжении двух последних столетий русская культура складывалась литературоцентрично: интеллектуальный потенциал нации выражался писателями. И литература, традиционно стоявшая в оппозиции к государству, стала не столько изящной словесностью, сколько национальной философией. Начиная с XIX столетия, дух и буква литературного наследия закреплялись в отечественных литературных мемориалах. Сегодня только в московском регионе более тридцати таких экспозиций. Как же взаимодействует литературный музей, обладающий большим педагогическим потенциалом, со школой?

В коллективной монографии «Музейное дело в России» читаем: «Несмотря на наметившиеся тенденции системного подхода к проблеме участия музеев в образовательном процессе школ, в целом организация взаимодействия музея и школы носит ещё стихийный характер» [2, с. 444]. Ещё пять-семь лет назад мы, скорее всего, согласились бы с



Спас-клепиковская школа, в которой учился и жил три года С.Есенин. Стояла она на самом краю села возле церкви, недалеко от рощи, спереди была огорожена кирпичной побеленной оградой с деревянными воротами...

такой оценкой. Сегодня ситуация меняется. Музейные педагоги всё яснее формулируют для себя и посетителей образовательный потенциал музея. Литературный музей, безусловно, будучи хранилищем духовных ценностей, приобретает качества образовательного пространства и становится участником литературного образования школьников. Взаимодействие музея и школы происходит не только во время экскурсий. Так, например, Государственный музей А.С.Пушкина провёл совместную музейно-педагогическую конференцию, предоставив площадку для обмена опытом учителям-словесникам, музейным работникам, сотрудникам редакции ведущего методического журнала «Литература в школе», учёным-методистам. Круглый стол «Музей А.С.Пушкина и школа», прошедший 21 апреля 2015 года в музее поэта на Пречистенке, как нам представляется, стал местом востребованного научно-практического дискурса. Профессионалы вели разговор о происходящем сегодня бытийном сдвиге литературного музея: *от пространства «хранительного» к пространству образовательному.*

Вместе с тем широкое культурообразующее начало, заложенное в музее, в полной мере не раскрыто, возможность культурного диалога с аудиторией не исчерпана. Чтобы наши школьники воспринимали литературную экспозицию не только как досуговую, но и как уникальную обучающую среду, нужна системная работа учителя-словесника. Как часто, приводя учеников первый раз в литературный музей, мы оказываемся в ситуации заматинского романа «Мый», когда главный герой, попадая в Древний Дом, не может принять предметы, находящиеся в Доме, из-за того, что не понимает их полезности. Но предмет в этом Доме, по мысли Замятина, не выполняет только утилитарную функцию, он ценен сам по себе, он — подлинник времени. Вот и наш современный школьник в восприятии музейной среды порой близок героям антиутопии: ему также трудна притягательная иррациональность музея, и особенно музея литературного. При этом очевидно, что продуктивность знаний по предмету, полученных вне школьного кабинета, в литературном музее, чрезвычайно высока. Ведь музейная среда сама по себе гиперпространство, где всё информативно и образно.

Зачастую первооткрывателем музея для школьника становится именно учитель. Но как мы, учителя, этим правом первооткрывателя пользуемся? Как мы уже отмечали ранее, «сама по себе, замкнутая узкой микросредой, личность не обладает силой восхождения на новый уровень отражения мира и отношения к нему. Среда литературного музея содержит необходимый в современной культурной ситуации глубоко национальный духовный компонент. Прагматизм и обезличенность получаемой информации снимаются в литературном музее эффектом присутствия самого писателя и предметным подлинным миром» [1, с. 4]. В литературном музее история анимируется документами, подлинниками, художественным решением самой экспозиции, что требует культуры «прочтения» экспонатов, то есть музейной культуры. Музейная культура учащихся в наше время приобретает совсем иную востребованность, нежели чем 15—20 лет назад.

Скромно оценивая свои усилия, мы предлагаем методику работы со старшеклассниками в пространстве литературного музея, полагая доминантой такой педагогической деятельности углубление историко-литературных знаний учащихся на основе знакомства с миром подлинников, исторических документов, погружение в эпоху писателя, а значит и восприятие историко-литературного процесса в его культурной материаль-

ной сути. Надеемся, что данная методика поможет учителям литературы старших классов более полно использовать ограниченное время посещения учащимися литературного музея.

Методической работе в музее, по нашему убеждению, должна предшествовать определённая подготовительная работа. В современной педагогике актуальный уровень развития и зона ближайшего развития учащегося (по В.С.Выготскому) реализуются в двух взаимосвязанных ступенях — актуализации и стимулирования. *Ступень актуализации* предполагает подъём из глубин памяти старшеклассника уже осознанного материала, который стал его собственным интеллектуальным, эстетическим и нравственным фондом. Начиная работу по изучению историко-литературного курса с помощью литературного музея, необходимо позаботиться, чтобы уроки по биографии писателя предшествовали экскурсиям в музей. Именно эти уроки и станут *этапом актуализации* материала по биографии и творческому пути писателя. Практические работы, предложенные старшеклассникам на этом этапе, могут выглядеть как письменный ответ на вопрос «Что я знаю о писателе?».

Ступень стимулирования готовит последующее восприятие музейного материала учащимися. Известно, что процессы восприятия и осознания имеют разные психологические механизмы, поле восприятия значительно шире. Для осознания же совершенно недостаточно, чтобы объект попал в поле зрения, необходимо продуктивное восприятие, только оно может перейти в процесс осознания. Ступень стимулирования на практике реализуется в *вопросники-ориентир*ы, облегчающие адаптацию старшеклассников в музейном пространстве, относительно новом для них. Вопросы дают возможность не потеряться в черед интереснейших сведений, получаемых одновременно и порой избыточно. С вопросами учащиеся знакомятся перед посещением музея. Их содержание связано не только с биографией писателя, но и с изучением историко-литературного процесса, объёмом экспозиции, обликом подлинников и не в последнюю очередь с типом литературного музея. До посещения музея со школьниками необходимо изучить основные группы музейных материалов: мемориальные, личные предметы, рукописи, книги, журналы, изобразительные материалы, фотографии, документы, печатные тексты. Также до посещения музея старшеклассники должны знать, что им предстоит найти в содержании экспозиции ответы на предлагаемые вопросы; поэтому во время посещения полезно будет делать записи для будущих письменных работ.

Ниже мы предлагаем вопросы-ориентир для старшеклассников *по экспозиции музея С.Есенина в Спас-Клепиках*. Спас-клепиковский музей менее известен, чем экспозиция в селе Константиново, тем не менее влияние Спас-клепиковской школы на развитие поэтического таланта Есенина было очень весомым. Знакомая с компактно расположенной экспозицией, старшеклассники смогут найти ответы на многие вопросы, связанные со становлением личности и поэтического дара Есенина. Предлагаемая *вопросники-ориентир*ы, адресованные учащимся, мы иллюстрируем их фотографиями из экспозиции музея, видами Мещёрского края и села Спас-Клепики.

Итак, до посещения музея старшеклассники получают *перечень вопросов и заданий*:

1. Сможете ли вы рассказать о школах грамоты после знакомства с музеем?

2. В первый год учёбы Есенин сбежал домой из Спас-клепиковской школы. Попытайтесь во время экскурсии понять причины такого поступка.

3. В экспозиции представлено «Полное описание учебных предметов по годам обучения и число уроков по каждому предмету». Поразмышляйте над целесообразностью присутствия в учебном плане предметов, которых нет теперь в аналогичных учебных заведениях, например в педагогических колледжах?

4. В Спас-клепиковской школе платили 30 рублей в год за обучение, много это или мало для бюджета крестьянской семьи, если корова стоила 3 рубля?

5. С чего начинался день для учеников в Спас-клепиковской школе?

6. Знакомая с экспозицией, подумайте, какой школьный уголок мог навеять Есенину стихотворение:

*Пахнет рыхлами драчёнами;
У порога в дёжке квас,
Над печурками точёными
Тараканы лезут в паз.*

*Вьётся сажа над заслонкою,
В печке нитки попилиц,
А на лавке за солонкою —
Шелуха сырых яиц...*

7. Как называлось устройство, с помощью которого ученики смотрели «туманные картинки»?

8. По каким ремесленным специальностям могли работать ученики по окончании школы? Оцените целесообразность приобретения такой специальности в учительской школе при церковном приходе.

9. Какую дополнительную специальность получил С.Есенин в Спас-клепиковской школе?

10. Насколько дисциплинированным учеником был Есенин, за что учителя прощали ему шалости?

11. Чего долго не мог себе простить учитель словесности Спас-клепиковской школы Е.Н.Хитров?

12. Что вы знаете о творчестве русского поэта С.Я.Надсона (1862—1887)? Почему в 1912 году его поэтическое имя было значимо для литературной России?

13. С.Есенин отказывал своим собратьям-имажинистам в чувстве родины. В 1921 году он писал: «У собратьев моих нет чувства родины во всём широком смысле этого слова». Подойдите к берегу речки Совки, что течёт за школой в Спас-Клепиках, прочтите стихотворение «Зыбко пеннись зори за рошей, как холстины ползли облака...». Как возникает, на ваш взгляд, чувство родины в этих строчках?

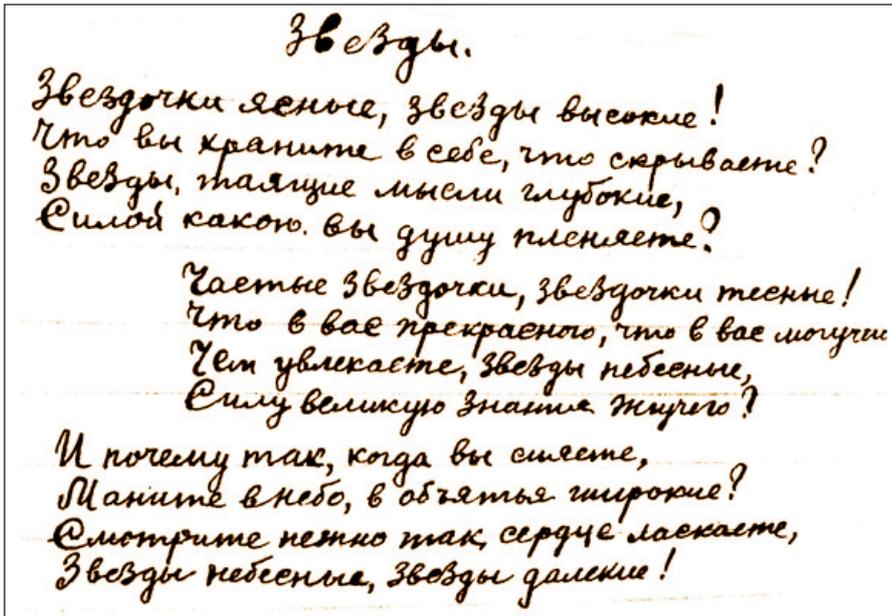
14. На стенах Спас-клепиковской школы, как и во времена Есенина, помещены литографии святых мест, знание которых было обязательным для учеников. Какие русские святые места знаете вы?

15. С.Есенин в годы обучения вместе с однокашниками задумал побывать в Ясной Поляне. Что можно сказать о юном поэте, принявшем такое решение в 17 лет?

16. Как вы считаете, почему в Спас-клепиковской школе существовали ограничения по возрасту: поступить сюда могли юноши в возрасте от 13 до 17 лет?

17. Из материалов экспозиции мы узнаём о том, что школ, подобных Спас-клепиковской, в Рязанской губернии в начале XX века было девять, по одной в каждом уезде. Проводя аналогию с современностью, проанализируйте уровень развития среднего специального образования в России в начале XX века.

18. В экспозиции музея неожиданно много музыкальных инструментов: фисгармония, скрипка, балалайка, гармонь. Какую роль играли эти



Автограф раннего стихотворения С.Есенина «Звёзды»

инструменты в школьной жизни С.Есенина? В связи с этим подумайте, насколько оправданно было знакомство с нотной грамотой вчерашних выпускников начальной школы, которые приготовались к стезе учителя сельских школ грамоты.

19. Ознакомьтесь с энциклопедическим определением слова «»: «Радуница — поминальный день в России, на востоке Белоруссии и северо-востоке Украины; приходится на вторник, реже — понедельник Фоминой недели (следующей за пасхальной). Радуница признана православной церковью, чтобы можно было после светлого праздника Пасхи разделить с усопшими великую радость Воскресения Христова (отсюда и название)». Есть ли, на ваш взгляд, смысловые параллели между буквальным значением слова и названием есенинского сборника?

Вопросы, полученные учениками перед экскурсией, помогают им настроиться на содержательный материал, с которым они познакомятся в музее; кроме того, помогут вычленив нужную им информацию из нелинейной, ассоциативно выстроенной литературной экспозиции.

Обобщающие вопросы, предлагаемые ученикам после посещения музея, служат прежде всего для закрепления музейной информации, причём в той её части, которая показывает писателя в русле национального историко-литературного процесса.

Обобщающие вопросы и задания для учащихся по экспозиции музея С.Есенина в Спас-Клепиках:

1. Почему С.Есенин так хорошо знал русскую православную обрядность?
2. Где поэт научился церковным песнопениям?
3. Кому подчинялись министерские, церковные и земские школы?
4. Проанализируйте общее количество часов на светские и церковные предметы в Спас-клепиковской школе. Как вам кажется, происходило ли ущемление светских предметов за счёт церковных дисциплин?
5. Барометр в Спас-Клепиках — один из многих подлинников музея, а мы знаем, что такое барометр?
6. Как вы думаете, оправданно ли нахождение в музейной экспозиции дивана красного дерева из купеческого дома в Спас-Клепиках, не имевшего отношения к биографии С.Есенина?

7. Вспомните немногие подлинники из мемориального уголка квартиры Е.Н.Хитрова. В каком из них так явно запечатлена связь учителя и его ученика, русского поэта?

8. В музее представлен недельный объём учебных часов по предметам. Оцените, пользуясь планом, степень интенсивности обучения в Спас-клепиковской школе.

9. Припомните содержание цветного плаката из класса С.Есенина и перечислите семь смертных грехов и семь честных добродетелей. Оцените религиозную и нравственную составляющую этого «наглядного учебного пособия».

10. Прочтите раннее стихотворение С.Есенина «Звёзды». Подумайте, по каким признакам учитель словесности Хитров определил это стихотворение как талантливое?

11. Во время экскурсии вы познакомились с условиями поэтического конкурса имени С.Я.Надсона 1912 года, в котором С.Есенин принял участие. Что вы можете сказать о литературной жизни Москвы первых десятилетий XX века? Как шёл процесс поиска новых поэтических имён?

12. В музее вы познакомились с одним из многих подлинников — сборником «Радуница», присланным С.Есениным Хитрову из Петербурга в Спас-Клепики. Какое посвящение русского писателя «от учителя к ученику», известное вам, придёт на память при виде этих строк С.Есенина?

13. Вы уже познакомились с тем, как жили воспитанники Спас-клепиковской школы. Как вы думаете, строгий режим в школе, оторванность от родителей в отроческом возрасте помешали или помогли С.Есенину в реализации его стремления писать стихи?

14. Найдите в «Полном расписании учебных предметов по годам обучения и числу уроков по каждому предмету» изменившиеся с того времени орфограммы русского языка, поразмышляйте над причинами таких изменений.

15. Прочтите автограф раннего стихотворения С.Есенина «Ночь», найдите подражательные черты, близкие творчеству отдельных русских поэтов XIX века.

16. Прочитайте внимательно о том, что представляли собой Спас-Клепики в начале XX века, подтвердите конкретными фактами значительный культурный потенциал этого рязанского села.

17. В музее представлен уголок мемориальной квартиры учителя математики. Что вы можете

сказать о материальном достатке русского учителя в начале XX века и значении духовного начала в его жизни?

18. В экспозиции представлено сочинение одноклассника С.Есенина Г.Панфилова «Отличие сказки от былины». Что можно сказать об уровне преподавания русской словесности в Спас-клепиковской школе, ознакомившись с текстом сочинения и оценкой за него?

19. Ускорила или приостановила развитие есенинского поэтического дара Спас-клепиковская школа?

Помимо обобщающих вопросов, предложенных учащимся после посещения музея, им предлагаются и письменные работы, которые, безусловно, отличаются от сочинений, связанных с анализом текста программных художественных произведений. Это связано с различиями в объекте изучения: «текст» литературного музея и художественный текст живут по законам, опосредованно связанным, но не тождественным. В то же время и программное сочинение, и письменное эссе о музее имеют одну и ту же очевидную для словесника цель — изучение историко-литературного процесса, причём в случае с музеем изучение это основывается на эффекте подлинности реконструированной среды, значимость которой бесспорна.

Темы письменных работ для учащихся по экспозиции музея С.Есенина в Спас-Клепиках:

Что нового я узнал о судьбе и творчестве С.Есенина после посещения музея?

История создания раннего стихотворения С.Есенина «Рудинскому».

С.Есенин и Е.Н.Хитров: история ученика и учителя.

Стихи С.Есенина о красоте мешёрского края и моё представление о Мещёре.

Спас-клепиковская школа в жизни С.Есенина.

Таким образом, актуализация знаний учащихся, затем стимулирующая (предэкскурсионная) фаза общения с музеем и, конечно, обобщающая работа после посещения музея — это те необходимые, на наш взгляд, составляющие педагогической деятельности учителя-словесника, которые не только содержательно расширяют знания учеников, но и позволяют им в дальнейшем уже самостоятельно осваивать музейную среду.

Завершая музейно-педагогическую тему, остановим ещё раз внимание наших читателей на том, что дети постиндустриального общества страдают от его избыточной унификации. С серийностью в одежде, с модой на одни и те же предметы потребления они теряют связи с предметной культурой человечества. Из нашей жизни уходит способность ощущать уникальность подлинника, его историческую, образную, духовную наполненность. Музейная культура учащихся может противостоять обезличенности, «клиповости» информации о мире, которую получают старшеклассники. Музейная культура, формирующаяся в среде русского литературного музея, — путь не только к совершенствованию знаний по литературе, это путь к сохранению нашего национального самосознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. ГЕТМАНСКАЯ Е.В. Формирование духовной культуры старшеклассника в пространстве литературного музея: Монография. — М.: РИЦ МГГУ им. М.А.Шолохова, 2008. — С. 204.
2. Музейное дело России / Под ред. М.Е.Каулен, И.М.Коссовой, А.А.Сундиевой. — М.: Издательство «ВК», 2005. — С. 614.

Уважаемые читатели, авторы журнала!

Присылаемые вами статьи обязательно должны быть с пометкой:

«Только для журнала "Литература в школе"».

Просьба присылать материалы по почте в распечатанном виде в двух экземплярах.

Принимаются машинописные и рукописные оригиналы.

Все аббревиатуры должны быть расшифрованы при первом употреблении в тексте.

При цитировании необходимо делать библиографическую ссылку. Ответственность за правильность данных, приведённых в библиографических ссылках и пристатейном списке литературы, несёт автор. При отсутствии библиографических ссылок и пристатейного списка литературы статья не рассматривается.

За фактический материал статьи несёт ответственность автор.

Редакция оставляет за собой право сокращения материалов.

К статье необходимо приложить аннотацию и ключевые (опорные) слова, а также указать e-mail.

Пожалуйста, не забудьте прислать сведения о себе:

- Фамилия, имя, отчество.
- Место жительства (республика, край, область, город) и код региона.
- Дата и место рождения.
- Паспортные данные (серия, №, кем и когда выдан).
- ИНН, № пенсионного страхового свидетельства.
- Образование (вуз, специальность, год окончания).
- Учёная степень и звание (если имеется; год присуждения или присвоения — в скобках).
- Домашний адрес с почтовым индексом.
- Домашний телефон с кодом города, мобильный телефон и E-mail.
- Место работы или учёбы (наименование организации и подразделения — факультета, кафедры, отдела).
- Должность; время работы на данной должности.
- Служебный адрес с почтовым индексом.
- Служебный телефон (с кодом города).
- Предполагаемая дата защиты (для соискателей).
- Научный руководитель или консультант (фамилия, имя, отчество, учёная степень и звание — для соискателей).

**При отсутствии всех
вышеуказанных данных гонорар
не начисляется
и не выписывается.**

Внимание соискателей на учёную степень!

Согласно требованиям ВАК необходимо указать:

- почтовый адрес вуза или места работы (с индексом); телефон, адрес электронной почты;
- **на русском и английском языках:** фамилию, имя, отчество, должность, учёную степень, учёное звание, заглавие статьи, аннотацию (2—4 предложения), ключевые слова (максимум 5).

Помимо ссылок на источники необходимо поместить в конце статьи библиографический список.

Рассматриваются статьи при наличии положительной рецензии кафедры, на которой защищается соискатель (или научного руководителя), и рецензии независимого эксперта (авторитетного учёного в соответствующей области) по запросу редакции.

Плата с соискателей на учёную степень за публикацию не взимается.

C O N T E N T S

OUR SPIRITUAL VALUES

A.N.UZHANKOV —
“The Tale of Igor’s Campaign” 3

Y.M.PROZOROV —
“...My chosen kind of poetry”
V.A.Zhukovsky’s ballads 11

O.M.HRENOVA —
About one of the last M.Y.Lermontov’s poem 17

A.M.SHURALEV —
Cultural diversity of N.A.Zabolotsky’s poem “The Forest Lake” 19

L.V.TIMASHOVA —
Key words of Nikolai Rubtsov’s poetry.
On the 80th anniversary of the poet 21

SEARCH. EXPERIENCE. SKILLS

Teachers of the teachers

On the 80th anniversary of V.Y.Korovina
V.Y.KOROVINA —
Russian folk tale “The Frog-Princess” 23

Lessons

E.N.KOLOKOLTSEV —
M.Y.Lermontov’s lyrics.
Vlith grade 28

N.A.BRAZHKINA —
“Let’s look at the myth from the myth” or forming students’ initial
concept of myth 35

T.G.SOLOVEY —
Burn a candle before God and put a bag in front of a judge.
Analysis of “The Tale of Shemyakin Court”. VIIIth grade 39

School and museums

E.V.GETMANSKAYA —
Literature Museum today: from “preserving” space
to educational space 41