

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 КАЛТАНОВА

Отв. секретарь
Ирина Степановна ГОЛОВИНА

Дизайн и вёрстка
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. М.Горького;

Е.О.Галлицких – доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Вятского государственного университета, заслуженный учитель РФ;

Ю.А.Дворяшнин – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник ИМЛИ им. М.Горького, заслуженный деятель науки РФ, член Союза писателей России, лауреат Международной премии им. М.А.Шолохова;

Н.А.Дворяшнина – доктор филологических наук, профессор кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета, почётный 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.Золотуцкий – 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.Скатов – 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, почтаamt, 101000.

Телефон: 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 в типографии АО Полиграфический комплекс «Пушкинская площадь».
Юр. адрес: 109548, Москва, ул. Шосейная, дом 4Д.
Тираж 4 000 экз.

© Журнал «Литература в школе». 2019.

ДОРОГИЕ НАШИ ПОДПИСЧИКИ!

Не забудьте оформить подписку на второе полугодие 2019 года.

Напоминаем индексы журнала

«Литература в школе»

(с приложением «Уроки литературы»):

Роспечать: 73227 (инд.), 73235 (орг.);

Почта России: 24286 (инд.), 24287(орг.).

СОДЕРЖАНИЕ

НАШИ ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ

К 220-летию со дня рождения А.С.Пушкина

В.С.НЕПОМНЯЩИЙ –

«Несколько новых русских сказок» 2

Монах ЛАЗАРЬ (АФНАСЬЕВ) –

«Парус одинокий».

Личность и судьба М.Ю.Лермонтова 13

В.П.ВИКУЛОВА –

«Мой адрес: Москва. На Никитском бульваре в доме Талызина».

«Дом Гоголя» в Москве 22

ПОИСК. ОПЫТ. МАСТЕРСТВО

Учителя учителей

В.Ф.ЧЕРТОВ, А.М.АНТИПОВА, А.Ф.ГАЛИМУЛЛИНА –

Юбилей учёного: к 60-летию Сергея Александровича Зинина 24

Уроки

О.Н.ХАРИТОНОВА –

Драма М.Ю.Лермонтова «Маскарад» в зеркале кинематографа 26

А.М.ШУРАЛЁВ –

«Ключ к сердцам людей».

Формирование у пятиклассников компетенции личностного

самосовершенствования при изучении повести В.Г.Короленко

«В дурном обществе» 32

Современная литература для подростков и юношества

Н.Е.КУТЕЙНИКОВА –

Современная провинция и её дети в художественном осмыслении

Евгении Басовой: повести «Уезжающие и остающиеся»,

«Деньги, дворянги, слова» 34

Актуальное интервью

В.Я.ЛИНКОВ:

«Писатель пишет для того, чтобы его понимали, он говорит

что-то очень важное, нужное нам о мире, о человеке, а мы, вместо того

чтобы понимать, начинаем объяснять, не понимая».

Интервью с ученым 40

Новые книги

И.С.ЮХНОВА –

Новое прочтение хрестоматийного произведения

Рецензия на книгу Е.Ю.Полтавец «Роман А.С.Пушкина

“Капитанская дочка”». 2-е издание, исправленное и дополненное.

Серия: Перечитывая классику. – М.: Издательство Московского

государственного университета, 2018. – 168 с. 41

О книге Сергея Штильмана

«От заглавия до последней строки. Учимся читать классику»

(М.: Издательство Московского государственного университета,

2018. – 363 с.) 43

НЕПОМНЯЩИЙ Валентин Семёнович —

доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. М.Горького РАН. Председатель Пушкинской комиссии ИМЛИ, лауреат Государственной премии России 2000 года в области просветительской деятельности за книгу «Пушкин. Русская картина мира». Писатель, известный пушкинист, автор книг «Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине» (1983, дополненное издание 1987), «Пушкин. Русская картина мира» (1999), «Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы» (2001), «На фоне Пушкина» (2014).
literush@mail.ru

«НЕСКОЛЬКО НОВЫХ РУССКИХ СКАЗОК»

Аннотация. Размышляя о сказках А.С.Пушкина, автор убедительно показывает, что в них отражена русская поэтическая стихия, сохранившая веками накопленные ценности народа, его этическую философию, национальные нравственные устои.

Ключевые слова: няня Арина Родионовна, сказки А.С.Пушкина, сказки — неотъемлемая и важнейшая часть пушкинского творчества, азбука национального характера, своя вселенная, коренные вопросы нравственной жизни; мир пушкинских сказок — светлый мир, полный неиссякаемой радости бытия.

Abstract. While reflecting on A.S.Pushkin fairy tales, the author convincingly shows that they reflect the Russian poetic element, which preserved for centuries people moral values of the people, their ethical philosophy and national moral principles.

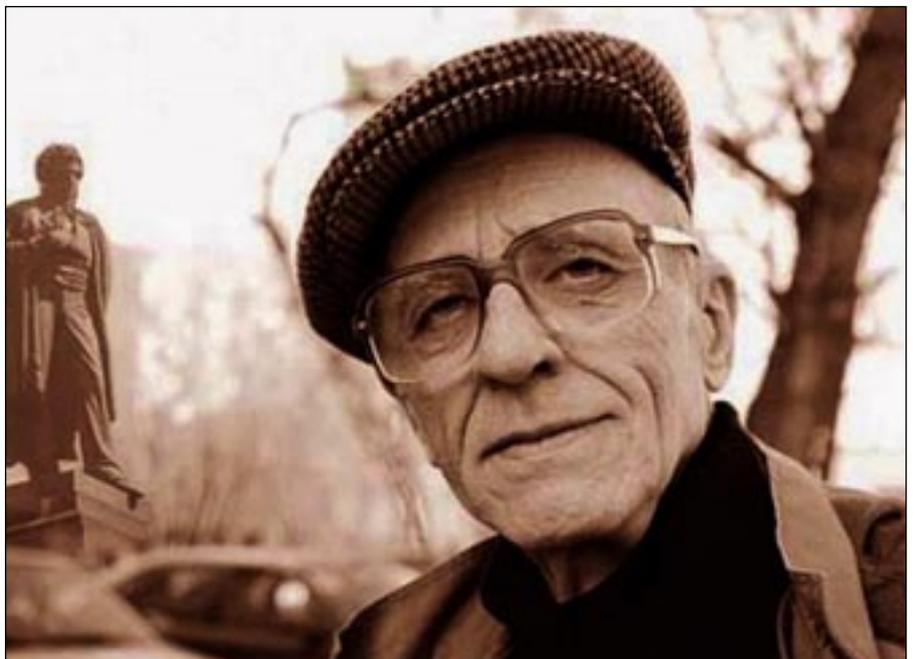
Keywords: nanny Arina Rodionovna, the fairy tales of A.S.Pushkin, fairy tales — an integral and most important part of Pushkin's creativity, national character, fundamental issues of moral life.

У зрелого Пушкина есть три чётко определенных цикла крупной формы: «Повести Белкина», «маленькие трагедии» и сказки. Два первых цикла созданы одновременно, в течение Болдинской осени 1830 года, и отдельные произведения, составляющие их, разделены неделями, а то и днями; третий цикл создавался в течение пяти лет («Сказка о попе и о работнике его Балде» — 1830, «Сказка о царе Салтане...» — 1831, «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мёртвой царевне...» — 1833, «Сказка о золотом петушке» — 1834), что вовсе не мешает его целостности, напротив, подчёркивает её. Параллелизм и внутренняя связь этих трёх циклов заслуживают отдельного исследования, но и сейчас можно — для краткости схематизируя — сказать, что материал «Повестей Белкина» — «быт» («естество»), «маленьких трагедий» — «бытие» («существо»), сказок — «сверхбытие» («сверхестество»); можно заметить также, что в «Повестях Белкина» материал организуется в форме прозы, в «маленьких трагедиях» — в форме театра, в сказках — в форме поэзии. Таким образом, в трёх циклах представлены три основных рода, в которых действительность отражается искусством: эпос, драма и лирика.

«Грозные вопросы морали» — так сформулировала Анна Ахматова одну из главных тем «маленьких трагедий». Тема эта — общая для всех трёх циклов, только звучит она в них по-разному.

В «маленьких трагедиях» — звучание открыто философское и к тому же всемирное: разные страны, разные эпохи, «мировые» образы, пафос Истории.

В «Повестях Белкина» — аспект как бы локальный и «бытовой»: обычная жизнь обычных людей; однако характер, смысл и масштабы того, что происходит в этой повседневной жизни, так значительны, что поневоле видишь: «быт» обнаруживает столь же взрывчатую силу, что и История. Исследователи «Повестей Белкина» отмечают (нагляднее всего это у Н.Берковского, в его книге «Статьи о литературе». — Л., 1962), что специфика русского быта и рождаемых им проблем словно бы пробивается в повестях сквозь «чужие», иноземные наслоения.



Валентин Семёнович Непомнящий

Сказки же — это прежде всего русская поэтическая стихия, сконденсировавшая веками накопленные и проверенные ценности народа, его этическую философию, хранящая национальные нравственные устои.

В «маленьких трагедиях» «грозные вопросы», оставаясь вековыми, предстали современными. В «Повестях Белкина», оставаясь великими, они обернулись будничной, прозаической стороной. В сказках, оставаясь общечеловеческими, эти вопросы оказались насущной национальной заботой.

В «маленьких трагедиях» Пушкин грандиозен.

В «Повестях Белкина» — непринуждён, почти фамильярен.

В сказках, сотворённых из материала близкого, детски узнаваемого, лежащего — как земля отцов — под ногами, он интимен и лиричен. Сама идея обратиться к этому жанру не могла бы возникнуть без воспоминаний детства, впервые запечатлённых им ещё в лирическом стихотворении «Сон»:

*Ах! умолчу ль о мамушке моей,
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянье,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня
И шёпотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы...
От ужаса не шелохнусь, бывало,
Едва дыша, прижмусь под одеяло,
Не чувствуя ни ног, ни головы.
...Я трепетал — и тихо наконец
Томленья сна на очи упало.
Тогда толпой с лазурной высоты
На ложе роз крылатые мечты,
Волшебники, волшебницы слетали,
Обманами мой сон обворожали.
Терялся я в порыве сладких дум;
В глуши лесной, среди муромских пустыней
Встречал лихих Полканов и Добрыней,
И в вымыслах носился юный ум.*

«Вымыслы» эти вновь окружили его спустя несколько лет, когда в Михайловской ссылке

он слушал и записывал сказки Арины Родионовны, которую называл «мамой». «Батюшка, за что ты меня всё мамой зовёшь, какая я тебе мать?» — удивлялась она. «Разумеется, ты мне мать: не то мать, что родила, а то, что своим молоком вскормила», — отвечал он.

Он не был в семье любимым ребёнком. Матери и отцу было не до него. Они были заняты собой; и он не посвящал им ни строчки, ему нечего было о них сказать. Няня заменила ему семью. Нет, она не была его кормилицей. Но как материнское молоко, он впитал её голос и образ, её язык, нравственные представления и предания «православной старины» — древнюю культуру народа, от имени которого она, не думая о том и не ведая, представляла перед «родоначальником новой русской литературы». И сказками Пушкина мы в первую очередь обязаны ей.

Но не только ей. Мы обязаны ими и его тоске по семье, его мечте о семье. Семья, очаг, Дом были одной из главных его святынь; обрести семью значило для него обрести если не счастье, то хотя бы «покой и волю», прочность жизни, опору «самостоянья». Вто-

рая сказка его, о царе Салтане, самая радостная, с самым безоблачным концом, написана в первый год семейной жизни.

И все они, сказки, так или иначе связаны с заповедными глубинами его душевного быта: начиная от первой, о Балде, — которая написана сразу после душераздирающих «Бесов», представляя собой, в известном смысле, «заклятье смехом» бесовской силы, — и до последней, о золотом петушке, созданной в один из самых тяжких годов его жизни, в бесплодную Болдинскую осень 1834 года. Все они — факты не только его творчества, но и его жизни, в них встают те жизненные, нравственные, философские, метафизические, в конечном счёте религиозные проблемы, которые были его личными проблемами, те «грозные вопросы», что мучили и вдохновляли его, человека и творца, были неотъемлемы от личного внутреннего быта его как русского человека и русского писателя. Отсюда — этот свойственный им то в большей, то в меньшей степени удивительный лиризм; отсюда — сочетание громадности масштабов, в которые вмещается

чуть ли не всё бытие человеческое, с интимной душевной теплотой, поистине лелеющей душу. Потому и «грозные вопросы» могут тут выглядеть — пусть и на первый взгляд — не только грозно. Сказка есть сказка.

Владимир Даль передал нам такие слова Пушкина: «Сказка сказкой, а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать?.. Надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке...»

«Выучиться говорить по-русски и не в сказке»... Это и пришлось ему делать. Несколько лет лежали у него записи сказок няни; несколько лет он не мог заняться ими — как будто не был ещё к этому готов. И только тогда приступил он к ним, когда ему было уже за 30 лет и он почувствовал, что его гению доступна любая высота — и по плечу простодушие сказочника. Именно тогда, когда рождались шедевры Болдинской осени — «Бесы», «Метель», «Для берегов отчизны дальней...», последняя глава «Евгения Онегина», «Моцарт и Сальери», — под его пером возникло:

*Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошёл поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда,
Идёт, сам не зная куда...*

...Дикий стих непонятного размера, чуть ли не раёшник, грубые простонародные выражения («Со страху корячится!» — ведь ещё совсем недавно ему приходилось отстаивать перед критиками «Онегина» даже невиннейшее выражение «Людская молвь и конский топ»), лубочные приёмы и краски, в которых Поэзия (это слово любили тогда писать с большой буквы), кажется, и не ночевала...

Десятью годами раньше критик, скрывшийся под псевдонимом «Житель Бутырской слободы», возмущался «грубостью» «Руслана и Людмилы», называя поэму «гостем с бородою, в армяке, в лаптях», затесавшимся в Московское благородное собрание и кричащим зычным голосом: «Здорово, ребята!» А теперь и в самом деле в чертог Поэзии, на её блестящий паркет, вломилось цветастое, горластое, мужицкое, в лаптях и армяках и просто босиком, разудалое, лукавое и просто-душное — и затрещал паркет, и запахло базаром, и хлебом, и синим морем, и русским духом. Нужды нет, что тут были не только мужики и бабы, а и цари и князья: у этих тоже вполне простонародные, мужицкие физиономии и психология: и у царя Салтана, что подслушал девичью беседу, стоя «позадь забора» (а зачем он, собственно, остановился? у забора?); и у Гвидона с его простецкостью, выражаемой порою простецкими же стихами: «Князь Гвидон тогда вскочил, / Громогласно возопил: / "Матушка моя родная! / Ты, княгиня молодая! / Посмотрите вы туда: / Едет батюшка сюда!"» Ведь для народной сказки что Иван-царевич, что Иванушка-дурачок — всё едино: был бы человек хороший. А Старуха? — кто скажет, что из неё не могла бы



Д.Буторин. Илл. к «Сказке о попе и о работнике его Балде». 1936

выйти ещё одна глупая и злая, но всё же заправская царица?

Стихия национального устного творчества стала для Пушкина своей. Многие строки и впрямь производят впечатление только что сказанных, прямо сразу из уст излетевших: «Ветер весело шумит, / Судно весело бежит...»; сказавшихся без затей, как Бог на душу положит: «В город он повёл царя, / Ничего не говоря...»; по-детски бесхитростно: «А теперь пора нам в море. / Тяжек воздух нам земли». Все потом домой ушли».

Захочет — польётся нехитрый бытовой рассказ: «Ей в приданое дано / Было зеркальце одно; / Свойство зеркальце имело...»; «Та призналася во всём: / Так и так...» Захочет — и строки, слова, слогички начнут друг с дружкой играть, лукаво перемигиваясь и пристукивая каблукками: «Не убила, не связала, / Отпустила и сказала... / Поднялася на крыльцо / И взялася за кольцо... / Усадили в уголок, / Подносили пирожок...» Захочет — пойдёт наперекор старинной поговорке «Скоро сказка сказывается...» и, наоборот, станет сказывать не скоро, а долго и так разохотится, что из тысячи — примерно — стихов «Салтана» чуть не половина придётся на повторы. А то вдруг обожжёт подлинностью, сиюминутностью переживания, когда, описывая смерть Царицы-матери, словно коснеющим языком выговорит: «Восхищенья не с-нес-ла...»

А торги, которыми начинаются первые сказки? Сколько в них характерного, неповторимо русского!

Первый торг — на базаре, где два мужика — Поп и Балда — одинаково мечтают обгореть друг друга, один — на выгоде, другой — на «щелках». Второй — в доме трёх девиц: царь послушал ткачиху, послушал повариху (семь раз отмерь, один отрежь), послушал третью — и решил, что вот это ему годится. Дело в том, что ему очень нужен богатырь, и поскорее — лучше бы всего «к исходу сентября»... «Здравствуй, красная девица, / — Говорит он. — Будь царица...» А дальше — дальше всё совсем не так, как в том же «Руслане»: «Вы слышите ль влюблённый шёпот, / И поцелуев сладкий звук, / И прерывающийся ропот / Последней робости? Супруг / Восторги чувствует заране, / И вот они настали...» — нет, ничего такого мы не слышим; просто: «А потом честные гости / На кровать слоновой кости / Положили молодых / И оставили одних... / А царица молодая, / Дела вдаль не отлагая, / С той же ночи понесла». Русский человек, говорил Гоголь, «немногоглаголив на передачу ощущений». Но это не значит, что «влюблённого шёпота» не было; просто дело это семейное, интимное, не наше дело, — тут характерное простонародное целомудрие. Но зато вместо звука поцелуев и прочего мы слышим, как «в кухне злится повариха, / Плачет у станка ткачиха, / И завидуют оне / Государевой жене», — завидуют, заметим, в то самое время, когда государь с женой расположились на своей роскошной кровати; и это, надо сказать, не менее выразительно, чем роскошно-

чувственная фривольность ночной сцены в «Руслане». Вот они, те «отличительные черты в наших нравах», которые отмечал Пушкин: «Весёлое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выразиться». И всё же самое главное здесь в том, что для русской сказки бог брака Гименей, так сказать, важнее бога чувственной любви Амура. Поэма — про любовь, а сказка — про семью, главный оплот человеческого существования.

Третий торг ведёт Старуха: «Не умел ты взять выкупа с рыбки!» — это совсем другая логика, чем у Старика («Не посмел я взять с неё выкуп...»); тут работает хватательный инстинкт, по соседству с которым — жажда власти, раскрывающаяся в свою очередь как инстинкт, родственный рабству и хамству. А ведь поначалу торг и вовсе не состоялся: «Не посмел я взять с неё выкуп: / Так пустил её в синее море». И как величественно, что именно в

том месте, где Старик отпускает Рыбку, появляется неожиданная в этой сказке рифма: «Ступай себе в синее море, / Гуляй там себе на просторе!» Ведь не просто от испуга «не посмел», а оттого, что есть святое за душой.

Сказки Пушкина — это и своего рода азбука национального характера, где уже содержится (как, по словам Пушкина, «весь язык содержится в лексиконе») коренные вопросы нравственной жизни; и — музыкальное произведение, поистине симфония русской души: по-медвежьи неуклюжий, но насыщенный чётким ритмом скомороший речитатив «Сказки о попе...», скерцозное, порой почти плясовое рондо «Салтана», заунывный и протяжный напев «Сказки о рыбаке и рыбке», акварельное адажио «Сказки о мёртвой царевне...», сверкающий сарказмом грозный финал «Сказки о золотом петушке». Это целый



Г.Спирин (род. 1948). Илл. к «Сказке о царе Салтане...»

мир. Здесь своя земля, на которой живут цари и мужики, сварливые бабы и удалые богатыри, повелители и холуи, да ещё целый животный мир — зайцы, волки, белки, собаки, серые утки; да ещё неведомые иноземные люди — «сорочины», татары, пятигорские черкесы; да ещё какое-то загадочное, но реальное житьё «за морем»: «Ладно ль за морем, иль худо?» — «За морем житьё не худо...» Здесь и морская стихия, тоже своя и тоже заселённая — то чертями, а то богатырями; и она изменчива от сказки к сказке, как от погоды к погоде: то безликое и пассивное поле деятельности человека, который своей верёвкой может её «морщить» и вообще делать что угодно; то синий простор, несущий на себе весёлые кораблики, благожелательный к герою и могущий внять его мольбам: «Выплесни ты нас на сушу!»; то могучая и высокая сила, чутко реагирующая на притязания человеческой гордыни и вершащая над нею справедливый суд... Здесь свои небеса, в которых живут Солнце и Месяц: Солнце вежливое и ласковое, Месяц — доброжелательный и учтивый, но, пожалуй, педантичный и холодноватый: «Не видал я деви красной. / На стороже я стою / Только в очередь мою. / Без меня царевна, видно, / Пробежала...»

Здесь, наконец, своя вселенная:

*В синем небе звёзды блещут,
В синем море волны хлещут,
Туча по небу идёт,
Бочка по морю плывёт.*

Наивное, грандиозное мироздание, округло рифмующее низ с верхом (синее небо — синее море, звёзды — волны, туча — бочка), простое, словно сразу после сотворения; словно недавно, только что, земля, как говорится в Книге Бытия, «была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою». А в центре сферического мира, как на иконе, — мать и дитя.

Мысль о том, что пушкинские сказки могли когда-то считаться неудачными, бледными, искусственными, с трудом укладывается в сознание современного читателя. Но так было: созданные в пору полного творческого расцвета Пушкина, они были напрочь не поняты практически всеми современниками. История, однако, распорядилась по-своему; сказки вошли в фонд русской классики на правах шедевров высшего ранга, притом таких, о которых с полным правом можно сказать: здесь русский дух, здесь Русью пахнет.

Войти-то вошли, но — только как «детское» чтение. Правда, для литературного произведения высочайшая честь стать чтением для детей, особенно если автор к этому специально не стремился (а в данном случае это именно так). И всё же факт есть факт: глубокого, «взрослого» содержания в пушкинских сказках никогда не только не видели, но, по существу, и не искали; исключения можно перечислить по пальцам.

О причинах такой судьбы рассуждать долго. Не углубляясь в необъятную тему причин непонимания зрелого Пушкина его современниками и — в не меньшей степени — нашего дрящегося (а порой и растущего) отставания от него, изученного, казалось бы, вдоль и поперёк, — надо выделить причину ближайшую, наиболее в данном случае специфическую. Она связана с тем, как в пушкинское время — да и много позже — понимался фольклор.

Для большинства пушкинских современников творчество неграмотного народа — прежде всего деревенского — являло собой главным образом занятую экзотику «старинны», обаятельную, но отжившую, не созвучную серьёзным вопросам и важным запросам современности, милое несмышлёное «детство» нации. Кстати, природу детства, феномен ребёнка тогда тоже понимали очень слабо: дитя было не человеком, а только заготовкой человека; соответственно и фольклор был не столько культурой, сколько преддверием культуры. Мысль о том, что в фольклоре, в частности в сказке, содержится вековая мудрость народа, что здесь в «наивной» форме заключены те первоосновные представления о мире и жизни, из которых складывается своего рода «таблица элементов» духовной жизни человека, рода, нации, человечества, — такая мысль с трудом входила в широкое культурное сознание и только недавно начала в нём укореняться. А если учесть, что ребёнку с его «наивным», ещё не повреждённым, чистым мироощущением эти смыслы и истины, эти первоэлементы бытия бесконечно ближе, понятней и роднее, чем раздробленному житейской суетой сознанию родителей, то можно понять, почему не кто-нибудь из взрослых, а именно дети скоро и естественно ввели пушкинские сказки в гражданство великой русской литературы.

Трагикомическое отставание взрослых от детей видно по литературоведческому подходу к содержанию сказок — как народных, так и пушкинских. В то время как дети всей душой переживали в сказках борьбу добра со злом, правды с ложью, света с тьмой, жизни со смертью, другими словами, каждую минуту ставили и по-своему решали «вечные вопросы» жизни, взрослые упорно и тщётно выискивали в тех же сказках элементы «классовой борьбы» и мотивы «сатирического разоблачения царского самодержавия». Тем и ограничивалось изучение, поскольку сверх того ничего достойного внимания в сказках не обнаруживалось.

Есть, впрочем, и ряд серьёзных исследований, однако все они касаются узколитературных — фольклористических, источниковедческих, языковых, стилистических, жанровых и прочих специальных проблем, весьма важных с точки зрения филологии, но от «вечных вопросов», как правило, достаточно далёких. Всё это было связано с непониманием роли фольклора в культуре и духовной жизни народа. О том, что сказки — неотъемлемая, более того — капитальная часть пушкинского творчества, речь не заходила никогда.

А ведь достаточно иметь в виду всегдашнее тяготение Пушкина к стихии сказочного и фантастического, вспомнить, что первым крупным его произведением была сказочная поэма «Руслан и Людмила», а затем вглядеться в последнее его крупное произведение — роман из эпохи пугачёвщины, чтобы подойти к уяснению того, в каком масштабе и контексте нужно оценивать значение пушкинских сказок.

Почти каждый из нас, порывшись в своих ребяческих впечатлениях от «Капитанской дочки», извлечёт оттуда стихийное ощущение чего-то сказочного. И это детское ощущение — правильное: разве не сказочным образом, словно из самой стихии бурана, появляется в романе таинственный «вожатый»? Разве не оказывается он потом чем-то вроде Бабы-яги, которая добра молодца не съела, а накормила, напоила и спать уложила, или Серым волком, что за однажды оказанную услугу не раз спасает героя? Разве герой не так именно ведёт себя, как положено герою сказки: слово держит, обещания выполняет, все поставленные ему условия соблюдает, верно любит, щедро дарит, храбр, благороден и добр? Разве нет и верной красной девицы (так, кстати, и называется Пугачёв Машу Миронову), и чёрного злодея, и царской милости, и благополучного конца? Построение сюжета, вся поэтическая структура романа — первого нашего реалистического романа в прозе — явно ориентированы на сказку. Долгое время это не останавливало почти ничего внимания¹.

Между тем в фольклорной ориентации «Капитанской дочки» получила завершение одна из стеновых линий всего творчества Пушкина, который потребовал от европеизированной послепетровской литературы, с её более чем вековым уже возрастом, вспомнить, на какой почве она произрастает, откуда ведёт родословную, какому народу принадлежит, чему она должна у этого народа учиться и чему учить его.

Пётр, чтобы преобразовать русскую жизнь, отправился учиться в Европу, работал плотником на амстердамских верфях. Пушкин, чтобы преобразовать русскую литературу, на новом историческом витке восстановить её «самостоянье», вернуть её к национальным нравственным идеалам и тем создать чудо русского реализма, пошёл в мастерскую фольклора, стал учиться у русской сказки. В сказке он увидел правду. Только гораздо более крупную, простую и весомую, чем та, которую люди черпают с поверхности своего житейского, социального и психологического опыта; это была правда сверхисторического, большого бытия.

Современники Пушкина сочли, что его сказки — неудачное подражание, точнее, копирование или стилизация, и потому отказали им в признании. Однако Пушкин и не думал копировать фольклор (в котором, кстати, жанр стихотворной сказки отсутствует). Более того, однажды он прямо сказал, что написал «несколько новых русских сказок». Новых. То есть не таких, как «старые». Значит, наследуя опыт фольклора, Пушкин не ограничивался наследованием, а, будучи преемником народной традиции, творил нечто своё.

Народная сказка — жанр чрезвычайно условный, несколько не претендующий на так называемую «жизненную правду». Сказочная установка — установка на небылицу, байку, вымысел². Однако под вещами, которые заведомо невероятны (в этом и интерес), скрываются глубинные законы бытия. Одним словом, «сказка ложь, да в ней намёк».

Отсюда особые качества сказочной фабулы и характеров персонажей. Характеры лишены психологических глубин и вообще всякого рода нюансов, они не разрабатываются глубоко, ограничиваясь одной-двумя основными чертами: Иван-дурак простодушен и порядочен, «работник» сметлив и находчив, «хозяин» жаден и туповат и т. д. Собственно, вместо характера сказка предлагает монументальную социально-этическую характеристику, своего рода амплуа. Герой представляет собою, в сущности, не лицо, а тип жизненного поведения. Поведение, как известно, складывается из поступков. Поэтому, в отличие от литературы, где материалом построения образа героя служат и поступки, и слова, и чувства, и помышления, и мотивировки действий, сказка строит образ героя прежде всего и почти исключительно из самих поступков. Всё остальное — размышления, мотивировки и прочее — может привноситься тем или иным рассказчиком, а может и не привноситься. Поступок, действие — генеральный принцип построения сказочного образа.

И в этом отдельный образ совершенно однороден со всею фабулой сказки. Фабула тоже строится на действиях, поступках. Как установил великий русский фольклорист В.Я. Пропп в книге «Морфология сказки», главное в построении сказки — не действующие лица, не отношения между ними или что-нибудь иное, а — функции действующих лиц. Функции — это поступки героев, значимые для хода действия. Пропп вычленил и сформулировал все эти поступки: похищение, отгадывание загадок, борьба с неприятелем и т. д. — всего тридцать две функции, которые тем или иным образом распределяются между персонажами, могут входить в сказку все вместе или частично, в разных сочетаниях, но всегда располагаются в одной и той же последовательности (например, отгадывание загадок не может быть прежде похищения). Эти функции и есть фабульный «скелет» любой волшебной сказки, то есть каждая сказка есть очередная вариация некой универсальной «прафабулы», отражающей, по всей видимости, древнее понимание структуры и динамики жизненного процесса в человеческом мире.

Выработанная фольклорным (в конечном счёте мифологическим) сознанием «действенная схема» сказки мыслилась как непреложная, годная навсегда схема пути героя к победе или успеху, являлась своего рода «канон», который, при правильном поведении героя, безошибочно обеспечивает его торжество, удовлетворяет наше нравственное чувство, отвечает традиционным представлениям о правде, справедливости, добре.

Дело в том, что в мифологическом сознании бытие мыслится как некий «механизм», с которым нужно обращаться умеючи, и всё будет хорошо. Впрочем, в это «умение» входят и качества, определяемые как нравственные: помочь просящему помощи, сдерживать данное слово и пр.

Таким образом, и сами сказочные герои, и рассказ о них скроены по одному же принципу: и то и другое — цепь поступков, действий. Всё остальное — детали и подробности, индивидуальные свойства характеров, портретные черты, пейзаж, настроение и пр. — в сказочный «канон» не заложено: всё подчинено его монолитности и универсальности. Этой же монолитностью определён и запрет на «разветвление» сюжета: поворот типа «а в это время...» сказке чужд, она сохраняет, в принципе, полное единство действия и «следит» только за главным героем.

Всё это сообщает структуре и образам сказки эпическое величие и монументальность, сообщает им вечность, известную «неподвижность», означает, что многовековой опыт народа незыблем и непреходящ, что «возвышающий обман» сказки выше, а главное — истиннее любых «низких истин» очевидной действительности.

Приведённые курсивом слова из пушкинского стихотворения «Герой» (написанного, кстати, в том же 1830 году, что и первая из сказок) напоминают здесь не случайно. Вряд ли можно найти другого великого писателя, которому поэтика фольклорно-сказочного «обмана» была бы так же близка и сродна, как Пушкину. У него тоже — универсальность, монументальность, главенство большой, бытийственной правды над эмпирическими «низкими истинами», такой правды не несущими (при виртуозном мастерстве в использовании деталей, порой микроскопических, если они важны); наконец — решающая роль действия (в лирике — глагола) в построении как сюжета, так и образа. Ведь любой образ Пушкина, особенно зрелого, построен прежде всего на поступках персонажа: система поступков героя, его поведение — несущая конструкция образа, а всё остальное — мысли, мотивировки, описание чувств и пр. — согласуется с этим «каркасом», одевая его в художественную плоть. «Молодые писатели не умеют изображать физические движения страстей», — писал Пушкин; это требование изображать внутреннюю жизнь через «физические движения» справедливо связывают с реализмом — а ведь таков и принцип фольклора («закручинился Иванушка, голову повесил») ... Поиски новых способов выражения правды жизни, как внешней, так и внутренней, — одна из причин тяготения Пушкина к фольклору. Однако, как уже было сказано, это обращение не только ученика (в большой мере и исследователя), но — творца.

При чтении пушкинских сказок поражает, помимо прочего, ощущение удивительной житейской достоверности, чуть ли не бытового правдоподобия, порой чуть ли не до психологического реализма (вспомним хотя бы смерть Царевны: «...пошатнулась не

дыша, / Белы руки опустила, / Плод румяный уронила, / Закатались глаза, / И она под обрара / Головой на лавку пала / И тиха, недвижна стала»), — и всё это без потери монументальности общего рисунка и универсальности общего смысла (что может быть монументальнее и универсальнее, чем, скажем, «Сказка о рыбаке и рыбке»?).

Пушкин почувствовал то, что можно называть диалектикой сказки, может быть — парадоксом сказки: она «одновременно постоянна и текуча»³. Постоянство реализуется в описанной выше структуре фабулы и образа, текучесть — в устном, индивидуальном исполнении. Устная сказка имела исполнительскую природу, акт рассказывания всегда был в какой-то мере импровизацией на заданную, чётко очерченную тему, и значительную роль играла здесь живая интонация рассказывания. Иными словами, одна и та же сказка как бы растворена в потоке множества устных версий, «сказываний». Это поистине река, в которую нельзя войти дважды; остановить и письменно зафиксировать ту или иную сказку в её твёрдо единственном и в то же время животрепещущем виде — всё равно что поймать Жар-птицу.

Сказки Пушкина вызывают ощущение, что такая задача им выполнена. Во всяком случае, они практически обрели статус народных, оставаясь «авторскими», как бы устными версиями, причём функцию «устности» выполняет их стихотворность (ибо стихи издавна рассчитаны именно на устное произнесение).

Как это у Пушкина получается?

Народная сказка — цепь поступков, динамическая связь действий. Иван-царевич пошёл туда-то и сделал то-то. Царевна взяла яблочко, надкусила да и умерла. Взявнич, как записывает Пушкин со слов няни, «избрал место и с благословения матери вдруг выстроил город и стал в оном жить да править». Дело делается не скоро, не «вдруг», а сказка сказывается скоро. Что касается персонажей, то «для изучения сказки важен вопрос, что делают сказочные персонажи, а вопрос, кто делает и как делает, — это вопросы уже только привходящего изучения»⁴. Не важно кто и не важно как: не важно то именно, что определяет индивидуальность героя.

Пушкин почувствовал эти законы сказки; именно потому он их нарушил.

Во-первых, ему не всегда важно как раз то, что делают персонажи: так, семь богатырей почти ничего не «делают» в «Сказке о мёртвой царевне...» — сравнительно с тем местом, какое занимают в сюжете.

Во-вторых, ему важно, кто делает: например, он «отбирает» у Гвидона строительство города — город возникает сам, в награду за спасение Лебеди (которой в няниной сказке не было).

В другой пушкинской записи, сделанной от няни, говорится: «Соглашается Балда идти ему в работники, платы требует только три щелка в лоб попу. Поп радёхонек, попадья говорит: «Каков будет щёлк»; мы видим, что черты персонажей строго разграничены: «хозяин», как ему и полагается, жаден и туп,

«баба» хитра и осмотрительна. Но Пушкин «отбирает» у попады осмотрительность и «отдаёт» попу: «Призадумался поп...»

Тут следует сказать, что, в-третьих, Пушкину, в отличие от народной сказки, важно, как делается то, что делается:

*Призадумался поп,
Стал себе почёсывать лоб.
Щёлк щелку ведь розь.
Да понадеялся он на русский авось.*

Но ведь это уже психологическая мотивировка, что сильно меняет дело: сделка состоялась и сюжет «завязался» словно бы не потому, что так положено по сказочному «канону», а — из конкретных жизненных обстоятельств: «как в жизни».

Эту живую жизнь мы находим у Пушкина на каждом шагу. Подробнейшим образом опи-

сывается, как живёт и что делает Балда в поповом доме, как к нему относятся домочадцы и хозяин. Изготовление Гвидоном лука рисуется в мельчайших деталях. Царевна не просто «выросла», а, тихомолком расцветая, / Между тем росла, росла, / Поднялась и расцвела». Вопреки правилам народной сказки, действие разветвляется: пока богатыри «выезжают погулять, серых уток пострелять», Царевна «в терему меж тем одна / Приберёт и приготовит»; рассказчик «следит» и за Гвидоном, и за Салтаном, находящимися на разных концах земли; и за Царевной, и за Мачехой, и за тем, что делают богатыри. «В синем небе звёзды блещут, / В синем море волны хлещут, / Туча по небу идёт, / Бочка по морю плывет» — это, во-первых, пейзаж, вещь, сказке не свойственная, а во-вторых, это живое пространство, где идёт сразу несколько жизней — от игры вольных стихий до невидимого прозяба-

ния узников. Жизнь идёт всюду, и ничто не стоит на месте; и сама сказка начинается уже не по «правилам», не с «Жил-был царь...», а: «Царь с царицею простился, / В путь-дорогу снарядился...» — прямо из жизни.

Самое замечательное здесь то, что все «нарушения», которые Пушкин производит в поэтике сказки, делаются в полном соответствии с фундаментальным принципом самой этой поэтики — с принципом действия, движения, поступка. Если народная сказка, её сюжет, состоит из действий, то пушкинская сказка — из действий, превращённых в сюжеты. Там, где народная сказка обходится несколькими словами, у Пушкина — «Бьётся лебедь средь зыбей, / Коршун носится над ней; / Та, бедняжка, так и плещет, / Воду вокруг мутит и хлещет... Тот уж когти распустил, / Клев кровавый наводрил... Но как раз стрела запела, / В шею коршуна задела — / Коршун в море кровь пролил, / Лук царевич опустил»... Это своего рода «сказка в сказке», притом построенная строго по законам действия — не случайно обилие глаголов. Масштаб действия изменяется, но функция остаётся основополагающей.

Если же это действие — жест, то оно строит не только сюжет рассказа, но и «сюжет» внутренней жизни персонажа, то есть заменяет сказочную условность жизненной достоверностью: «Призадумался поп, / Стал себе почёсывать лоб...» — этот жест проникает в следующие строки: «Щёлк щелку ведь розь» — это говорится прямо под жест: рука почёсывает лоб, в котором неуклюже ворочается смутная опаска. Наконец удаётся кое-что выскрести: «русский авось»... Остановилась рука: решаться, что ли? И — прямо ото лба, словно сбросив груз, — была не была: «Ладно; / Не будет нам обоим накладно...»

Так, «нарушая» законы народной сказки, Пушкин в то же время по-новому реализует её художественный потенциал, заключённый в исполнительской природе сказывания, — ибо у него получается своего рода театр, театр народного, площадного типа, генетически связанный и с импровизационным характером сказительского искусства, и со структурой сказки, построенной на действиях — действиях сил, находящихся в противоборстве (а конфликт — основа драматического действия).

Не лишне тут заметить, что сказки творятся Пушкиным как раз в ту пору, когда автор «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий» размышляет о природе театра, его специфике, его происхождении от площадного народного представления. Не лишне вспомнить и то, что одним из краеугольных камней системы Станиславского является «метод физических действий» (прообраз этого термина — пушкинское выражение «физические движения страстей»); напомним, что душевную жизнь своих героев, её детали и повороты, «движения страстей» Пушкин чаще всего передаёт как раз через физическое действие. Наглядный и простой пример — почёсывание лба незадачливым героем первой из пушкинских сказок.



Б.Зворыкин. Илл. к «Сказке о рыбаке и рыбке». 1925

Результат этого немудрёного жеста огромен: перед нами уже не только условный «отрицательный» персонаж, тупой и жадный, однозначно противопоставленный «положительному». Получается действительно глуповатый, действительно прижимистый, но какой-то очень уж по-русски безоглядный и в чём-то даже обаятельный «эксплуатор». Он сам мужик, как и Балда, с той лишь разницей, что у него есть должность; оба они шатаются без дела и определённого намерения, оба стремятся одурачить друг друга и оба заключают дикую сделку с размашистой решимостью: была не была. И ни тому ни другому не откажешь в своего рода бескорыстии: поп простодушно полагается на авось, а Балда не ищет, сверх варёной полбы, никакой выгоды, кроме, что называется, морального удовлетворения.

Иначе говоря, в пушкинской сказке герой перестаёт быть условным. Он не только «функционирует» в сюжете — он живёт.

Это влечёт за собой очень важные следствия. Сказка начинает захватывать более глубокие пласты человеческого восприятия, активно апеллировать к в более тонким человеческим эмоциям, или, выражаясь словами Пушкина, «чувствам души».

Фабула народной сказки, фабула небылицы, фантастического вымысла, обращена в первую очередь к интеллекту слушателя, его соображению, догадливости и пр.; главное в ней — интерес занимательности, приключенческого эффекта. Эти первичные воздействия могут дополняться эмоциями страха, порой юмора; наконец, в той естественной способности к сопереживанию, без которой невысказано ни рассказывать, ни слушать сказку, врождённо присутствует наша жажда справедливости и правды. Однако существуют и иные, наиболее тонкие и человеческие эмоции, которые выше не только авантюрного интереса, не только страха или смеха, но даже и чувства справедливости и правды (если правда, как часто бывает, отождествляется со справедливостью): сочувствие, сострадание, жалость, милосердие, любовь к человеку как своему ближнему. Апелляция к этим чувствам, которые, будучи «чувствами души», в то же время причастны уже к области духа, в «каноне» народной сказки не заложена: тут всё зависит от конкретного рассказчика и конкретного слушателя — то есть высшие, духовные восприятия могут рождаться в процессе сказывания, а могут и не рождаться. Так, мы нередко встречаем в сказках очень жестокие кары злодеям, и это не уязвляет нас: условность, схематичность персонажей служит словно «охранной грамотой» нашего нравственного чувства.

Атмосфера пушкинских сказок иная. «Ожившие», превращённые в живые индивидуальности герои осложняют и углубляют наши чувства, рождают в нас такие эмоции, на которые народная сказка не была рассчитана.

Царевна входит в лесной терем. Для народной сказки этот момент есть лишь предмет информации. У Пушкина это очередной «сюжет в сюжете», пронизанный действием,



В. Бритвин (род. 1955). Илл. к «Сказке о мёртвой царевне и о семи богатырях»

движением; и, как это происходит в кинематографе, движение порождает жизнь:

*Пёс бежит за ней, ласкаясь,
А царевна, подбираясь,
Поднялася на крыльцо
И взялася за кольцо.*

«Подбираясь» — значит «подбирая подол платья». Жест этот так трогателен в своей естественности, живости, незащищённости и красоте, он так безусловен, что ни о каком вымысле мы уже не помним, мы видим живую прекрасную девушку и то, с какой любовью автор следит за своей героиней (вся сцена эта, кстати, очень напоминает посещение Татьяной имения Онегина в седьмой главе романа). В такой — лирической, задушевной, интимно-человеческой — функции действие в народной сказке не выступало никогда.

Отсюда — живая и личная интонация рассказа о смерти Царевны: «Вдруг она, моя душа, / Пошатнулась не дыша...» Но почти так

же — и о Лебеди: «Та, бедняжка, так и плещет...» Более того: даже там, где герой, по законам сказочного действия, не должен вызывать нашего сочувствия, оно появляется: будучи «на стороне» Балды, мы тем не менее с удивлением замечаем, что жалеем бесёнка: «Беденький бес / Под кобылу подлез, / Понатужился, / Понапружился, / Приподнял кобылу, два шага шагнул, / На третьем упал, ножки протянул». Сказки Пушкина апеллируют к нашей человечности.

Критикам «Сказки о царе Салтане...» очень не нравились повторы («Ветер по морю гуляет...» и пр.), которые занимают чуть ли не половину текста. Тут не виделся смысл, виделось формальное копирование. Но нам эти повторы не надоедают, мы читаем их и слушаем каждый раз с новым увлечением, не очень отдавая себе отчёт — почему. А дело в том, что эти повторы сгруппированы вокруг «заочных» отношений Гвидона с Салтаном, вокруг одиночества отца, потерявшего семью, и тоски сына, потерявшего отца, — во-

круг человеческих отношений. Одни и те же слова, одинаковые эпизоды связаны каждый раз с нарастанием напряжённости этой ситуации, с ростом тоски Салтана, с ростом тяготения Гвидона («Видеть я б хотел отца»), нарастающим желанием «заманить» Салтана к себе на остров. Если в народной сказке повторы играют поэтически-ритуальную роль или создают ретардацию (замедление) действия в целях усиления занимательности, то у Пушкина они служат пробуждению человечности в читателе и слушателе сказки, взывая к нашему участию и сочувствию.

Это участие достигает степени драматической, если не трагической, в «Сказке о рыбаке и рыбке», где монотонное движение Старика к морю — от моря, туда — сюда одновременно и строит живой образ покорности, и замыкает сюжет в круг, из которого, кажется, нет выхода. Здесь скорбь, подобная скорби, выраженной тяжкой строкой «Анчара»: «Но человека человек...»

Тема человеческих отношений — главная в «Сказке о мёртвой царевне...», где в начале Царица-мать в момент свидания с мужем умирает от восхищения, а в конце Царевна воскрешается силой чувства («И о гроб невесты милой / Он ударился всей силой») верно жениха; это поистине сказка о любви, которая «сильна как смерть» («Песнь песней»).

Именно в этой сказке мы снова встречаемся с несвойственным народной сказке преобладанием гуманности над справедливостью: эпизод смерти Царицы-мачехи, весь построенный — по сказочным законам — на действии («вскочив... разбив... побежала... повстречала. / Тут её тоска взяла, / И царица умерла»), даёт нам такую наглядность акта смерти, смерти от тоски, что, при всём торжестве справедливости, никакого особого ликования мы не испытываем...

И здесь следует вернуться к первой сказке, к её финалу: «Лишился поп языка... Вышибло ум у старика...» — неужели нас не корбит этот «весёлый» и «справедливый» конец? Неужели нам совсем не жалко героя сказки? Ведь перед нами уже не условная, одноцветная фигура жадюги хозяина, знаемая по народным сказкам, — это живой человек, который совсем недавно так уморительно почёсывал вот этот самый свой толоконный лоб! Не страшновата ли беспощадная расправа?

А ведь сначала было ещё страшнее. Сначала Пушкин попробовал строго следовать традиции народной сказки, которая работает в основном двумя цветами, приговоры которой однозначны и бескомпромиссны, а жестокость кары не подлежит этическим оценкам. Заглянув в черновик сказки, мы не сразу поверим глазам: пушкинская ли рука это написала:

*А с третьего щелка
Брызнул мозг до потолка.*

Написано и тут же зачёркнуто. Такого даже в народной сказке не встретишь: ведь подробности ей чужды. Пушкин, создавая

ощущение житейской достоверности («Но как раз стрела запела, / В шею коршуна задела...»), должен был достоверно передать и действие богатырского «щелка» — и в результате получился жестокий натурализм. Следует более мягкий вариант: «Вышибло дух у старика», но всё равно это убийство. Наиболее «гуманным» оказывается: «Вышибло ум у старика». Озорная, балаганно-весёлая сказка заканчивается, в сущности, мотивом безумия — одним из самых трагических пушкинских мотивов.

Преодолев схематизм и одноцветность народной сказки, условность её персонажа, Пушкин тем самым словно снял охрану, оберегавшую наше сознание, нравственное чувство, наши высшие, духовные эмоции от «жёсткого излучения» суровой, подчас страшной правды, тящейся под сказочной условностью. Выяснилось, что создавшее сказку мифологическое сознание, с одной стороны, и то мироощущение, которое воплощается в пушкинском методе, с другой, — совместимы лишь до определённой границы.

Народная сказка порождена языческой эпохой, мыслившей мироздание, как уже говорилось, неким великим и безликим механизмом, в обращении с которым необходимо соблюдать определённые правила. Нарушившему их (например, погнавшемуся, как поп, «за дешёвизной», то есть вознамерившемуся получить много, ничего не платя) грозила неминуемая беда: сунул голову в огонь — погибай, никакие тонкости и нюансы не в счёт. Причём гибель часто грозила, вместе с героем, всему его роду, который на нём прерывался; не зря счастливый конец связан в сказках, как правило, со свадьбой — темой семьи, продолжения рода. Человек здесь прежде всего представитель рода, продолжение рода — продолжение жизни на земле. Отсюда — отсутствие в персонаже индивидуальных, тем более личностных, черт, а в нашем восприятии сказки — тонких и высоких чувств, духовных эмоций: в сказке важно лишь одно — успех героя в сохранении и продлении физической жизни, обеспечиваемой правильным обращением с механизмом бытия.

Пушкин — человек совсем другой эпохи, человек христианской культуры. Для христианского мировоззрения бытие вовсе не безликая система, работающая по раз навсегда данным законам: в жизни есть не только законы, в ней есть смысл и цель, не ограниченные физическим существованием, над миром царят воля и разум Творца этого мира, Творца этих законов и самого человека. Творец не безразличен к своим созданиям: он может покарать, но может и помиловать, как строгий, но любящий отец. Для Творца каждый человек — не только часть рода, не просто песчинка человечества, но самостоятельная ценность, уникальная индивидуальность; даже если этот человек — грешный («падший», если использовать пушкинское слово), он может заслужить снисхождение, испросить для себя или своих ближних милость.

Знаменитые слова «И милость к падшим призывал» можно осмыслить как невольный пересказ молитвы: «...помилуй нас, грешных».

В пушкинских сказках произошло, таким образом, столкновение двух мировоззрений — языческого, создавшего народную сказку, и христианского — пушкинского. И произошло оно в первой же из сказок, где под могучим «щелком» дюжего мужика оказался не условный тип «хозяина», а живой человек, которому больно и которого жалко. Практическое торжество «справедливости» потребовалось оплатить такой моральной ценой, которая для автора-христианина слишком высока.

Мы видели, как, «споткнувшись» о языческое, «варварское» решение проблемы расплаты, Пушкин пытался смягчить его жуткую суть. Но саму проблему из сказки не выкинешь — и Пушкин в дальнейшем это учитывает. В няниной сказке «про царя Султана» не было сестёр злодеек «с сватьей бабой Бабарихой», а была злодейка-мачеха, и в конце сказки она умирала, побеждённая. В пушкинском «Салтане» конец совсем другой: раскаявшиеся злодейки прощены. В «Сказке о мёртвой царевне...» Царица-мачеха умирает, но эта смерть, как мы видели, есть не только торжество правды, а и своего рода человеческая драма, что в языческой сказке немислимо. Старуха в «Сказке о рыбаке и рыбке» наказана не жестоко: ей возвращено её собственное разбитое корыто, но даже и такой финал отбрасывает рефлекс печали, чуть ли не жалости, смешанной с каким-то умиротворением. В отличие от народной сказки, которая скоро на суд и расправу, подчас жестокою, Пушкин стремится как можно меньше судить своих героев. Он не обличает их, а показывает, сколь пагубны для них самих их злые и лукавые поступки.

Иначе говоря, центр тяжести перемещается у Пушкина из сферы, условно говоря, физической, в сферу душевной (граничащую со сферой духовной) жизни. Интерес сказочной интриги, интерес приключения дополняется — а порой и перевешивается — интересом внутренней жизни героев, интересом нравственных проблем, «грозных вопросов морали» (Ахматова). В народной сказке эти вопросы имеют большое, но, так сказать, прикладное значение (от поведения героя зависит его успех или победа), у Пушкина они претендуют на первое место. Нравственные качества героя начинают играть в построении его образа большую, чем в народной сказке, роль. Так, в первой сказке решающее значение имеют активность и хитроумие Балды, побеждающие даже чертей; что касается героя второй сказки, Гвидона, то его сила — прежде всего в бескорыстии и благородстве: после того как он пожертвовал единственной стрелой («добрым ужином») для спасения неведомой Лебеди, всё само плывет ему в руки (позже сходную роль сыграет заячий тулупчик Гринёва). В третьей сказке у Старика — труженика и созерцателя (по современной терминологии — «чудака») всё плывет уже мимо рук — по крайней мере, с точки зрения жадной Стару-

хи. В четвёртой сказке королевич Елисей ищет Царевну, но никакой борьбы с врагами не ведёт. Вообще прагматическая «активность», свойственная Балде, постепенно как бы передаётся «отрицательным» героям (сёстрам с бабой Бабарихой, Старухе, Мачехе), сила же «положительных» — внутренняя, нравственная. Главное их качество — любовь и верность (в противоположность ненависти, зависти, обману, свойственным их антиподам). Гвидон верен своей любви к отцу, святыне семьи. Старик верен своему пониманию семейного долга. Тема верности и любви пронизывает «Сказку о мёртвой царевне...» всю от начала до конца: ожидание мужа и смерть матери от «восхищенья», долгие поиски Елисеем невесты и её воскрешение, Царевнин отказ сватающимся к ней семи богатырям (она любит их как «братьев», но ей «всех милей королевич Елисей» — здесь своеобразно перемешались онегинское «Я вас люблю любовью брата» и Татьяна отказ Онегину: «Но я другому отдана»), вплоть до пса Соколки, пытавшегося спасти Царевну и пожертвовавшего собой, чтобы показать богатырям смертоносность яблочка...

Тема верности в творчестве Пушкина необычайно важна. Верны брачному обету Татьяна, Марья Кирилловна («Дубровский»), Марья Гавриловна («Метель»). Верна Маша Миронова Гринёву, верен Гринёв своей присяге, Пугачёв верен своим нравственным обязательствам перед Гринёвым. Неверность, предательство — самые страшные грехи: ужасен Мазепа, ничтожен Швабрин, предательство Князя губит Дочь мельника («Русалка»).

Понятие верности как одной из основ прочности жизни и нравственного здоровья, даже судеб человечества, связано у Пушкина с сакральностью слова. Слово священно. Это не только произнесённый звук, не только название чего-либо, не только данное обещание. В слове сосредоточена вся полнота бытия. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Всё чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нём была жизнь, и жизнь была свет человеков» (Ин. 1, 1). Верность Слову есть верность Богу, Правде, верность жизни к свету, основа несокрушимости бытия. Нарушающий Правду оскорбляет Слово и тем разрушает бытие, своё и общее. Царица-мачеха пытается уничтожить ту правду, которую ей говорит зеркальце, но погибает сама. Верная своему слову Царевна воскресает, когда приходит жених. Слово верно тому, кто верен Богу и совести, и наоборот: когда ненасытная Старуха переходит границу и притязает на владычество над морем и Рыбкой (в сущности — над миром) — данное Рыбкой обещание («Откуплюсь чем только пожелаешь») не выполняется. Более того: всё, что для Старухи «начало быть» по слову Рыбки, всё её новое житьё исчезает, и она остаётся опять с разбитым корытом; слово отменяется, точнее — возвращается к своему источнику.

Верность слову — будь это «уговор» в результате торга, или брачный обет, или чувство

супружеской или сыновней любви (в христианском исповедании «Слово было Бог» и «Бог есть любовь») — это верность предвечным основам бытия; не случайно так важно в народной сказке выполнение героем своих обещаний и уговоров. У Пушкина это стало одной из сквозных тем всех сказок, и наиболее обнажённо тема эта прозвучала в последней сказке — о золотом петушке, в начале которой Дадон со спесивым легкомыслием дал слово выполнить любое желание Звездочёта («Волю первую твою / Я исполню как мою», — словно он, Дадон, всесилен!), а в конце столь же спесиво отказался выполнять эту самую «волю первую» — и это кончилось плохо, ибо со словом шутить нельзя.

Другая сквозная тема пушкинских сказок — тема семьи. Здесь Пушкин тоже следует за народной сказкой, для которой семья — средоточие, центр и символ жизни. У него семья — главное «место действия» всех сказок. Балда становится чуть ли не членом поповской семьи («Попёнок зовёт его тятёй»). Сюжет «Салтана» вяжется в единое целое не столько внешними событиями, сколько именно темой семейного тяготения и воссоединения, семейной любви, семейного счастья, семейных уз («Но жена не рукавица...» — говорит Лебедь в пространном и серьёзном разговоре с Гвидоном о женитьбе; снова вспомним, что сказка написана в первый семейный год Пушкина). «Сказка о мёртвой царевне...» начинается гибелью доброй и любящей жены, приходом злой и себялюбивой, а заканчивается нарождением, возрождением настоящей, доброй семьи. «Сказка о рыбаке и рыбке» — тоже о семье, существующей «тридцать лет и три года». С семейной темой Пушкин связывает важнейшие проблемы душевной и духовной жизни человека, в том числе те, которыми древняя сказка была ещё не очень озабочена. Так, он радикально изменяет коллизию померанской сказки Гриммов «О рыбаке и его жене», где рыбак и его жена составляли, в сущности, одно целое и вместе наслаждались полученными от рыбы Камбалы благами; пушкинские Старик и Старуха в духовном смысле антиподы. Это — семейная драма. Но не только семейная. Как и тему верности слову, унаследованную от народной сказки, тему семьи Пушкин тоже расширяет до масштабов всемирных. Семья становится художественным образом всего человечества, в котором действуют и силы центробежные, разделяющие — силы эгоизма, властолюбия, гордыни, и центростремительная сила любви, верности и правды.

Если вспомнить эволюцию двух противостоящих рядов героев — «положительных» («бескорыстных») и «отрицательных» («активных»), то соотношение их можно выразить строками пушкинского стихотворения «Ангел» (1827):

*В дверях эдема ангел нежный
Главою поникшею сиял,
А демон, мрачный и мятежный,
Над адской бездною летал.*

Ангел, существо высокого, Божественного мира, «пассивно» сияет «главою поникшею» (чтобы понять религиозную глубину этого образа, надо вспомнить склонённые головы ангелов боговдохновенной «Святой Троицы» Рублёва), а дух зла находится в беспрестанном, беспокойном, «мятежном» движении. Ангел — символ осуществлённого, самодевуствующего блага, но не горделивого, а счастливо смиренного, тихого, «нежного»; демон поражён ущербностью, которая не даёт ему успокоиться, ибо уязвляет его гордыню.

Так и у Пушкина в сказках: один ряд героев — благородно-смиренных — ведёт к ангельски чистому образу «кроткой» Царевны, другой — деятельный, «мятежный» — эволюционирует к демоническому образу Царицы-мачехи.

Смирение и гордыня — вот, в конечном счёте, водораздел между двумя рядами, и он особенно ясно виден в срединной сказке, третьей из пяти, — о рыбаке и рыбке. В померанской сказке, служившей Пушкину источником, притязания Старухи доходили до требования сделать её сначала «римскою папой», а потом — богом. Пушкин отказался от этих эпизодов и предпочёл вариант менее «жёсткий», но не менее многозначительный: Старуха хочет повелевать морем и Рыбкой, симболизирующими высшие, Божественные силы бытия.

И всё же есть смысл привести один из черновых набросков:

*«Добро, будет она римской папой».
Воротился старик ко старухе —
Перед ним монастырь латынский,
По стенам латынские монахи
Поют латынскую обедню.
Перед ним Вавилонская башня;
На самой на верхней на макушке
Сидит его старая старуха,
На старухе сорочинская шапка,
На шапке венец латынский,
На венце тонкая спица,
На спице Строфилус птица.
Поклонился старик старухе,
Закричал ей голосом громким:
«Здравствуй ты, старая баба,
Я чай, твоя душенька довольна».*

Необычайно значительно присутствие Вавилонской башни, которая в Священном Писании (Быт. 2) является символом богохульства, святотатственной человеческой гордыни, самозванства, ведущего к саморазрушению.

Птица же Строфилус (или Страфил) упоминается в знаменитом издавна на Руси «духовном стихе» о Божественной Голубиной книге, которая, как говорится в стихе, упала с неба, чтобы возвестить людям тайны происхождения мира и пророчества о его конце:

*Страфилъ птица вострепехнѣтца,
Всѣ сине море восколыхнѣтца,
Тады будя время опоследня.*

Так проясняется связь сюжета пушкинской сказки с темой эсхатологической, с те-



И. Билибин. Илл. к «Сказке о золотом петушке». 1906

мой тайны бытия, смысла земной жизни, конца земной человеческой истории. В дальнейшем эта тема, возмещаемая мотивом птицы («Закричит и встрепетётся»), определит атмосферу, пафос, смысл «Сказки о золотом петушке»⁵, герой которой наследует черты глупой и себялюбивой Старухи.

А Старик? Его смирение оказывается силой. Ведь если бы не это христианское, в сущности, смирение — когда он покорно выполняет даже последний, самый дикий приказ своей глупой и сварливой половины, — его Старуха так и осталась бы царицей! И правда бы не восторжествовала — как будто её и нет.

Именно смирение, эта внешняя «немошь» (за которую Старика исследователи и читатели часто осуждают), оказывается орудием Высшей правды. Здесь художественно выразилась глубочайшая истина, переданная апостолами Иаковом: «Бог гордым противится, а смиренным даёт благодать» (Иак. 4, 6), — и Павлом: — «Господь сказал мне: "...сила Моя в немощи совершается"» (2 Кор. 12, 9).

В наше время эта сказка звучит как пророчество и предупреждение всему человечеству, которое притязаниями на удовлетворение всех своих прихотей, на власть над всем миром «видимым и невидимым» поставило себя на ту грань, за которой «разбитое корыто» — ещё не самый худший финал.

Мощный философско-религиозный пафос этой сказки делает её произведением, далеко выдающимся за пределы собственно сказочного жанра. В сущности, это можно сказать не только о ней; в каждой из сказок есть этот глобальный, как говорят сегодня, смысл. Просто в других он не так очевиден. И каждая сказка, в связи с теми преобразованиями, которым подвергает сказочную систему Пушкин, перерастает свой жанр, хотя фундамент остаётся прежним, древним. В сущно-

сти, весь цикл сказок словно бы воспроизводит на наших глазах гигантский процесс выращивания литературы на фундаменте фольклора, возникновения её из живого сказывания сказочного сюжета. Ведь каждое конкретное сказывание, каждая живая устная версия той или иной сказочной фабулы были, начиная с древности, не только исполнением, родственным театру, но, в какой-то мере, и личным словесным творчеством сказителя. А личное словесное творчество, зафиксированное письменно, — это и есть литература. И каждая из пушкинских сказок близка к какому-либо литературному жанру: первая похожа на басню, во второй есть что-то от лубочного романа, третья клонится к притче, четвёртая своим лиризмом напоминает поэму.

А пятая, последняя?

«Сказка о золотом петушке», неразрывно связанная со всем циклом, в то же время стоит особняком, замыкая процесс и вместе с тем как бы переводя его в новое измерение. Меньше всех других она похожа на русскую народную сказку, и источник её совсем иной: как установила А.Ахматова, основой для Пушкина стала новелла американского писателя Вашингтона Ирвинга («Легенда об арабском звездочёте»), которая написана в духе восточной легенды и повествует об Испании времен мавританского владычества. Единственная ярко русская черта сказки — колоритный характер центрального героя, Дадона. Уже одна эта пёстрая «география» — Россия, Америка, Испания, Восток — предполагает истинно мироохватывающий характер сказки. В самом деле, чем глубже вдумываешься в эту странную — и страшную, прежде всего своей загадочностью, своей таинственностью, — историю, тем яснее видишь, что здесь и в самом деле словно закодирован некий всеобщий закон нашего бытия, что в молчаливой глубине

этой притчи покоится простой и великий смысл, равно касающийся и отдельной человеческой жизни, и существования всего людского рода. Этого нельзя не почувствовать, но это очень трудно выразить в понятиях. Отчасти тут можно выйти из положения, поставив такой вопрос: почему так случилось с Дадонем? За что он столь сурово наказан?

А.Ахматова утверждала, что кара постигла царя за нарушение слова, данного Звездочёту: «Волю первую твою / Я исполню как мою». «Первой волей» Звездочёта была просьба: «Подари ж ты мне девицу». Дадон отказался её выполнить, мало того: в гневе убил Звездочёта — за это и был беспощадно казнён Золотым петушком. «А девица вдруг пропала, / Будто вовсе не бывало».

Но ведь это лишь самый конец истории — и нарушение слова, и убийство; а всё, что привело к такому концу: нападения врагов, исчезновение одного сына, пропажа другого, страшное зрелище их взаимного братоубийства (вспомним о теме семьи в пушкинских сказках!), от которого «застонала тяжким стоном / Глубь долин, и сердце гор / Потряслося», содрогнулась даже «равнодушная природа», — всё это произошло до того, как Дадон нарушил данное слово; иными словами, кара началась гораздо раньше. За что же? Именно такой вопрос задал автор этих строк много лет назад детям, собравшимся послушать его рассказ о Пушкине-сказочнике. И девочка лет десяти так ответила на этот вопрос:

— За то, что Дадон, когда был молодой, обижал всех соседей.

Ответ — абсолютно точный, простой и единственный, к которому взрослый человек, профессиональный пушкинист, подошёл путем долгих, напряжённых размышлений, — ребёнком был найден в мгновение ока.

В самом деле, судьба Дадона есть своего рода модель человеческой судьбы — такой судьбы, которая складывается в результате необыкновенно распространённого типа поведения. Всё, что делает Дадон, диктуется исключительно его желаниями, хотениями, его вожделениями (в широком смысле слова) — вожделениями властолюбия, сластолюбия, гордыни — и больше ничем. Хотел соседям «наносить обиды смело» — наносил; после этого захотелось как ни в чём не бывало «отдохнуть от ратных дел», не неся ответственности за свои бесчинства, — потребовал отдыха, «покоя»; захотелось насладиться обществом «девицы» — наслаждается прямо в виду мёртвых, друг друга убивших собственных сыновей; когда хочется — даёт любые обещания, когда неохота их выполнять — отрекается; и «смолоду», и «под старость» ведёт себя так, словно всё на свете создано и существует в расчёте только на него. Это судьба человека, который, существуя в не им созданном мире, тем не менее считает себя полным в этом мире хозяином и распорядителем, могущим беспрепятственно от него брать, ничего не отдавая, ничего не платя, — и в конце концов полной мерой расплачивается за это злостное заблуждение.

«Модель» эта, в сущности, универсальна: все мы — в своём роде Дадоны, почти для

всех нас наши интересы и хотения — на первом месте, остальное, как правило, менее важно, а если жизнь встаёт поперёк наших хотений, мы обижаемся на невезение, а то и гневаемся на «коварство» судьбы, как разгневался Дадон на преградившего ему путь Звездочёта.

Кстати, о Звездочёте. У Пушкина он почти лишь личный, характерный черт, едва ли не бесплотен. Между тем у Вашингтона Ирвинга чародей — вполне реальный старик, с характером, и к тому же привередливый сластолюбец, охотник до восточной роскоши и до женской красоты, — оттого ему и хочется отнять у султана прекрасную пленницу.

У Пушкина Звездочёт — скопец, и это единственное, что о нём доподлинно известно. Прекрасная женщина ему не нужна. Ему нужно, чтобы Дадон выполнил своё обещание.

Но ведь на самом деле это нужно не столько ему, сколько Дадону.

А Дадон этого не понимает — и гневается на Звездочёта. И так решается его судьба.

Собственно, вся сказка — о том, что такое человеческая судьба, в сказке спрессован многовековой опыт человечества в постижении смысла этого понятия.

Судьба героя народной сказки складывалась удачно и счастливо постольку, поскольку он правильно вел себя. Бытие было великой магической системой, совершенно безразличной к человеку, существующей сама по себе, и сказка учила человека всматриваться в эту систему, подлаживаться, говоря современным языком, к её алгоритму: говорить те слова и выполнять те действия, которые полагаются говорить и выполнять, не делать того, чего делать нельзя; это обеспечивало успех и счастливую судьбу.

Пушкинский герой создан в христианскую эпоху. Христианство не отвергло языческое знание, а дало ему своё место, иные координаты. Оно дало человеку сознание того, что бытие и его Творец безразличны к нему, человеку, что человек, более того, есть любимое дитя Бога, «венец творения», ради которого, в сущности, создан весь мир. Это сознание налагало на человека огромную ответственность за себя и за весь мир. Со временем эта ответственность была забыта, хуже — она превратилась в безмерную гордыню, доходящую порой до соперничества с Богом (вспомним «Сказку о рыбаке и рыбке»). Таков Дадон — он ведёт себя так, будто весь мир находится в его полной воле и подчиняется его хотениям. Он «смолоду» поступает как герой первой сказки, погнавшийся «за дешёвизной», и наконец тоже тем, что пытается уйти от выполнения уговора: герой первой сказки придумывает несуществующий оброк с чертей, герой последней бросает Звездочёту: «Или бес в тебя вернулся?» — за что оба должны жестоко поплатиться: один получает «по лбу», другой — «в темя». Вспомним также «Сказку о рыбаке и рыбке»: Старуха своим последним желанием захотела, в сущности, отменить то «ласковое слово», которое Старик дал Рыбке, отпустив её («Бог с тобою, золотая рыбка!»), и закабалить Рыбку — Да-

дон отменил слово, данное им Звездочёту, и тем самым, как и Старуха, перешёл границу, которую безнаказанно переходить нельзя.

Жизнь идёт вопреки хотениям Дадона, подчиняется не его воле, а иной, высшей, — потому что он, делая всё то, чего делать нельзя, совсем не делает того, что должно делать человеку, оставаясь человеком. Так складывается его «несчастливая» судьба, и в этом нет ни странности её, ни «коварства».

В отличие от народной сказки, судьба эта воплощена не только в рисунке сюжета, но и в персонажах. Это, конечно, таинственная триада: Звездочёт, Золотой петушок и Шамаханская царица, — группа, придающая сказке жутковатую загадочность. Все эти «герои» как-то бесплотны, схематичны и одноцветны, почти как персонажи древней народной сказки (кстати, цвет здесь важен: Звездочёт — белый, «поседельный», как вечность, Петушок — царственно-золотой, Царица сияет, «как заря», на ней словно отблеск «красавицы муравы», на которой лежат сыновья Дадона); но это иная схематичность, это скорее призрачность, фантомность (что народной сказке чуждо). Вспомним, что в конце девица «вдруг пропала, / Будто вовсе не бывало», и притом пропала как раз в тот момент, когда «пропал» («охнул раз — и умер») сам Дадон. То есть её самой по себе как бы и не было, она — часть жизни Дадона, его помыслов и хотений, часть души героя, который, вот уж поистине, «не боится, знать, греха»; не обычная сказочная героиня, а фантастическое воплощение жизненных воцелений Дадона. Они-то, воцеления, и есть подлинный, главный «враг», о котором так настойчиво кричит петушок, — ведь, по желанию самого героя, он должен был охранять его не только от соседки, не только от «набега силы бранной», но и от «другой беды незваной». Этой «бедой незваной» и оказывается сам Дадон, «беду» свою он несёт в себе — и словно сам себя же убивает: «хватив» Звездочёта «жезлом по лбу», тут же получает удар «в темя».

Каковы поступки, желания, помыслы человека — такова и его судьба. В сущности, все три странных фантома — не герои, а символическое воплощение исполнения желаний героя, а тем самым — и его судьбы. Судьба совершилась, герой обратился в ничто — исчезли и они: один «упал ничком, да и дух вон», другой «взвился», третья «пропала».

Но это уже не сказка. Это в полном смысле литература, возникшая из сказки. По идейно-художественным приёмам это близко, скажем, к «Шагреневои коже» Бальзака, к «Портрету Дориана Грея» Уайльда, это, наконец, близко к философской фантастике XX века: припомним, например, «Солярис» Ст. Лема, где «мыслящий океан» (ср. тему и роль моря у Пушкина) отзывается на тайные помыслы героев, воплощая их в реальность.

Сходная с современной фантастической философской притчей, эта сказка в то же время напоминает древний жанр учения, или поучения, где жизненные и нравственные уроки увязывались с религиозной концепцией мироздания; недаром последнее слово

сказки — «урок». «Урок» этот, однако, вовсе не языческого мифологического свойства. Для языческого сознания, как уже говорилось, бытие безразлично к человеку; и потому человеческая судьба — вещь необратимая, её не исправишь и не искупишь, такой вопрос даже и не ставился, человек словно попал в капкан. У Пушкина не так. У Пушкина бытие не ставит человеку ловушку, а ведёт с ним диалог. В финале пушкинской сказки совершенно ясно, что Дадону даётся возможность выбора. Если бы он сдержал своё слово, если бы впервые в жизни поступил по правде, предпочёл бы не ударить, а отдать — вся его жизнь была бы искуплена, ибо он сам стал бы другим, оплатив её добровольно. Но он остался таким, каким был, и потому расплатился за эту жизнь иначе — обратившись в прах, поскольку ни во что другое такая жизнь перейти не может.

Мрачность подобного финала подчёркивает, оттеняет наличие той светлой возможности, которая у человека есть, которая ему предлагается. В мире «Сказки о золотом петушке», в пушкинских сказках вообще (вспомним: «Тут они во всём признались, / Повинились, разрыдались... Царь для радости такой / Отпустил всех трёх домой») судьба — в отличие от мира языческого, мифологического — вещь в принципе обратимая, искупление — реально, даже в самый последний момент: у человека всегда, пока он жив, есть возможность раскаяться, стать иным, исправить свой путь, свою душу и тем открыть ей тропу к бессмертию; все зависит от желания и готовности к этому.

Завершающая цикл «Сказка о золотом петушке» многим отличается от остальных сказок — прежде всего своим суровым, даже грозным пафосом, заставляющим вспомнить то Ветхий Завет, то (в связи с её восточными оттенками) Коран, — но внутренне она неотъемлемо принадлежит христианской культуре, воплощает христианский взгляд на мир и человека, на бытие и человеческую судьбу.

Её таинственность и драматизм — не чисто литературный приём, в них отразился драматический, нередко и трагический, жизненный опыт самого поэта, опыт, обрётённый в личном пути — пути, руководимом «духовной жадной» и взыскательной, порой до жестокости, личной совестью гениального, но смертного и грешного, как все мы, человека. «Сказка о золотом петушке», как и «Сказка о рыбаке и рыбке», касается не только индивидуальной судьбы — в ней явственно символическое, эсхатологическое, даже апокалиптическое начало, она — о человеке, о целях бытия, о том, как понимать смысл и цель земной жизни человека. Это делает её одним из главных произведений позднего Пушкина с его сосредоточенностью на том, что Достоевский называл «проклятыми вопросами».

В цикле пушкинских сказок повторилась, в своеобразном и сжатом виде, история разрушения жанра древней сказки и возникновения литературы. Пушкин не всуе назвал эти произведения «новыми русскими сказками». Не признанные сами, они оказали мощное опосредованное (в первую очередь — через роман

«Капитанская дочка») влияние на становление русского реализма с его стремлением не только к эмпирической «правде жизни», но и к высокой правде духа, — становление, в котором фольклор получил, во многом с лёгкой руки Пушкина, роль активной творческой силы.

Сохранив опору на древние мифологические представления о бытии как системе твёрдых законов, Пушкин в своих сказках преодолел ограниченность создавшего сказку языческого сознания: построил картину мира, в котором любовь и верность превыше законов, а главное чудо — человек: существо, одарённое не только физическим естеством, обречённым разрушению, смерти, но и душой, духом, истинная природа которых — жизнь, вечность.

Последняя сказка цикла сурова. Но её суровость ещё ярче оттеняет красоту и добро мира пушкинских сказок. Это светлый мир. То есть — такой, в котором ясно, что светло, а что темно, что высоко, а что низко. Это не мир сплошного добра — это мир ясности духа. Благодаря развёрнутости к жизни духа, в которой есть возможность добра, истины,

красоты, милосердия, искупления, бессмертия, художественный мир сказок Пушкина, несмотря на «разрушение жанра», остаётся целостен и нерушим, неразъято прекрасен, вечен и полон неиссякающей радости бытия⁶.

1991, 1999

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первые догадки о сказочной природе романа высказал А.Смирнов (Русская мысль. — 1908. — № 2). Почти через 30 лет был опубликован — за рубежом — очерк М.Цветаевой «Пушкин и Пугачёв», где указывалось на сказочность облика «мужицкого царя», но это указание дошло до нас спустя ещё 30 лет. В академическом издании «Капитанской дочки» (серия «Литературные памятники» 1954 года, переиздано в 1984 году) на тему, о которой идёт речь, — ни слова. Во второй половине 1960-х годов, в предисловии к пушкинским сказкам, изданным «Художественной литературой», пишущий эти строки по-

пытался в общих чертах указать на связь романа с народной сказкой. Единственное основательное исследование этой темы — работа И.Смирнова «От сказки к роману» // Труды отдела древнерусской литературы. — 1972. — Т. XXVII.

² См.: ПРОПП В.Я. Фольклор и действительность // Русская литература. — 1963. — № 3.

³ См. ПОМЕРАНЦЕВА Э.В. Судьбы русской сказки. — М., 1965. — С. 20—23.

⁴ ПРОПП В.Я. Морфология сказки. — М., 1969. — С. 24.

⁵ Петух в мифологии разных народов — то символ солнца и света, то птица, возвещающая — как и Строфилюс — конец мира и Судный день. Петух возвещает зарю, петух прогоняет нечистую силу, петух прокричал апостолу Петру, когда тот отрёкся от Христа. Особо заметим: в новелле, послужившей источником сказки, петух не играет столь значительной роли в сюжете, как у Пушкина.

⁶ Более детальное рассмотрение пушкинских сказок см. в моей работе «Добрым молодцам урок» // Поэзия и судьба. — М., 1987; М., 1999.

Монах ЛАЗАРЬ (АФНАСЬЕВ) —

поэт, прозаик, литературовед, автор биографических книг о русских поэтах XIX века: «Рылеев» (1983), «Жуковский» (1986 и 1987); «Лермонтов» (1991) в серии «Жизнь замечательных людей»; «Жизнь и лира» (1977); «Родного неба милый свет» (1980 и 1981); «Ахилл, или Жизнь Батюшкова» (1987); «Там, за далью непогоды» (1990); «Оптинские были» (2003 и 2008) и др.

«ПАРУС ОДИНОКИЙ»

ЛИЧНОСТЬ И СУДЬБА М.Ю.ЛЕРМОНТОВА*

Аннотация. Очерк жизни и творчества Лермонтова даёт читателю представление о насыщенных, полных духовных поисков жизни и творчестве гениального русского поэта.

Ключевые слова: М.Ю.Лермонтов, детство в Тарханах, память о матери, оторванность от отца; одиночество; три события в Горячеводске, повлиявшие на характер будущей поэзии; Москва, Петербург, Кавказ с жизни и творчестве; глубокий духовный поиск смысла жизни и писания; духовные вопросы, вера в Бога, отношения с людьми; посмертная слава Лермонтова, поэт живёт и сегодня.

Abstract. An essay on Lermontov life and work gives the reader an idea of the intense and full of spiritual quest of the brilliant Russian poet.

Keywords: M.Y.Lermontov, childhood in Tarkhany, memory of mother, isolation from father; loneliness; three events in Goryachevodsk that influenced the nature of future poetry; Moscow, Petersburg, the Caucasus in life and work; deep spiritual search for meaning in life and writing; spiritual matters, faith in God, relationships with people; posthumous glory of Lermontov, the poet lives today.

Родиной Лермонтова была Москва, он горячо любил её и при случае как в стихах, так и в прозе высказывал эту любовь. Поэт родился здесь в ночь со 2 на 3 октября 1814 года (по старому стилю). Древняя русская столица в это время праздновала окончание войны с Наполеоном. Проведя в Москве зиму, родители поэта — Юрий Петрович и Мария Михайловна — выехали в село Тарханы (Чембарского уезда Пензенской губернии), где жила в своём имении бабушка Лермонтова Елизавета Алексеевна Арсеньева, урождённая Столыпина.

Юрий Петрович Лермонтов, отставной двадцатисемилетний капитан, владел небольшим селцом Кропотовым в Тульской губернии. Его род был древним и восходил к средневековому шотландскому барду Томасу Лермонту (отметим здесь же, что от этого барда происходил по материнской линии и великий английский поэт Джордж Байрон). В начале XVII века один из Лермонтов — Георг — по-

явился в России. Он получил земли в Костромской губернии и воевал в составе русской рати. После смерти он был привезён в Чухлому и похоронен на кладбище Свято-Покровского Авраамиева монастыря (могила сохранилась в ныне действующей обители).

Мать Лермонтова — Мария Михайловна — была дочерью Елизаветы Алексеевны, вдовы отставного поручика гвардии М.В.Арсеньева; она обладала очень слабым здоровьем, которое не позволило ей окончить учение в Петербургском институте благородных девиц. Тем не менее она была хорошо образованна, прекрасно играла на фортепьяно, писала стихи. Юрий Петрович, как и жена, любил словесность и музыку. У него в Кропотове была хорошая библиотека.

Несмотря на древность рода, Юрий Петрович не считался родовитым дворянином, к тому же он был небогат: Кропотово принадлежало не одному ему, его совладелицами были три

его сестры, жившие с ним вместе. Елизавета Алексеевна, наоборот, — богатая, хотя и не слишком, гордилась многочисленной роднёй с громкими фамилиями Столыпиных, Мордвиновых, Философовых. Юрий Петрович не ужился в Тарханах, уехал в своё поместье, оставив здесь жену и сына. Зная, что зять не сможет дать сыну настоящего воспитания, а в дальнейшем и средств для службы в гвардии или в высоких гражданских чинах, Елизавета Алексеевна составила завещание, по которому её имение после кончины должно перейти к внуку, но только в том случае, если до этого времени он будет жить при ней, а не при отце. Этим завещанием Юрий Петрович был связан. Он очень страдал, что живёт с сыном врозь, но ради пользы сына, ради его будущего — смирялся.

Мария Михайловна скончалась от чахотки 24 февраля 1817 года, оставив у сына смутные, но всю жизнь потрясавшие его воспоминания. Чувство сиротства, одиночества осталось у

*Статья из кн.: М.Ю.Лермонтов. Энциклопедический словарь. — М.: Индрик, 2014.

поэта навсегда. Елизавета Алексеевна делала всё, чтобы внуку было бы некогда грустить. В Тарханах жило всегда несколько сверстников поэта, из родственников. Они вместе учились (в доме были бонны, гувернантки, воспитатели, приглашённые учителя, доктор), вместе играли. Отрок имел свою лошадку, команду крестьянских ребяташек для «потешных» сражений. А в 1825 году Елизавета Алексеевна повезла внука на воды, на Кавказ, — там, в Горячеводске (ныне Пятигорск) имела дом её родная сестра, Екатерина Алексеевна Хастатова. Поездка была очень дорогая, на своих лошадях, целым обозом со всеми припасами и множеством родственников и слуг.

В Горячеводске произошли с Лермонтовым три события, много повлиявшие на характер будущей его поэзии. Первое — прочтение «Кавказского пленника» Пушкина; второе — стихи его матери, Марии Михайловны, в альбоме её двоюродной сестры Марии Акимовны Шан-Гирей, тётки Лермонтова. Третье — первая, детская влюблённость в одну сверстницу из семьи, также приехавшей из России на воды. В это время возникла у отрока смутная, но уже не угасавшая жажда поэтического творчества. Как он сам вспоминал, чувства его были не по годам сильными и глубокими.

В каждой строфе пушкинской поэмы Лермонтов находил нечто, к чему, казалось ему, причастен был как-то и он сам.

К концу лета Лермонтов знал наизусть почти всю поэму.

Тётенька Лермонтова, Мария Акимовна Шан-Гирей, красивая, смуглая женщина с живыми чёрными глазами, казалась ему горянкой. Да она и родилась на Кавказе, в имении своей матери, Екатерины Алексеевны Хастатовой, на Терекке, с детства привыкла к горам, к постоянной войне с горцами (когда она была маленькой, были даже нападения черкесов на их поместье). Отец её, генерал, умер несколько лет назад. Муж, Павел Петрович Шан-Гирей, офицер, старый кавказский служака, немало повоювал на Кубани и Терекке. Опалённый солнцем, седоусый, одетый в черкеску, он также ходил на горца. Он не скупился на рассказы, и, конечно, Лермонтов слушал их с особенно пристальным вниманием, — во многих его произведениях найдут они впоследствии отклик.

На столике у Марии Акимовны всегда лежал красивый альбом — небольшой, в переплёте красного сафьяна с серебряной накладкой и с замочком в виде бабочки. Мария Акимовна завела его ещё в Петербурге, где училась в институте благородных девиц. На листах альбома — записи институтских подруг, родственников. Записи в стихах и прозе, в основном на французском языке, ничем не тронули Лермонтова, но как взволновался он, когда Мария Акимовна обратила его внимание на записи его матери, сделанные в Москве. Первая из них — 1814 года, когда Мария Михайловна ждала ребёнка...

Увидев эти строки, Лермонтов был поражён несказанно: это ведь были стихи!.. Часть на французском, другие русские. Все они о дружбе, о переживаниях печальной, одинокой души...



Неизвестный художник.
Ю.П.Лермонтов — отец поэта
(1787—1831). 1810-е годы

Когда Мария Акимовна предложила Лермонтову написать что-нибудь в этот альбом, он пришёл в замешательство: «что-нибудь» — это должны быть только стихи... Видя, что он не решается писать, Мария Акимовна предложила нарисовать картинку. Он тотчас принёс акварельные краски и начал работу, не раздумывая о том, что именно рисовать: конечно, Кавказ!

Шан-Гирей вскоре приобрели усадьбу Апалиху близ Тархан, и сын их Аким стал младшим товарищем Лермонтова, а в будущем — автором воспоминаний о поэте. Снова в усадьбе Арсеньевой постоянные гости, Мишины сверстники. Он всегда у них вожак, так как обладает незаурядной силой и ловкостью, твёрдым характером. Он хорошо рисовал, лепил фигуры из воска, а зимой с помощью товарищей соорудил из снега крепости, а в них огромного роста рыцарей. За детьми присматривали гувернёр-француз Жан Капэ, бонна Кристина Ремер, доктор Левис, дядька Андрей Соколов, да и бабушка не спускала с них глаз.

В церковные праздники усадьба была полна народу. Не только тарханские крестьяне, но и окрестные — из Дерябихи, Апалихи, Михайловки — шли в новопостроенную церковь Св. Марии Египетской, расположенную рядом с барским домом (храм построен в память Марии Михайловны, матери поэта). Миша любил здесь бывать — молился вместе с крестьянами. Случалось, крестьяне просили Михаила Юрьевича быть крёстным отцом их детей. Он никогда не отказывался.

Он заходил в крестьянские дома — в избы, крытые соломой и топившиеся по-чёрному. Их вид, их запах давно привычны ему. Он вспоминает рассказы бабушки о том, как его мать, сама уже больная, шла в какую-нибудь из этих избушек, где лежал заболевший человек. Дворовый мальчик нёс за ней корбку с лекарствами. Над ней было низкое серое небо, вокруг зимние леса... Она возвращалась домой и бродила по комнатам, кутаясь в шаль, чтобы согреться. Потом садилась за фортепьяно (единственное утеше-

ние для неё), а Миша забирался к ней на колени (ему казалось, что он помнит это). Она играла, потихоньку пела...

После кавказского путешествия Лермонтов начал читать доступные ему тогда поэтические произведения. Так весной 1827 года попался ему «Шильонский узник» Байрона в переводе Жуковского. Эта поэма о «мученике веры и патриотизма» (как сказано в предисловии) произвела на отрока особенное впечатление: пробудила не только некие творческие устремления, но и желание самому стать похожим на героя. Лермонтову ещё многое хочется прочитать. Вот нужно найти «Чернеца» Козлова. Бабушка говорит, что слепой поэт Иван Козлов (автор песни «Вечерний звон») — дальняя родня Столыпина, а значит, и ему, Мише. Его охотно печатают в журналах и альманахах, Жуковский его лучший друг, и он славен у нас не менее Пушкина. У него есть ещё поэмы, среди них и перевод «Невесты абидосской» Байрона. Миша расстроен: ну как же ничего этого нет в Тарханах... И он просит всех доставать ему книги.

Лето 1827 года Лермонтов провёл у отца в Кропотове. Бабушка, великодушно решив не мешать им, остановилась в соседнем имении у своих родных, в Васильевском, куда и Миша с Юрием Петровичем наведывались. Дом отца был небольшой и небогатый. Тётки жили тихо, однообразной жизнью. В кабинете отца были фамильные портреты: дед — Юрия Петровича Лермонтова, екатерининского вельможи, отца — Петра Юрьевича (он, как и дед, в кафтане и парике с буклями), а также портрет самого Юрия Петровича. Был здесь и портрет Марии Михайловны, Лермонтов здесь впервые увидел её изображение, притом столь живое. Ему казалось, что мать оживала, улыбалась ему... Он не мог долго смотреть на этот портрет, слёзы душили его.

Юрий Петрович занимался делами своего имения, предоставив сыну свободу. Тот прежде всего обратился к его книжным шкафам, где нашёл много неизвестного для себя. Корнель, Расин, Вольтер, Шатобриан, Шек-



Неизвестный художник.
М.М.Лермонтова — мать поэта
(1795—1817). 1810-е годы



Неизвестный художник.

Е.А.Арсеньева — бабушка поэта (1773—1845). 1800—1910-е годы

спир — эти имена он впервые прочитал тут на корешках книг. Из немецких здесь стояли Гёте, Шиллер, Лессинг, Виланд... Но Миша в первую очередь обратился к русским стихотворцам. Душа его напитывалась ритмами, образами, поэтическими речениями...

В середине лета в Кропотове вдруг появилась его родственница, двенадцатилетняя Анюта Столыпина, с которой он стал гулять по великолепному яблоневому саду, примыкавшему к усадьбе. В долгих разговорах они сдружились. Лермонтову стало казаться, что он уже не может и жить без неё. Когда её внезапно увезли, он очень страдал. Эта почти мимолётная любовь оставила заметный след в его раннем творчестве. Впоследствии они не только не возобновили дружбы, но совершенно потеряли взаимопонимание, что доставило поэту немало горьких минут.

Зиму 1827—1828 года Лермонтов жил с бабушкой в Москве и готовился к поступлению в Московский университетский благородный пансион. Елизавета Алексеевна пригласила для занятий с внуком учителей из этого пансиона. Это были Мерзляков, Зиновьев и другие педагоги, читавшие лекции и в университете. Алексей Зиновьевич Зиновьев, которому было тогда двадцать семь лет, вёл несколько предметов: русский и латинский языки, географию и всеобщую историю, особенно он любил поэзию. На любом уроке он мог вдруг перейти на разговор о стихах, начать декламировать Пушкина, Жуковского, Байрона...

И всё неотступнее Лермонтову хотелось писать самому.

Когда Юрий Петрович приехал навестить сына, тот показал ему уже не только свои рисунки, но и несколько стихотворений. Это были «Стансы к ***», «Элегия», несколько «антологических» эпиграмм в духе Дмитриева или Батюшкова, «Цевница», кое-где проложенная отдельными выражениями из «Беседки муз» Батюшкова, «Эльбрус» (первое стихотворное выражение любви Лермонтова к Кавказу), послание «К ***» и два фрагмента на темы «Метаморфоз» Овидия: «Геркулес» и

«Прометей». Кроме того, начата была поэма о черкесах. Юрий Петрович похвалил одну «Цевницу», написанную легко, хотя это было подражание и Жуковскому и Батюшкову.

Но вот настало лето 1828 года. Вот когда сорвалась лавина! Лермонтов забыл про учебники и писал, писал... Это было в Тарханах. Первой написана была поэма «Черкесы».

Вслед за «Черкесами» Лермонтов пишет задуманного в Москве (тогда была и обложка нарисована) своего «Кавказского пленника», отчасти в виде спора с Пушкиным. У Лермонтова Пленник не одинок. Он также пасёт стадо, но и сам входит в покорное стадо других пленников, которых черкесы, пригоняя их с поля в аул, привязывают к ограде.

Не положив пера, едва окончив «Кавказского пленника», он начал писать третью поэму: «Корсар». И опять Пушкин — на новый сюжет навели Лермонтова «Братья разбойники».

В отличие от двух первых поэм Лермонтова здесь есть недосказанность, загадки, фрагментарность, вообще налёт таинственности. Неизвестно, от чего умирает брат. А личность оставшегося в живых Лермонтов лепит как бы на глазах, намечает её разорванными фразами, почти ничего не объясняя. При этой лепке он иногда пользуется строками из пушкинских «Кавказского пленника» и «Евгения Онегина». Кроме того, Лермонтов здесь виртуозно работает со штампами общего байронического характера — они под его пером приобретают поэтическую непосредственность.

Осенью 1828 года Лермонтов стал воспитанником Московского университетского благородного пансиона на своём «коште», то есть жил дома с бабушкой и приезжал с утра на занятия. В пансионскую напряжённую жизнь он вошёл легко. Среди новых товарищей он прослыл силачом, шутником и остроумцем. К широкоплечей фигуре Лермонтова очень шла пансионская форма — синий сюртук со стоячим малиновым воротником и синие брюки. Это, собственно, была форма студентов Московского университета, но студенты имели на воротнике по две золотых петлицы, а пансионеры по одной.

В пансионе давалось весьма разностороннее образование. Предметов было множество, а преподавали университетские профессора — Мерзляков, Дубенский, Сандунов, Перовицкий, Павлов и другие. Зиновьев и здесь остался руководителем Лермонтова (каждый педагог имел под своей постоянной опекой группу воспитанников). Уклон в пансионе был гуманитарный (хотя были здесь и точные науки), преимущество отдавалось словесности, риторике, русскому и иностранным языкам, географии, искусствам, истории.

С конца XVIII века выпускались печатные сборники сочинений пансионеров: «Распускающийся цветок», «И отдых в пользу», «Утренняя заря», «Цефей» и другие. Были и рукописные журналы, во времена Лермонтова — «Улей» и «Маяк». Из стен пансиона в разное время вышли литераторы В.Жуковский, Вл.Одоевский, А.Грибоедов, С.Шевырёв, Л.Якубович, П.Свиньин, Н.Грамматин... Из одноклассников поэта можно назвать стихотвор-

цев Семёна Стромиллова и Ивана Грузинова. Среди преподавателей были известные поэты Мерзляков и Раич, к которым обращались за советом начинающие стихотворцы. Раич вёл при библиотеке литературные занятия.

Лермонтов учился хорошо и интересовался не только словесностью, но и математикой, которую любил потом всю жизнь (ученик в пансионе мог не заниматься математикой, тем более высшей, если не желал этого). Учёбу он начал с четвёртого класса и уже в декабре, блестяще выдержав экзамены, перешёл в пятый. Шестой был последним. И потом — свобода взрослого человека с военным или гражданским чином. Можно и учение продолжать — в Московском университете, в университетах Германии.

Из пансиона он послал Марии Акимовне Шан-Гирей новое своё стихотворение «Поэт» («Когда Рафаэль вдохновенный...») — для её альбома. Ему давно ведь хотелось, чтобы там рядом со стихами матери появились и его собственные...

На летние каникулы Лермонтов отправился с бабушкой в имение Столыпиных Середниково под Москвой. Несмотря на обширность усадьбы, великолепный дом с флигелями и службами, здесь было тихо и уютно. В парке тенистые аллеи, мост через овраг, пруд, осенённый старыми ивами. Вокруг поля, деревни, речка Горетовка... Неподдалёку старинный храм Св. митрополита Алексия. В Середникове Лермонтов проведёт три лета подряд. И какие это были напряжённые, насыщенные событиями и богатыми творчески годы!

Обосновавшись в своей комнате, Лермонтов начал чтение сочинений Байрона на английском языке, изданное в одном томе во Франкфурте-на-Майне. На титульном листе была виньетка, изображавшая гибнущий во время морской бури корабль. Эту книгу купил для сына Юрий Петрович. Английский язык Миша знал ещё нетвердо, поэтому вместе с Байроном отец приобрёл для него словарь и грамматику.

В Середникове Лермонтов переписал в тетрадь написанные к тому времени стихи. Их было уже немало. Затем в ту же тетрадь начал вносить новые. Это были «Наполеон», «Пан», «Жалобы турка», «Черкешенка», «Грузинская песня». Вскоре появился первый набросок «Демона», над которым поэт будет трудиться время от времени до конца жизни.

Лермонтов пишет стихи, в которых мысль как бы плавится: то примет один образ, то выльется в нечто иное. «Я не пленён небесной красотой, — говорит он в послании к Дурнову. — Но я ищущего земного упоенья». Можно подумать, что упоенья каким-то счастьем... Нет. Далее идёт рассказ «пылкой души» о том, что не будет она «счастливой близ прекрасной», жестокость которой непобедима; сравнивает себя с «вороном седым», который «не кается ещё в своих грехах», а кончает послание так:

*И я к высокому, в порыве дум живых,
И я душой летел во дни былые;
Но мне милей страдания земные;
Я к ним привык и не оставлю их.*

Да, на тесном пути — страдания. Спасение надо выстрадать. Учится Лермонтов блестяще. У него много друзей, но близких — наперечёт. Среди них его кузина Саша Верещагина, навещавшая его в Середникове. Она была из немногих, кому он показывал свои стихи. Он не возносился над сверстниками, но всё же не мог не чувствовать, что духовно перерос многих. Он как будто чувствовал, что век его не будет долгим.

Его дар стремительно крепнет. В 1830—1831 годах написаны такие шедевры, как «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...»), «1830 год, июля 15-го» («Зачем семьи родной безвестный круг...»), «Нищий» («У врат обители святой...»), «1831-го января» («Редуют бледные туманы...»), «1831-го июня 11 дня» («Моя душа, я помню, с детских лет...»), «Желание» («Зачем я не птица, не ворон степной...»), «Прекрасны вы, поля земли родной...», «Ангел» («По небу полуночи ангел летел...»), «Ужасная судьба отца и сына...», «Волны и люди», «Поле Бородина», «Солнце осени», «Стансы» («Не могу на родине томиться...»), и это только небольшая часть из стихотворений, написанных в необыкновенно плодотворные эти годы. А Лермонтову осенью 1831 года исполнилось всего 17 лет.

Это уже был замечательный поэт, каких немного на Руси. И Русь хранила его до поры в блаженной безвестности.

В те же годы он написал и несколько поэм и драм, о чём не подозревали его друзья. Весной 1830 года Московский университетский благородный пансион был преобразован в гимназию, и Лермонтов подал прошение об отчислении, а осенью поступил в Московский университет. Однако в первый год его учения занятий практически не было — по случаю посетившей Москву холеры.

Бабушка, Елизавета Алексеевна, наконец, дала внуку прочитать своё завещание и известила об этом Юрия Петровича, который был тогда болен. Тот, в начале 1831 года, прислал сыну письмо. Но не простое было это письмо... Лермонтов читал его со слезами, подавленный и потрясённый. Отец прощался с ним, давал последние наставления — он умирал...

«Во имя Отца, Сына и Св. Духа. Аминь, — писал он. — По благодати Милосердного Бога... нашёл я за нужное написать сие моё родительское наставление и, вместе, завещание тебе, дражайший сын мой Михаил, и, как наследнику небольшого моего имущества, объявить мою неперемнную волю...» И далее: «Хотя ты ещё и в юных летах, но я вижу, что ты одарён способностями ума, — не пренебрегай ими и всего более страшись употреблять оные на что-либо вредное или бесполезное: это талант, в котором ты должен будешь некогда дать отчёт Богу!.. Ты имеешь, любезнейший сын мой, доброе сердце, — не ожесточай его даже и самую несправедливостью и неблагодарностью людей, ибо с ожесточением ты сам впадёшь в презираемые тобой пороки. Верь, что истинная нелицемерная любовь к Богу и ближнему есть единственное средство жить и умереть покойно. Благодарю тебя, бесценный друг мой, за



Московский университетский благородный пансион.
Реконструкция Б.С.Земенкова. 1939

любовь твою ко мне и нежное твоё ко мне внимание, которое я мог замечать, хотя и лишён был утешения жить вместе с тобою. Тебе известны причины моей с тобою разлуки, и я уверен, что ты за сие укорять меня не станешь».

Лермонтов ничего не мог предпринять. Вокруг кипело, а он должен был оставаться в бездействии. Бабушка и отец были в полной зависимости от него, но любой его шаг стал бы катастрофой для одного из них: одиночество отца... одиночество бабушки... Это глубоко омрачало его душу, гораздо больше, чем холодность или «измены» девиц — Сушковых, Ивановых... Он понимал, что любил в них лишь свои мечты. Вот только с Варварой Лопухиной будет иначе...

Случалось, что он с компанией друзей и родственников путешествовал в Троице-Сергиеву лавру, в Новоиерусалимский Воскресенский монастырь, бывал в кремлёвском Чудовом и в других обителях. Вообще монастыри будили в нём всегда глубокие духовные чувства, — ему казалось, что «чернецы» очень не простые люди, так как (и это весьма серьёзно) надо иметь великую веру и недюжинные силы духа, чтобы нести этот крест, лишаясь всего мирского. У Лермонтова в поэмах, стихах и прозе действие очень часто происходит в монастыре.

«Помни последняя своя и вовек не согрешишь» — примерно так говорят святые отцы, то есть не забывай, что ты умрёшь, а ведь смерть — это не полное уничтожение человека, а переход его в вечность. Душа предстанет перед Богом на Страшном суде. Если умер в грехах нераскаянных — что тогда? В преисподнюю, к демонам... и на бесконечные времена. Лермонтов с раннего возраста и до кончины думал о смерти, часто изображал её, рисуя последние мгновения героев своих произведений... Много писал об этом в стихах. Бесстрашно смотрел ей в глаза.

Он находит образцы подобных размышлений в поэзии Байрона, Юнга, Батюшкова,

Козлова. Его увлекли мрачные «Ночи» английского поэта Юнга (огромная поэма «О жизни, смерти и бессмертии», несколько раз в XVIII и начале XIX века переводившаяся на русский язык и тогда хорошо известная в читающем обществе). У Юнга главы — «Ночи», отсюда и у Лермонтова возникают стихотворения «Ночь I», «Ночь II», да и другие стихотворные размышления о смерти.

Лермонтов продолжает писать свои поэмы, хотя и продолжает заимствовать чужие строки, порой оглядываясь и на Байрона. Всё это уже не затмевает их своеобразия. После «Испанцев» он начал и не закончил несколько поэм — «Две невольницы», «Последний сын вольности» и «Азраил», но вот снова явилась кавказская тема, и он написал «Каллы». Сирота Аджи введён в заблуждение клеветой и вырезает в ауле невинную семью — отца, сына, дочь. Узнав о намеренном обмане, он убивает клеветника (это был мулла) и уходит в горы. Он, убивший невинных людей, стал не мстителем за смерть своих родных, как ему было внушено, а убийцей, отверженным людьми: «каллы». Он должен уйти в пустынные места и жить один.

После этого Лермонтов опять обратился к «Демону» и стал убирать из него всё «испанское», думая, пока ещё смутно, о новом месте действия этой поэмы, как бы очищая её для Кавказа. Он заменял слова и строки, вычёркивал большие куски. Сделал несколько набросков посвящения и потом вовсе отказался от него. Во втором из этих посвящений он в последний раз сделал попытку сблизить Демона с собой (от чего в дальнейшем не останется и следа):

*Как Демон мой, я зла избранник,
Как Демон, с гордою душой,
Я меж людей беспечный странник.
Для мира и небес чужой...*

Ещё не кончился 1831 год, а уже сколько написано! А ведь это не всё. В том же году была написана «романтическая драма» в тринадцати сценах — «Станный человек». Опять история молодого человека с живой душой, которого губят, сами того не понимая, родные и близкие. Рассказ о духовной слепоте людей.

В «Странном человеке» очень немногое напоминает действительные события. Истинное заключается в духе происходящего. Арбенин — не Лермонтов, но автор придал герою многие свои черты, отчасти и поступки, своё неприятие света и — некоторые свои стихи (как бы написанные Арбениным). Очень характерны слова одного из гостей, сказанные после смерти Арбенина: «Если он и показывался иногда весёлым, то это была только личина. Как видно из его бумаг и поступков, он имел характер пылкий, душу беспокойную и какая-то глубокая печаль от самого детства его терзала. Бог знает, отчего она произошла! Его сердце созрело прежде ума; он узнал дурную сторону света, когда ещё не мог остеречься от его нападений, ни равнодушно переносить их... У него нашли множество тетрадей, где отпечаталось всё его сердце: там стихи и проза, есть глубокие мысли и огненные чувства!.. В его опытах виден гений!»

Осенью 1831 года, приехав из Середникова в Москву, Лермонтов узнал, что в университете весь его курс остаётся на второй год «первым». Лермонтов стал ходить на лекции без особенной охоты и, приходя, клал перед собой книгу и читал. К тому же им продолжала владеть творческая стихия. Уже в это время он осознал свою поэтическую особенность:

*Нет, я не Байрон, я другой,
Ещё неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русской душой.*

Где-то около этого времени Лермонтов задумал большую стихотворную вещь на кавказскую тему, повесть, в которой хотел он не только воспеть дикий и свободолюбивый край, но и рассказать о войне. В ней Лермонтов хотел отразить в поэтическом слове может быть и не совсем настоящий — реальный — Кавказ, а ту полулегендарную страну, которая с детства вошла в его сердце своими загадочными и романтическими снежными вершинами. В основу повести лёг рассказ бывалого кавказского офицера Павла Петровича Шан-Гирея об Измаил-Бее Атажукине, кабардинце, который получил европейские образование, стал офицером русской армии, воевал под началом великого Суворова. Он основательно обрусел, был влюблён в русскую женщину. Посланный в Кабарду для переговоров, он вдруг начал собирать войско, встал во главе его и начал борьбу с русскими. У Лермонтова он предстаёт черкесом. Сожжённые русскими родной его аул, опустошённые поля и сады стали символом, призывающим его к жестокому мщению.

Поэма (или повесть) писалась до мая 1832 года. В январе и феврале «Московский

телеграф» печатал повесть А.Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек». Лермонтов, получая очередную книжку в фиолетовой обложке, нетерпеливо разрезал листы. Это чтение так удачно сошлось с его работой над «Измаил-Беем»! Много разного, но есть общее, главное — Кавказ... «Измаил-Бей» — серьёзная, монументальная вещь, превосходная в поэтическом отношении, полная глубоких чувств, мыслей. Недаром он произвёл весьма большое впечатление на Л.Н.Толстого (в те времена, когда он писал «Казаков»).

Весной 1832 года в Московском университете начались экзамены за первый курс, но Лермонтов, находившийся в это время в Середникове, не явился на них, так как продолжал писать и обдумывать всё новые и новые сочинения. Были планы пятиактной трагедии о князе Мстиславе Чёрном, сатирической поэмы о московском свете, романа о молодом человеке по имени Арбенин (здесь он снова хотел воспользоваться событиями своей жизни). Появлялись стихи... Но бабушка всё-таки призвала его к ответу, спросила строго, что он думает делать в дальнейшем, если учение в университете не задалось. Лермонтов молчал, не зная, что ответить, но вдруг его осенило: он предложил бабушке переехать на житьё в Петербург, где он постарается поступить на второй курс тамошнего университета. Елизавета Алексеевна согласилась.

В Петербурге Елизавета Алексеевна поселилась с внуком сначала у родственников, но вскоре наняла квартиру у Синего моста на Мойке, рядом со Школой гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Окно комнаты Лермонтова выходило на Мойку. Кончились многочисленные обязательные визиты, Лермонтов принял за письмо к Марии Лопухиной, сестре Алексея и Варвары (она была как бы его старшим другом). «Москва моя родина и всегда ею останется, — пишет он. — Там я родился, там много страдал и там же был слишком счастлив!» В этом письме он шлёт Лопухиным стихотворение, которое «сочинил на берегу моря»: «Белеет парус одинокой...», — раздумье о себе, о своей одинокости (как парус в безбрежном море), о грустной бесцельности жизни, когда ни в прошлом, ни в будущем нет «счастья», как нет и настоящих бурь, способных насытить мятежную душу.

Поступить в Петербурге в университет не удалось — не засчитали московского курса. Он подал прошение в школу юнкеров, куда и был принят после экзамена. Тут уже училось несколько его московских знакомых — Николай Шеншин, Михаил Сабуров, Николай Поливанов. Как было принято в школе, юнкера зачислялись унтер-офицерами в гвардейские полки, куда и выходили офицерами. Лермонтов был зачислен в лейб-гвардии Гусарский.

Не успел Лермонтов, однако, как следует начать учиться, как случилось неожиданное: лошадь в манеже ударила его по ноге копытом. И вот он дома. Мундир снят. Нога в лубках, перевязана. Выйти из дому невозможно... Что делать? Об этом Лермонтов думал недолго. Снова в руке перо... «Измаил-Бей» не исчерпал всех мыслей и представлений

поэта о Кавказе. Он пишет «Аул Бастунджи», историю ещё одного убийцы, которого довела до преступления любовь, «незаконная» любовь к жене старшего брата. Поэма невелика, но заряжена поистине грозовой энергией. Есть определённый контраст, чисто лермонтовский, в этой поэме (и во многих других): поэт высказывает от себя слова пламенной любви к стране гор, и это строки глубоко прочувствованные, а затем следует рассказ о страшном преступлении, совершённом среди этих гор и долин, в виду царственных великанов Казбека и Эльбруса. Сталкиваются любовь и ненависть, а это всегда происходит в мире. Бог есть любовь. Ненависть — дьявольское дело.

Всё ещё сидя с больной ногой дома, Лермонтов начал писать исторический роман. Ему вспомнились рассказы тарханских старожил о «пугачёвском годе», когда убийства и пожары возникли на Волге, под Пензой и Самарой. Вместе с тем припомнилась Лермонтову и его поездка с бабушкой в Нижний Ломов, в епархиальное управление (бабушка строила тогда церковь). Там, над воротами монастыря, была икона Страшного суда: дьявол окружает цепью грешников, чтобы тащить их в геенну огненную... Вспомнил он овраги и пещеры вокруг Тархан, где от пугачёвцев прятались помещики. Многие нашли и убили. Имя героя возникло сразу: Вадим. Человек ненависти. Мститель и убийца. Он дворянин, но выбитый из своего состояния, вынужденный ходить в лохмотьях и наниматься в слуги. Это демон во плоти.

У него есть враг — помещик, доведший до смерти его отца и взявший на воспитание его младшую сестру. Лермонтов не стал подражать известным тогда и популярным историческим романам Гюго или Вальтера Скотта, их обстоятельности. Он повёл быстрый и сжатый, как в собственных поэмах, рассказ. Уже во второй главе (первые главы всего по две страницы) он сталкивает Вадима с его врагом, помещиком Палицыным. Вадим нанялся к нему слугой и открылся своей сестре, что он её брат и собирается убить убийцу своего отца. Между тем пришли пугачёвцы. А в дом Палицына вернулся его сын, молодой офицер Юрий, которого сестра Вадима полюбила. Завязался сложный клубок отношений.

Вадим — тип «каллы». Едва он принял обет мести, как стал, прежде совершения её, обыкновенным убийцей. Так, в монастыре он оттолкнул от себя нищенку, которая ударила головой о камень и умерла. Карауля с топором Юрия, он нечаянно убивает его слугу. Затем подстрекает пугачёвцев казнить одного помещика с дочерью. Когда крестьяне стали допытываться у Вадима, где Палицын, он не сказал. «Никто не услышит последнего его вопля, — думал он. — Никто не запечатлеет в памяти его последнего взгляда... он мой».

Лермонтов настойчиво подчёркивает демонизм Вадима: «Язвительная улыбка придала чертам его... что-то демонское»; эта его улыбка «вырывала из души каждое благочестивое помышление, каждое желание, где таилась искра добра»; «Он был похож в это

мгновение на вампира». Вадим «не мог вырваться из демонской своей стихии». Второй герой романа — толпа, массы простого народа. На страницах романа везде толпы: крестьяне, нищие, пугачёвцы... Вид толпы Лермонтов выписывает так же подробно, как внешность Вадима, и это очень яркие, живописные страницы.

Конец романа удивителен по неожиданности. Помещика Палицына спрятали, спасла простая бедная солдатка, которая прекрасно знала о его самодурстве и нелюбви к нему крестьян, — она исполнила свой христианский долг и вынесла даже пытки (как и её сын) от пугачёвцев, не сказав, где она его спрятала. Вадим видел, как она подошла к избитому сыну, когда пугачёвцы ушли, — и он не выдал Палицына. «В глазах её сияла какая-то высокая, неизъяснимая радость: он не высказал, не выдал своей тайны душегубцам».

После слова «душегубцы» (оно относилось и к Вадиму) Лермонтов положил перо. Роман на первый взгляд остался незаконченным. Но, скорее всего, он завершён.

В юнкерской школе Лермонтов пробыл по выздоровлению полтора года, и это были для него годы очень странные, он не был самим собой среди «недорослей» (никому и в голову не приходило, что он уже сложившийся серьёзный литератор). Но надо было пройти через это искушение, чтобы получить свободу в качестве офицера. И он полностью принял на себя роль повесы юнкера, чтобы и в этой роли добраться до сути. Сразу открылось, что во всей школе он первый силач, только юнкер Карачинский мог равняться с ним в силе мускулов (они в виде соревнования завязывали узлом железные шомпола). Как и всем, Лермонтову дали кличку — его звали Мае, Маешка (почему-то нашли, что он по своей приземистой и сильной фигуре похож на месье Мае, героя одноимённого французского романа Рикера). Одним из товарищей в школе стал для Лермонтова Николай Мартынов (Мартышка), будущий его убийца.

Юнкера тайно «издавали» рукописный журнал, куда помещали свои непристойные сочинения: просто собирали рукописи, сшивали, рисовали обложку и пускали по рукам. Назывался он «Школьная заря». Но вот Лермонтов резко оборвал это озорство, стал уединяться в свободных классах и писать уже своё настоящее. Так появилась ещё одна кавказская поэма «Хаджи Абрек».

22 ноября 1834 года Лермонтов был произведён в корнеты и начал службу в лейб-гвардии Гусарском полку, располагавшемся в местечке София возле Царского Села. Между прочим, экипировка гусарского офицера стоила очень дорого, да и коней они покупали таких, которые стоили огромных денег. Конечно, Елизавета Алексеевна постаралась, чтобы её Миша имел всё и не ударил в грязь лицом перед молодыми офицерами — графами и князьями...

Начались дежурства по полку, учения, парады... В свободное время Лермонтов бывал на балах и в театрах, но и немало писал. В 1835 году появилась поэма «Боярин Орша».



М.Ю.Лермонтов. Воспоминания о Кавказе. 1839

Затем Лермонтов попытался реализовать старый свой замысел сатирически-бытовой поэмы из московской жизни. Это был «Сашка». Поэту казалось, что он предпринял нечто противоположное своим «серьёзным» поэмам, но, зайдя к своей душе как бы с другого конца, он пришёл к тому же: как ни погружал он своего героя в быт — пансионский, семейный, светский, тот поднимался в романтические высоты, то есть туда, где только и могла существовать душа Лермонтова. В поэму прорвались воспоминания самого автора, его лирические излияния, его любовь к родной Москве:

*Москва, Москва!.. люблю тебя, как сын.
Как русский, — сильно, пламенно и нежно!..*

Наконец, Лермонтов принял решение выйти к публике как поэт, но не со стихами, а со стихотворной трагедией — написать и поставить на сцене Александрийского театра. И если Бог решит его судьбу, он выйдет в отставку и станет литератором. Во время учения в лагерях, в палатке, в свободные часы он обдумывает эту пьесу. Кто же будет её герой? Конечно, сильный, но во всём разочарованный человек, который в своей жизни делает последнюю ставку — на любовь. Он игрок. Имя — Арбенин. Лермонтов назвал пьесу «Маскерад» (по-старинному через «е»), «Маскерад» отдан был в театральную цензуру. Потом попал в Третье отделение (ведавшее и цензурой). Лермонтову рекомендовалось приглушить «резкую критику на современные нравы», убрать выпады против роскошных маскарадов в доме Энгельгардта, где случалось бывать и высочайшим особам, смягчить «слишком резкие» характеры, предложено было также окончить пьесу «примирением между г-ном и г-жой Арбениными».

Всего этого выполнить было невозможно, однако Лермонтов всё же начал некоторую доработку, больше от себя, чем по замечаниям цензуры. Не желая больше хлопотать о постановке «Маскерада», Лермонтов подарил его Раевскому и уехал в отпуск, в Тарханы, к бабушке. Была зима 1836 года. Снежная и морозная. Тут, в тишине, Лермонтов начал работу над пьесой «Два брата».

Тогда же в Тарханах Лермонтов написал стихотворную повесть «Тамбовская казначейша».

Вернувшись в Петербург, Лермонтов набрасывает разные планы — поэм, повестей, пишет вариант «Маскерада» под названием «Арбенин», обращается к «московской встрече» с Бахметевыми в романе «Княгиня Лиговская». Поначалу в этой работе участвовал его друг Святослав Раевский, столоначальник в одном из департаментов, хорошо знавший быт петербургских чиновников, — это-то и нужно было Лермонтову, так как один из героев романа — именно столоначальник, бедный дворянин. Около трёх месяцев длилось писание этой неоконченной вещи. Но едва действие начало закручиваться вокруг княгини Лиговской, роман был оставлен.

Стихотворений Лермонтов стал писать гораздо меньше, его всё более привлекали крупные формы. Да и среди немногих написанных им в 1836—1837 годах стихотворений вещи масштабные, эпические: «Бородино», «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

В 1836 году Лермонтов присутствовал в мастерской художника Петра Ефимовича Заболотского (своего учителя рисования и живописи) в то время, как тот писал картину-портрет. Ему позировал унтер-офицер лейб-гвардии Московского полка гренадёр

Андреев. Гигант в щеголеватой пригнанной солдатской форме сидел, расставив ноги в белых брюках, придерживая стоящее между ног ружьё со штыком. На земле ранец с широкими белыми ремнями. На груди Андреева три медали, на рукаве нашивки за ранения. Лицо его морщинисто, умно и сурово. Это был ветеран, прошедший все войны за последние двадцать пять лет. Конечно, воевал он и в 1812 году, был в Бородинском сражении. Лермонтов расспрашивал его, поражаясь простым, но мудрым ответам. Портрет этот был потом выставлен в Академии художеств.

Может быть, не только Андреева расспрашивал поэт. В начале 1837 года он достал своё старое стихотворение «Поле Бородина» с намерением переработать его, но в результате получилось нечто другое: то чеканное патристическое «Бородино», которое стало в русской поэзии в ряд известнейших стихотворений.

Бородинское сражение для Лермонтова уже история. Вероятно, это стихотворение было для поэта неким зерном, из которого должен был вырасти задуманный роман о войне с Наполеоном, который он не успел написать (и этим «зерном» воспользовался граф Лев Толстой).

Вслед за «Бородино» появилась «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», которая тоже в своём роде «зерно» — или сжатый очерк — романа, исторического романа, где, впрочем, на историческом фоне разворачиваются события из жизни частных людей, придуманных героев (так у Вальтера Скотта, Алессандро Мандзони, Виктора Гюго, книги которых поэт любил). У Лермонтова уже был «Вадим». Теперь он углубляется в эпоху Ивана Грозного, но не столько в историческом её освещении, сколько в былинно-песенном.

Удивительно, что почти в то самое время, как Лермонтов писал «Песню...», в Петербурге произошло нечто похожее на изложенный в ней сюжет. Великосветский «Кирибеевич», француз, принятый на русскую службу в кавалергардский полк, поручик барон Дантес на придворных и великосветских балах «волочился» за супругой Пушкина и, наконец, поэт должен был вступить за её и свою честь. Состоялась дуэль, и Пушкин получил смертельную рану.

Лермонтов был потрясён: кто-то посмел поднять руку на великого русского поэта! В то же время, когда Дантеса судили и потом выслали за границу, он слышал, как в свете жалели о нём, таком «красивом», ловком, любезном молодом человеке... Да, эти люди по-могали Дантесу и не сочувствовали Пушкину... не убийцы ли и сами они?! В день дуэли — 27 января — Лермонтов, скорее всего, был возле квартиры поэта на Мойке, где собралось много людей. 29-го, в день смерти Пушкина, по Петербургу разошлись в списках стихи Лермонтова «Смерть Поэта» — первый вариант до слов «А вы, надменные потомки...». С новым окончанием стихотворение стало поистине громоносным, клеймящим не только убийцу, но и светскую чернь. Нередко новые

строки ходили отдельно. С эпиграфом (из Ротру: «Отмщенье, Государь, отмщенье...» и т. д.) и без него, с новой строфой и без неё, с заголовками «На смерть Пушкина» и «Смерть Поэта» стихотворение стало известно всей России. Имя Лермонтова запомнилось всем, о нём заговорили как о неожиданно явившемся наследнике Пушкина-поэта.

Последняя строфа вызвала неудовольствие государя. Начальник Третьего отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии граф Бенкендорф приказал арестовать Лермонтова. На него завели судебное дело, в результате которого поэт решено было перевести из лейб-гвардии Гусарского полка в Нижегородский драгунский, стоявший в Кахетии, у границы Грузии и Азербайджана, в очень опасном месте.

Находясь под арестом в одной из комнат Главного штаба, Лермонтов, не имея чернил, писал при помощи спички сажей, разведённой вином, на серой обёрточной бумаге, в которой бабушки или Аким Шан-Гирей приносили для него хлеб. Здесь появились стихи «Узник» и «Сосед», оба «тюремного» характера. Но из того, что он здесь написал, одно — «Когда волнуется желтеющая нива...» — принадлежит к самым известным и вершинным его стихам. В нём, может быть, впервые вот так чисто и ясно, Лермонтов выразил свою сердечную веру в Иисуса Христа.

Стихотворение представляет собою по форме одну фразу, где точка лишь в конце и то в виде восклицательного знака (так у Лермонтова в рукописи):

*...Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога!..*

Когда человек «видит Бога» — он может найти на земле «счастье». Сколько Лермонтов писал о разных «преступниках», людях страстных, эгоистичных, находящихся в разладе с Богом, подверженных влиянию демонов! И никто из них не нашёл себе счастья на земле, хотя бился за него до крови и до смерти.

Лермонтов стал знаменитым поэтом, а жизнь его усложнилась. Последние четыре с половиной года он провёл в скитаниях, в сражениях, и тем удивительнее, что он как писатель, как поэт вырос настолько, что имя его уже при жизни поставлено было рядом с именем Пушкина. Ещё до написания «Смерти Поэта» он стал мечтать об отставке, о жизни литератора, издающего свой журнал, как поздний Пушкин. Он намеревался много написать стихов и прозы для этого издания. Однако сколько он ни просился, сколько ни хлопотала его бабушка, он не был отпущен с военной службы.

19 марта он выехал из Петербурга. В Москве не появлялся в свете, лишь навещил родных и друзей. Встретил там Мартынова, который также собирался на Кавказ, — он перевёлся «охотником» (добровольцем) в казачий Гребенский полк на Терек. Посетил Столыпиных, Лопухиных. Варвары Александров-

ны не было в Москве. Он находил здесь минуты и для писания стихов. Мария Александровна, старшая сестра Варвары, бывшая старше и Лермонтова, из того, что он тогда написал, очень хвалила «Молитву странника» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), посвящённую тринадцатилетней сестре Анне Столыпиной, прекрасному созданию: поэт задумался о её судьбе... Стихотворение полно тёплого христианского чувства, искреннего молитвенного настроения.

Поэта охватывала грусть, такое чувство, что жизнь стремительно идёт к концу. В Москве им было написано несколько стихотворений, пронизанных как бы готовностью к смерти. В одном из них он говорит:

*Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла;
Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа уставшая моя...*

Да, жизнь Лермонтова полна напряжения. Но впереди — какие события! Сколько ещё бурь для «паруса одинокого»!

И вот он в Пятигорске, бывшем Горячеводске, где был отроком. «Я теперь на водах, — пишет он Марии Александровне Лопухиной, — пью и принимаю ванны... Каждое утро из окна я смотрю на цепь снежных гор и Эльбрус... они прекрасны и величественны... Ежедневно брожу по горам». В конце лета Лермонтов получил приказ явиться в Геленджик, где ожидали государя. Там были два эскадрона нижегородцев, к которым должен был присоединиться и Лермонтов. Ждали осенней экспедиции против горцев.

В Ставрополе находились назначенные в разные кавказские полки декабристы, возвращённые из ссылки и отправленные воевать против горцев простыми солдатами. Лермонтов познакомился с ними. Это были Назимов, Нарышкин, Лорер, Лихарев, Черкасов и Одоевский. Большинство из них искренне раскаялось в своих революционных устремлениях, почти все глубоко и искренне обратились к Богу (о чём впоследствии всегда умалчивали историки).

Хлопоты бабушки, Елизаветы Алексеевны, на этот раз увенчались успехом: по воле государя Лермонтов переводился в лейб-гвардии Гродненский гусарский полк. Надо было ждать приказа из Петербурга. Это две или три недели... Новый полк стоял под Новгородом.

Итак, можно было не ехать в Тифлис, в Кахетию и сидеть в Ставрополе, но Лермонтову так хотелось побывать в горах, проехать по Военно-Грузинской дороге, добраться до Алазани, разделяющей Грузию и Азербайджан, что он решился ехать. Просто путешественником.

Сначала он отправился в Кизляр, на левый фланг Кавказской линии (правый он объехал раньше). Заглянул в Шелковое, имение Хастатовых на Терек, побывал в Грозной, а

уж от Владикавказа направился в Грузию. В пути к нему присоединился Александр Одоевский, поэт-декабрист, направленный солдатом в Нижегородский драгунский полк. Лермонтов был очень рад такому спутнику, ведь он был другом Грибоедова, погибшего в Персии и похороненного в Тифлисе.

Они двигались по местам, описанным Пушкиным в «Путешествии в Арзрум». Горы, ущелья, аулы, прилепленные к скалам, остатки древних башен, Терек, гремящий по камням в глубине Дарьяльского ущелья. В некоторых местах Лермонтов останавливался и рисовал. В пути у него начали складываться новые строки для «Демона», поэмы, действие которой он теперь окончательно перенёс на Кавказ:

*...И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял...*

«Поверишь ли, — писал Лермонтов Раевскому, — я находился до сих пор в непрерывном странствовании, то на перекладной, то верхом: извездил Линию... переехал горы, был в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии, одетый по-черкесски, с ружьём за плечами; ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов, ел чурек, пил кахетинское... Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, и везу с собою порядочную коллекцию... Как перевалился через хребет в Грузию, так бросил тележку и стал ездить верхом; лазил на снеговую гору (Крестовая) на самый верх, что не совсем легко... Для меня горный воздух — бальзам».

И вот опять Москва. А в январе 1838 года, на Святой неделе, Лермонтов прибыл в Петербург. Приказ о зачислении в Гродненский полк он получил ещё в Тифлисе. Но бабушка всё хлопотала, да и другие родственники, и довольно влиятельные, помогли ей — дело склонялось к тому, что Лермонтова вот-вот вернут в лейб-гвардии Гусарский полк. И он не торопился к месту расположения гродненских гусар.

Лермонтов навещает Краевского, издателя «Литературных прибавлений» (вскоре он купит у Павла Свинына право на издание журнала «Отечественные записки»), Краевский убеждал Лермонтова больше писать, просил стихов, прозы — что напишется. Познакомился Лермонтов с писателем князем Владимиром Одоевским, который собирал материалы для биографии Грибоедова. Одоевский был удивительный человек. Он, кажется, знал всё — философию, богословие, химию, математику, играл на многих инструментах, но главное его дело была литература — он был известен как писатель, автор философских повестей. Слушать его было трудно — он угадывал возражения, менял тему, неустанно набивал слушателя мыслями, часто важными и оригинальными. Побывал Лермонтов и на литературных собраниях у Жуковского, на верхнем этаже Шепелевского дворца, где тот жил. Здесь встретил Плетнё-

ва, Кольцова, Александра Карамзина (поэта, сына историка), рад был увидеть тут и слепого поэта Ивана Козлова. Лермонтов читал здесь «Бородино», вызвавшее общий восторг, и «Тамбовскую казначейшу», которую Жуковский взял для «Современника». Жуковский подарил Лермонтову свою книгу: «Ундина, старинная повесть, рассказанная в прозе бароном Ламот Фуке, на русском в стихах В. Жуковским, с рисунками г. Майделя», изданную в Петербурге в 1837 году, то есть совсем недавно.

В конце февраля Лермонтов приехал в Селищенские казармы под Новгородом, в Гродненский полк, но уже 9 апреля последовал высочайший указ о его переводе в лейб-гвардии Гусарский. Он явился сюда 14 мая. За две недели до этого вышел 18-й номер «Литературных прибавлений», где была напечатана «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» за подписью — «-Ъ». «Песню...» заметили и, конечно, скоро все узнали, кто её автор. Известность Лермонтова укреплялась.

Царское Село — Петербург... Петербург — Царское Село... То верхом, то в коляске, то в санях... Жизнь Лермонтова как маятник ходит между этими двумя точками. Там и тут — всё надоело. Театры, балы, рауты (свет ко многому обязывает, а пренебрежения не прощает)... Сунешься ради дружества к кому-нибудь из офицеров полка — тут бутылки, хохот, карты, дым столбом... А книги, у кого они есть, покрываются пылью. Глядишь, между молодыми прожигателями жизни то у одного, то у другого засеребрились виски... Иные всю жизнь вот так.

В свободные часы Лермонтов пересматривает свои бумаги. Вот «Фаталист», где Печорин ночью, под звёздным небом, клянёт своё поколение, «скитающееся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха», «неспособное более к великим жертвам», которое «равнодушно переходит от сомнения к сомнению»... Лермонтову уже стало ясно, что этот Печорин станет основным лицом его будущего большого сочинения. Оно расскажет именно о нынешнем поколении, пусть только сумеют правильно прочесть...

Лермонтов пишет стихотворение, которое могло бы стать монологом Печорина, если бы он действовал в стихотворной трагедии:

*Печально я гляжу на наше поколение!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомненья,
В бездействии состарится оно.
Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь
без цели,
Как пир на празднике чужом...*

Местом действия романа будет — и отчасти уже есть — Кавказ... У Лермонтова герои многих его произведений дышат воздухом этой романтической горной страны.

В конце августа 1838 года вдова историкографа Карамзина Екатерина Андреевна

пригласила Лермонтова на свои вечера. Это был великосветский салон, где бывал Пушкин. Ныне его завсегдаитаи Вяземский, Одоевский, Смирнова-Россет, Александр Тургенев, а вместе с тем и близкие ко двору чиновники и генералы, а также дипломаты. Это был литературный, а не танцевальный, не бальный и карточный салон. Здесь рассаживались удобно и беседовали о литературе, искусстве, отчасти о политике. Душой этих собраний была Софья Николаевна, дочь Карамзина от первого брака.

29 октября Лермонтов читал здесь «Демона». Софья Николаевна писала, что сюжет поэмы «полон свежести и прекрасной поэзии. Блестящая звезда восходит на нашем столь бедном и тусклом литературном небосклоне». О «Демоне» пошли слухи. Все старались добыть список. Даже императрица постаралась добыть таковой: через графа Перовского она обратилась к Лермонтову, и он передал ему список поэмы, которая и читалась во дворце 10 февраля 1839 года.

В этом списке, данном во дворец, появились новые дополнения. Среди них особенно выразителен отрывок — первая половина XVI главы второй части, где Лермонтов рисует картину «воздушных мытарств» (известный момент в жизни каждой души после смерти человека — она, несомая ангелом, сталкивается с «мытарями», то есть бесами, требующими «пошлин»: обвиняя душу на каждом мытарстве в действительно бывших или придуманных ими грехах, они пытаются отнять её у ангела. Не всякая душа в состоянии пройти все эти бесовские заставы!):

*В пространстве синего эфира
Один из ангелов святых
Летел на крыльях золотых,
И душу грешную от мира
Он нёс в объятиях своих...
...вдруг
Свободный путь пересекая,
Взвился из бездны адский дух.
Он был могущ, как вихорь шумный,
Блистал, как молнии струя,
И гордо в дерзости безумной
Он говорит: «Она моя!»
К груди хранительной прижалась,
Молитвой ужас заглуша,
Тамары грешная душа.
Судьба грядущего решалась,
Пред нею снова он стоял.
Но, Боже! — кто б его узнал?
Каким смотрел он злобным взглядом,
Как полон был смертельным ядом
Вражды, не знающей хладом
И веяло могильным хладом
От неподвижного лица...*

Ангел, однако, не отдал ему души Тамары. Демон снова остался один... Лермонтов не только отрешился от тёмных сил — он разоблачил их, понимая, что навлекает на себя их месть. «Демон» даёт много глубоких уроков. Один из них — предостережение от изощрённо-мастеровитого, но ложно направленного — демонического — искусства, которое

действительно имеет силу обольщать души. Он даёт ключ к разгадке злых целей ложной красоты.

В Петербурге Лермонтов написал несколько стихотворений, среди них «Родину», в которой много грусти и «странной» любви к Святой Руси («странной» для кого-то не любящего её...). Она была напечатана в четвёртом номере «Отечественных записок». В этой же книжке Краевский сделал нечто вроде объявления: «Герой нашего времени» соч. М.Ю.Лермонтова, принятый с таким энтузиазмом публикою, теперь уже не существует в книжных лавках: первое издание его всё раскуплено; готовится второе... Кстати о самом Лермонтове: он теперь в Петербурге и привёз с Кавказа несколько новых прелестных стихотворений, которые будут напечатаны в «Отечественных Записках». Тревоги военной жизни не позволили ему спокойно и вполне предаваться искусству... Но замыслено им много, и всё замысленное превосходно. Русской литературе готовятся от него драгоценнейшие подарки».

Перед отъездом на Кавказ Лермонтов побывал у Карамзиных. У него было предчувствие, что его убьют, — многим он перед отъездом говорил об этом. Сказал он это и князю Одоевскому, у которого провёл почти всю последнюю петербургскую ночь. Владимир Фёдорович, искренне любивший поэта, старался разуверить его в этом. Он говорил о Божьем Промысле, о том, что «предчувствия» чаще всего вселяет в душу человека лукавый. Нужно любить Бога и ближних и жить так, чтобы быть готовым к последнему часу, — не знаем, когда Он призовет нас к Себе... Одоевский цитировал слова апостола Павла о любви, о том, что человек есть храм Божий, что невозможно «пророчествовать» (или вот писать стихи...), не имея души живой, то есть верующей во Христа...

Одоевский достал небольшую книжку в кожаном переплёте (это была чистая тетрадь, которую он заказывал для себя) и сделал на первых страницах несколько выписок из Первого послания к Коринфянам апостола Павла и из Соборного послания апостола Иоанна Богослова. Затем написал: «Поэту Лермонтову даётся сия моя старая и любимая книга с тем, чтобы он возвратил мне её сам, и всю исписанную». «Сам»... то есть живой, благополучно вернувшийся. Достав с полки довольно толстую книгу, Одоевский спросил, читает ли Лермонтов по-церковнославянски. Поэт ответил утвердительно. Книга эта была «Добротолюбие» — переведённый с греческого сборник богословско-аскетических писаний Отцов Церкви, — Одоевский подарил её Лермонтову. Они тепло простились.

Три дня тащился дилижанс до Москвы. Лермонтов напряжённо думал обо всём происшедшем. Что теперь? Опять идти через войну — кровь и смерть? Душа устала и требует иного... На одной из станций Лермонтов начал писать стихотворение «Спор». Это «разговор» между Казбеком и Эльбрусом, предчувствие Кавказа о потере своей «свободы». Может быть, Лермонтов думал здесь

не о «свободе» горцев, а о той первозданности горной страны, на которую надвигается цивилизация, опшляющая всё? В этом — худшее из рабских состояний. Ведь Лермонтов любил именно «дикий» Кавказ...

В Москве поэт съехался со Столыпиным-Монго. Кое-кто переписал новые стихи Лермонтова, и они быстро разошлись по первопрестольной. Это были «Спор», а также написанный уже в Москве «Сон». Второе поразило друзей поэта как выражение тяжёлого предчувствия:

*В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я...*

Затем была написана маленькая и чудная элегия «Утёс» («Ночевала тучка золотая...») — грустная дума о глубоком одиночестве... Всё это писалось в книжке Одоевского. Там же появилась в Москве баллада «Тамара» — о демонической любви, убивающей, ввергающей в ад душу человека.

Столыпин выехал раньше, и Лермонтов нагнал его в Туле. Они поехали вместе.

Лермонтов и Столыпин вместе сняли в Пятигорске домик у подножия Машука. Оказалось, что рядом уже живут знакомые офицеры — Глебов, Трубецкий. Здесь же был и Мартынов, с которым Лермонтов и прожил в одной комнате несколько дней до снятия домика. Вскоре прибыли к Лермонтову его слуги с вещами и лошадьми. Был нанят повар... Едва устроившись, Лермонтов купил прекрасного скакуна по кличке Черкес — для прогулок по окрестностям. Написал бабушке о скорейшей присылке книг. Он намеревался жить здесь до осенней экспедиции. На письменный стол легли записная книжка, данная поэту Одоевским, тетради и перья, почтовая бумага, несколько книг, и среди них «Добротолюбие» и Евангелие. Над кроватью Лермонтов повесил данную ему бабушкой икону архистратига Михаила.

В июне знакомых прибыло — на водах появились Лев Сергеевич Пушкин, генерал-лейтенант Галафеев, декабристы Лорер и Назимов. Приехала дальняя родственница Лермонтова Екатерина Быховец с тёткой. Молодёжь часто собиралась в доме Верзилиных. Здесь жила жена генерала Верзилина с дочерьми (сам он служил где-то в другом месте). В хорошо и со вкусом убранных комнатах было уютно и весело. Беседовали, танцевали, совершали верховые прогулки... Бывал у Верзилиных и Мартынов, всегда одетый в казачью гребенскую форму — черкеску с кинжалом на поясе, с шашкой на ремне через плечо, в папаче. Он недавно вышел в отставку, приехал на воды и находился в раздумье о том, что делать дальше. Друзья добродушно подшучивали над ним, но это был уже не добродушный юнкер, а гордый и тщеславный человек, как раз шуток-то и не терпящий. Он не раз просил друзей оставить свои шутки и карикатуры (в последних отличался Лермонтов). Но это вызвало только ещё больший смех.

Лермонтов участвовал во всех развлечениях, но часто уезжал и один верхом в окрест-

ности города, где вихрем скакал на своём Черкесе, заставляя его брать разные препятствия в виде оврагов или огромных валунов. Поздним вечером и ночью он читал или писал. В книжке Одоевского появляется одно из самых ранних его стихотворений: «Выхожу один я на дорогу...». Екатерине Быховец, которая была очень похожа на Варвару Александровну Бахметеву (Лопухину), он посвятил стихотворение «Нет, не тебя так пылко я люблю...», где о безотрадном и тяжёлом рассказано нежным и печальным, музыкально звучащим языком. Потом появилась баллада «Морская царевна» и, наконец, знаменитый «Пророк»:

*С тех пор как Вечный Судия
Мне дал всеведенье пророка...*

Скорее всего, Лермонтов думал об апостоле Павле, когда писал это стихотворение. Это ведь он (а о нём был у поэта разговор с Одоевским) провозглашал «любви и правды чистые ученья», это ему приходилось во время апостольских скитаний терпеть и нападения врагов, и голод, и жажду, и всякие смертельные опасности, и побивание камнями (обо всем этом он рассказывает в одном из своих посланий). Конечно, есть общее у этого стихотворения с пушкинским «Пророком», но огромная разница в том, что у Пушкина это ветхозаветный пророк Исайя, а у Лермонтова — новозаветный провозвестник евангельских истин. Пушкинский пророк получил от Бога свой пророческий дар и призывается идти «глаголом жечь» сердца людей. Лермонтовский «Пророк» начат там, где Пушкин кончил, — его пророк действует. Здесь получилось как бы по закономерности соотношение Ветхого и Нового Заветов: в первом были прозрения и приготовления к пришествию в мир Богочеловека; второй — голос и закон Его.

Едва ли это было не последнее стихотворение Лермонтова.

13 июля на вечере у Верзилиных произошла ссора (впрочем, очень негромкая) между Лермонтовым и Мартыновым, Лермонтов даже подумал, что это мимолётная заминка и что завтра, как всегда, они с Мартыновым будут теми же старыми друзьями.

Вообще история этой дуэли темна, в ней остаётся неясным чуть ли не всё.

Мы знаем точно одно: 15 июля 1841 года на склоне горы Машук Лермонтов был убит отставным майором Мартыновым на дуэли. Как писал Мартынов: «От сделанного мною выстрела он упал».

«Парус одинокой» закончил своё плавание...

Похороны были 17 июля здесь же, на горе Машук. Хотя закон приравнивал убитого на дуэли к разряду самоубийц (из-за чего он лишился церковного погребения), но следственная комиссия по этому делу рекомендовала священнику пятигорского храма похоронить Лермонтова «так точно, как в подобном случае камер-юнкера Александра Сергеевича Пушкина, который отпет был в церкви».

Декабрист Лорер вспоминал, что «были похороны при стечении всего Пятигорска.

Представители всех полков, в которых Лермонтов волею и неволею служил в продолжение своей короткой жизни, нашлись, чтоб почтить последнюю почестью поэта и товарища».

Могила поэта на Машуке оказалась временной. Елизавета Алексеевна, бабушка поэта, выхлопотала у начальства разрешение перевезти прах внука в Тарханы. 22 апреля 1842 года гроб с телом Лермонтова был установлен в фамильной усыпальнице Арсеньевых. Сама же Елизавета Алексеевна, сломленная горем, одинокая, скончалась через

три года после гибели самого дорогого для неё на свете человека.

Началась великая посмертная слава Лермонтова. Каждый, в ком есть живое чувство, стремление к жизни духа, находит в сочинениях Лермонтова близкое себе. Ему не было и двадцати семи лет, когда он был убит. Он ведь только начал свой литературный путь, и планы его были весьма обширны. Он рано начал писать, и рано начали его волновать духовные вопросы, вера в Бога, отношения с людьми. Он торопился жить и писать, словно предугадывал свою раннюю гибель. Многие

его стихи глубоки и таят в себе напряжение, которое читатель не может не ощутить. Лермонтов ничего не сочинял просто так — всё диктовалось жизнью его духа, пламенного и одинокого. Этот напор, эта энергия находят отклик во многих сердцах — поэтому Лермонтова всегда и сильно любили, особенно любили. У него есть стихи по видимости ясные, чистые, но есть и многосмысленные — однако читатель по праву ищет и находит в них своё. Так и должно быть. Лермонтов не становится достоянием лишь истории литературы, он живёт сегодня.

ВИКУЛОВА Вера Павловна —

кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ, директор «Дома Гоголя», Москва

«МОЙ АДРЕС: МОСКВА, НА НИКИТСКОМ БУЛЕВАРЕ В ДОМЕ ТАЛЫЗИНА»

«ДОМ ГОГОЛЯ» В МОСКВЕ

Аннотация. Статья содержит интересные сведения о музее Н.В. Гоголя в Москве, которые могут быть использованы на уроках литературы и в дополнительном образовании, в ней также освещён опыт работы музея: различные тематические экскурсии в «Доме Гоголя», интерактивные занятия, пешеходные экскурсии по гоголевским местам в Москве и др.

Ключевые слова: Петербург, Москва, московские друзья писателя, «Дом Гоголя», материалы для уроков, дополнительное образование учителей и школьников, музейные экспозиции, тематические экскурсии, интерактивные занятия.

Abstract. The article contains interesting information about the N.V. Gogol's museum in Moscow, which can be used in literature classes and in additional education, it also covers various thematic tours in the Gogol's house, interactive lessons, walking tours of Gogol's sites in Moscow, etc.

Keywords: Petersburg, Moscow, writer's Moscow friends, "Gogol's House", materials for lessons, additional education of teachers and students, museum expositions, thematic excursions, interactive lessons

Николая Васильевича Гоголя часто относят к кругу московских писателей, но с юных лет он стремился в Петербург. Окончив в 1828 году Нежинскую гимназию высших наук князя Безбородко в декабре, несмотря на непогоду, он отправился в дорогу, минув древнюю Москву, чтобы не испортить впечатления от новой северной столицы. В Москву Гоголь попал намного позже — в 1832 году и совсем не должен был здесь задерживаться, он торопился провести лето с семьёй в родной Васильевке, но разболелся и пробыл тут полторы недели. Если читать письма Гоголя этого периода, то складывается впечатление, что он был даже рад этой болезни, новым друзьям. Именно за это время, проведённое в древней столице, он полюбил Москву. Одно из писем знаменитому москвичу, профессору Московского университета Михаилу Петровичу Погодину, Гоголь завершает словами: «Тянет в Москву». И каждый раз, когда писатель бывал здесь, Москва его «радушно принимала» и «умоляла усердно остаться здесь ещё на сколько-нибудь времени», на что Николай Васильевич всегда отвечал: «Остаюсь». С конца 1848 года Гоголь так подписывал свои письма: «Мой адрес: Москва. На Никитском бульваре в доме Талызина». Адрес этот известен сейчас как «Дом Гоголя» — «Дом, в котором Гоголь съёг «Мёртвые души»», «Дом, где умер Гоголь».



Московский «Дом Гоголя»

Этот дом находится в историческом центре Москвы, в Земляном городе, на территории старинной городской усадьбы, расположенной на Никитском бульваре. Свою историю усадьба ведёт со времён царя Ивана IV, при смене её владельцев менялся также и внешний облик этого места: нам известно о масштабных перестройках усадебного комплекса в XVIII веке и многочисленных изменениях в архитектуре и планировке главного дома в XIX—XX веках. В 1971 году произошла самая

главная реконструкция в истории этого дома — ему был возвращён вид архитектурного ансамбля первой трети XIX века, времени, когда в этом доме у графа Александра Петровича Толстого и его супруги Анны Георгиевны Толстой, урождённой княжны Грузинской, жил Николай Васильевич Гоголь. Реконструкция была сделана, когда усадьба готовилась к очередной смене владельца: в особняк № 7 А по Суворовскому (сейчас Никитскому) бульвару въехала Городская библиотека № 2, вскоре

ставшая библиотекой имени Н.В.Гоголя. В это же время начались работы по реставрации памятника культуры: готовилась экспозиция будущих мемориальных комнат, приобретались старинные вещи, мебель, раритетные книги. Комнаты открылись для посетителей в 1974 году, и уже в 2000 году начались работы по преобразованию учреждения из Городской библиотеки № 2 им. Н.В.Гоголя в полифункциональный культурный центр ГБУК г. Москвы «Дом Н.В.Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека». В 2001 году началось восстановление исторической планировки здания, во время которой учреждение не прекращало своей работы. Постоянная музейная экспозиция была торжественно открыта 27 марта 2009 года по случаю 200-летия со дня рождения Николая Васильевича Гоголя. Экспозиция была отмечена Всероссийской историко-литературной премией «Александр Невский» и Национальной премией «Культурное наследие» в номинации «Владелец». На сегодняшний день музейная коллекция насчитывает несколько тысяч экспонатов, среди которых можно найти и личные вещи писателя, и прижизненные издания его произведений.

«Дом Гоголя» на Никитском бульваре имеет строгие лаконичные формы московского ампира, однако главный дом стоит «фасадом внутрь собственного двора», как было принято в московской архитектурной традиции до 1812 года. На бульвар также выходит строгий портик с шестью пилястрами ионического ордера — эта часть дома появилась после реконструкции первой трети XIX века, когда дом был удлинён до красной линии бульвара. Ещё одна уникальная отличительная черта этого дома — балкон, размещённый на семи арках, придающий неповторимый уют всему строению. Известно, что на этом балконе нередко пил чай с хозяевами сам Гоголь. А Николай Васильевич, по воспоминаниям многих его современников, был большим любителем организовывать разные чаепития и порой очень продолжительные. Например, Михаил Петрович Погодин вспоминал: «Запас отличного чая у него не переводился, но главным делом для него было набирать различные печенья к чаю. И где он отыскивал всякие крендельки, булочки, сухарики, — это уже только знал он, и никто более. Всякий день являлось что-нибудь новое, которое он давал сперва всем отведывать, и очень был рад, если кто находил по вкусу и одобрял выбор какую-нибудь особенную фразу. Ничем более нельзя было сделать ему удовольствия. Действие начиналось так. Приносился ужасной величины медный чайник с кипячёною водою... и... начинаются наливанья, разливанья, смакованья, потчеванья и облизыванья. Ближе часа никогда нельзя было управиться с чаем. “Довольно, довольно, пора идти.” — “Погодите, погодите, успеет. Ещё по чашечке, а вот эти дяволёнки, — отдайте, — какие вкусные! Просто — икра зернистая, конфеты!”»

К Толстым Николай Васильевич приехал в конце 1848 года, вернувшись в Москву после длительных европейских странствий и путешествия в Палестину. «Александр Пет-



Круглый стол, посвящённый проблемам академического комментария второго тома «Мёртвых душ», в римской гостиной Гоголя.
XVII Гоголевские чтения. Италия, Рим, Via Sistina, 125

рович живёт так уединённо и таким монастырём, что и я, любящий тишину, переехал к нему... — писал Гоголь своему духовному наставнику Матфею Константиновскому. К графу и графине писатель относился с особенной любовью и с радостью принял их приглашение поселиться в доме на Никитском бульваре. Покои Толстых располагались на втором этаже, Николаю Васильевичу была выделена правая половина первого этажа: окна кабинета выходили на Никитский бульвар, а окна приёмной — во двор.

С этим домом в самом центре Москвы связан заключительный этап в творчестве Гоголя: эти стены запечатлели процесс создания второй части «Мёртвых душ», момент уничтожения рукописи и последние дни жизни писателя. Экспозиция включает в себя шесть залов: «Прихожая», «Гостиная», «Кабинет», «Зал “Ревизор”», «Комната памяти» и «Зал “Воплощённый”», они объединены темой «Гоголь — за годка третьего тысячелетия. Жизненный и творческий путь писателя». Интерьер мемориальных комнат был воссоздан по воспоминаниям современников писателя, также каждый из залов оснащён аудиовизуальной инсталляцией — такое сочетание мультимедийных эффектов и традиционных музейных приёмов расширяет возможности мемориального пространства как культурно-образовательной платформы. Инсталляция в «Прихожей» посвящена теме дороги: она позволяет с помощью звуков и картин с проектора погрузиться в атмосферу ночного путешествия; «Гостиная» знакомит посетителей с деталями той ночи, когда была сожжена рукопись второго тома поэмы «Мёртвые души»; в кабинете воссоздано рабочее пространство писателя; экспозиция «Зала “Ревизор”» посвящена истории создания и сценической судьбе гоголевской комедии, а также авторскому чтению «Ревизора», которое состоялось незадолго до смерти самого автора, осенью 1851 года.

Экскурсионная программа «Дома Гоголя» рассчитана на широкий возрастной диапазон посетителей, она включает в себя различные тематические экскурсии: «Гоголь и Москва», «Гоголь и Петербург», «Последние дни Н.В.Гоголя», «Детство и юность Н.В.Гоголя», «“Миргород” и его обитатели» и др. Тематика экскурсий с каждым годом расширяется, а экскурсионная деятельность перерастает границы усадьбы; так, научными сотрудниками музея проводятся и пешеходные экскурсии — «Арбатские храмы», «Литературный Арбат», «Два памятника Гоголю»; особой популярностью в последние годы пользуется велосипедно-самокатная экскурсия «Гоголевская Москва». Важнейшими составляющими деятельности музея являются интерактивные занятия и театрализованные экскурсии, предусмотренные для разновозрастных групп, как правило школьников: «“Мёртвые души”. Разговор по душам», «Путешествие в Запорожскую Сечь», «Играем в театр. Загадка “Ревизора”», «Быт дворянской усадьбы», «Урок словесности». Их отличительной особенностью является ориентированность на формат диалога и включение элементов театрализации — такой принцип интенсивного взаимодействия экскурсовода и посетителя позволяет экскурсантам стать активными участниками процесса, предполагает их большую вовлечённость. Информационное содержание экскурсий может варьироваться в зависимости от особенностей экскурсантов: на это влияют и возраст экскурсантов, и их уровень подготовки.

Научно-просветительская деятельность «Дома Гоголя» проходит сразу в нескольких направлениях: она включает в себя не только программу экскурсионного обслуживания посетителей, но и разнообразные культурно-образовательные проекты, циклы лекций, творческих встреч, кинопоказов, в том числе при сотрудничестве с образовательными учреждениями различного типа.

В «Доме Гоголя» был сформирован научный совет, на заседаниях которого определялись этапы развития учреждения. С 2001 года на базе «Дома Гоголя» проводится ежегодная Международная научная конференция «Гоголевские чтения», собравшая в этом доме учёных — исследователей жизни и творчества Гоголя более чем из десяти стран мира. За годы Гоголевские чтения стали признанным мировым форумом, объединившим русистов всего мира. С 2015 года в рамках конференции также проводится выездная зарубежная сессия. Такие научные сессии состоялись на базе университетов в Вене (2015), Белграде (2016), Риме (2017). Участниками конференций было отмечено, что данный формат способствует существенному углублению совместного научного и культурного сотрудничества, а также привлекает к обсуждению актуальных научных вопросов молодёжь, изучающую русскую

культуру или интересующуюся ею. Зарубежные сессии Гоголевских чтений стали базой для подписаний соглашений о сотрудничестве с ведущими университетами Европы, организации студенческих обменов, поддержки русских студентов, обучающихся за рубежом. Во время выездной сессии в Риме состоялось беспрецедентное научное событие: в гостинице на Via Sistina, 125 (римский адрес Гоголя) прошёл круглый стол, посвящённый проблемам академического комментария второго тома «Мёртвых душ», на котором выступали члены Гоголевской группы Отдела русской классической литературы ИМЛИ имени А.М.Горького РАН, представители РГГУ, МГУ имени М.В.Ломоносова, Литературного института имени А.М.Горького, Римского университета La Sapienza, московского «Дома Гоголя».

«Дом Гоголя» на Никитском бульваре можно назвать духовным ядром гоголевских

мест в Москве — городе, сыгравшем в жизни и творчестве писателя ключевую роль. Древняя столица стала для Гоголя опорой и «желанной пристанью». «В Москву ты приедешь, как в родную свою семью» (из «Выбранных мест из переписки с друзьями»), — признавался Николай Васильевич.

Взглянув на дом сейчас, можно ясно представить, каким он был в гоголевское время. Из многих московских усадеб, связанных с Николаем Васильевичем, именно эта усадьба на Никитском бульваре стала «Домом Гоголя» — единственным в России музеем писателя. Одной из главнейших задач учреждения как места, обладающего большим культурно-образовательным потенциалом, является не только сохранение истории и атмосферы XIX столетия, но и воплощение духовной жизни писателя, обретшего в доме Толстых своё последнее пристанище.

ПОИСК. ОПЫТ. МАСТЕРСТВО

УЧИТЕЛЯ УЧИТЕЛЕЙ

ЧЕРТОВ Виктор Фёдорович —

доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой методики преподавания литературы МПГУ,

АНТИПОВА Алла Михайловна —

доктор педагогических наук, профессор кафедры методики преподавания литературы МПГУ,

ГАЛИМУЛЛИНА Альфия Фоатовна —

доктор педагогических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы КФУ

ЮБИЛЕЙ УЧЁНОГО: К 60-ЛЕТИЮ СЕРГЕЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ЗИНИНА

Аннотация. В статье представлен материал о личности, педагогической деятельности и научных достижениях С.А.Зинина, доктора педагогических наук, профессора кафедры методики преподавания литературы Московского педагогического государственного университета.

Ключевые слова: педагогическая деятельность, теория и методика обучения литературе, концепция литературного образования.

Abstract. The article presents material about the personality, pedagogical activity and scientific achievements of S.A.Zinin, doctor of pedagogical sciences, professor of literature teaching methods at Moscow State Pedagogical University.

Keywords: pedagogical activity, theory and methods of teaching literature, concept of literary education.

В январе 2019 года известному учёному-методисту Сергею Александровичу Зинину исполнилось 60 лет. Со студенческих лет его жизнь была связана с главным педагогическим вузом страны — Московским педагогическим государственным университетом (МПГУ имени В.И.Ленина — МПГУ). По окончании в 1983 году филологического факультета он работал учителем русского языка и литературы, а с 1986 года и по настоящее время трудится на кафедре методики преподавания литературы Московского педагогического государственного университета, был сначала ассистентом, потом старшим преподавателем, доцентом, сейчас занимает должность профессора.

Завершив обучение в аспирантуре по этой кафедре, в 1993 году он успешно защитил кандидатскую диссертацию на тему «Методика проблемно-сопоставительного анализа и её роль в совершенствовании изучения курса ли-



тературы в 11 классе», а в 2004 году состоялась защита его докторской диссертации на тему «Внутрипредметные связи в изучении курса литературы в старших классах», ставшую заметным событием в современной методике преподавания литературы. В 2009 году Сергей Александрович Зинин получил учёное звание профессора.

Научно-педагогическая деятельность С.А.Зинина весьма многообразна: талантливый преподаватель, блестящий лектор, опытный руководитель магистрантов и аспирантов, со-руководитель научной темы кафедры методики преподавания литературы «Проблемы изучения литературы в современном информационно-образовательном пространстве», автор и соавтор научных монографий и статей, учебных и методических пособий, в том числе учебников по литературе для 9—11 классов, входящих в издательстве «Русское слово» и включённых в Федеральный перечень учебников.

При непосредственном участии методиста создавались нормативные документы в области литературного образования: государственные образовательные стандарты, примерные программы по литературе и др. Педагогам-словесникам С.А.Зинин известен также как руководитель комиссии по разработке контрольно-измерительных материалов государственной итоговой аттестации по литературе, ведущий научный сотрудник ФГБНУ «Федеральный институт педагогических измерений».

В ходе не утихающих в последние годы дискуссий о методологических вопросах школьного изучения литературы, о месте русской классики в литературном образовании Сергей Александрович отстаивает вполне определённую позицию. В своих статьях, многочисленных интервью учёный говорит об особом статусе предмета «Литература», «всегда рассматривающегося как стратегически важная учебная дисциплина, формирующая духовный облик нации» [2016, с. 16], имеющего научную основу: «...мы изучаем литературу как вид искусства... в основе школьного курса должно лежать целостное представление о литературе как культурном феномене, а без научного подхода решение этой задачи вряд ли возможно» [2018, с. 8]. Рассуждая о принципах преподавания литературы в школе, методист пишет об историзме как важнейшем и ведущем принципе изучения литературы [2015, с. 11], науко- и культуросообразности организации учебного материала, а главное — личностной ориентированности и нацеленности на сотворчество с художником, способное питать душу на протяжении всей жизни [2006, с. 14].

С.А.Зинин является одним из разработчиков Концепции школьного филологического образования (2015), в которой подчёркнуты мысли о «необходимости сочетания в сфере образования плодотворного национального и мирового опыта, традиций и новаторства», «обязательности фундаментального «ядра» содержания образования» и «необходимости сохранения вариативности в обучении» [Концепция, с. 5].

Основные направления научной деятельности юбиляра связаны с исследованием вопросов структуры и содержания школьного курса на историко-литературной основе, методологии и методики анализа литературного произведения в школе, межпредметных и внутрипредметных связей в системе обучения литературе, итоговой оценки учебных достижений учащихся по литературе, современных технологий литературного образования в средней и высшей школе.

Широкую известность среди педагогов-словесников получила книга С.А.Зинина «Внутрипредметные связи в изучении школьного историко-литературного курса» (2004), в которой предложена оригинальная методика, направленная на воспитание высокой читательской культуры старшеклассников, чему способствует систематическое обращение к вопросам преемственности в исто-

рии литературы. Учёным доказано, что в процессе установления разноуровневых внутрипредметных связей происходит обогащение теоретико-литературного инструментария учащихся применительно к сфере художественной коммуникации (понятия об архетипе, мифологеме, традиционных мотивах и сюжетах, интертекстуальности, пародировании, заимствовании, реминисцентности и др.), совершенствуются сопоставительно-аналитические умения старшеклассников и навыки многоаспектного обобщения учебного материала [2004, с. 6]. По наблюдениям исследователя, «важным системообразующим фактором в обучении является развитие у учащихся культуры историко-литературных ассоциаций, способности «контекстного» рассмотрения литературных явлений и фактов с учётом их «вертикальных» и «горизонтальных», синхронических и диахронических взаимодействий» [2004, с. 6].

В практике литературного образования широко апробируются разработанные С.А.Зининым модели уроков, посвящённых изучению историко-биографических связей, межтекстовых взаимосвязей и обобщению на основе художественных универсалий. В его книге представлены сценарии разных уроков, раскрывающих перспективы реализации внутрипредметных связей школьного курса литературы: «А.С.Пушкин и В.А.Жуковский: диалог поколений», «Лев Толстой и Ф.М.Достоевский: далёкие и близкие», «Есенин и Маяковский: история поэтической дуэли» и др. Учёный предлагает образцы обобщающих проблемных вопросов: «Чего же больше во взаимоотношениях двух поэтов — вражды или взаимного интереса и уважения? Чем отличается литературное соперничество от бытовой вражды или классового противостояния?» Как отмечает автор, «учащиеся замечали, что ни узкогрупповые интересы, ни полемический настрой художников не заслоняют главного — диалога двух поэтических систем, порождённых единой историко-культурной почвой и сформировавшихся в переломное историческое время» [2004, с. 164].

Весьма значимым представляется вклад учёного в разработку методики проблемно-сопоставительного анализа литературных произведений. Им предложена такая типология сопоставлений: 1) внутритекстовые сопоставления (сравнение образов героев, сопоставление элементов композиции произведения (эпизоды, сцены, части, описания), соотношение эпиграфа и идейного звучания произведения); 2) межтекстовые сопоставления (сопоставление произведений одного или разных авторов по жанровым, проблемно-тематическим и иным признакам, черновые и окончательные варианты текста произведения или его составных частей, художественный образ и его мемуарный прототип, сопоставление произведения и его пародийного переложения); 3) интерпретационные сопоставления (различные критические интерпретации одного произведения, сравнение читательских оце-

нок произведения и его персонажей, историко-функциональные аспекты прочтения произведения, сопоставление биографий писателей применительно к проблеме творческих связей, сравнение живописных, графических, музыкальных и других интерпретаций литературного произведения) [2004, с. 94].

Особое внимание С.А.Зинина обращено на межтекстовые сопоставления, актуализирующие различные виды художественных взаимодействий. Их включение в канву школьного курса литературы, с точки зрения учёного, оказывает позитивное влияние на внутреннее развитие читателя-старшеклассника: формирование и закрепление навыков межтекстового анализа позволяет учащимся видеть «текст в тексте», выявлять его функции, воспринимая историко-литературный процесс в его внутреннем единстве и взаимодействии различных творческих «точек зрения» и традиций» [2004, с. 197].

Несомненный интерес представляют разработанные методистом сопоставительные темы: «Два «Памятника» — две эпохи («Памятник» Г.Р.Державина и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» А.С.Пушкина)», «Роль литературных имён и названий в повести Н.В.Гоголя «Невский проспект»», «Пушкинские образы и мотивы в лирике Ф.И.Тютчева и А.А.Фета)», «Стихотворение М.Ю.Лермонтова «Бородино» и его художественное переосмысление в романе Л.Н.Толстого «Война и мир»», «Теория «разумного эгоизма» и её пародийное переложение в романе Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание»», «Литературные реминисценции в комедии А.П.Чехова «Вишнёвый сад»», «Традиции русской классики в поэме А.А.Ахматовой «Реквием»», «Пушкинские традиции в лирике С.А.Есенина», «Проблема реминисцентности новейшей поэзии и прозы (творчество И.Бродского, Т.Кибирова, Д.Пригова, А.Башлачёва, Вен.Ерофеева, В.Маканина и др.)» и др.

По мнению С.А.Зинина, установление внутрипредметных связей позволяет воспитывать читателя, способного понять и принять произведение литературы в единстве идеи и художественного своеобразия, определить место прочитанного произведения в русском и мировом литературном и культурном контексте. Учёный убеждён, что доминантой сегодняшней образовательной системы является «формирование *человека культуры*, то есть личности, не только ориентирующейся в культурном пространстве, но и обладающей богатым творческим потенциалом, отличающейся независимостью суждений и глубиной духовных устремлений» [2018, с. 5].

С.А.Зинин — учёный, высоко ценимый коллегами и учениками, — щедро делится своим опытом, часто выступает перед учителями-словесниками. Под его руководством защищено множество магистерских, три кандидатских и одна докторская диссертация. Он активно сочетает научно-исследовательскую и педагогическую деятельность с обществен-

ной и культурно-просветительской. Член диссертационного совета при МПГУ по защите докторских и кандидатских диссертаций по специальности «Теория и методика обучения и воспитания (русский язык, литература)», редакционной коллегии журналов «Литература в школе» и «Педагогические измерения», организационного комитета Голубковских чтений, ежегодной международной научно-практической конференции, которая проводится кафедрой методики преподавания литературы МПГУ.

Нужно сказать также и о том, что С.А.Зинин не только серьёзный исследователь, педагог, интеллигентный и отзывчивый человек, который отличается высочайшим профессионализмом и преданностью избранному делу, но и разносторонне одарённая, творческая личность. Его часто можно увидеть в числе участников концертов авторской песни, которые традиционно проводятся в Московском педагогическом государственном университете.

Коллектив кафедры методики преподавания литературы Московского педагогического государственного университета, многочисленные ученики и последователи от всей души поздравляют Сергея Александровича с юбилеем и желают ему крепкого здоровья, новых достижений и удачи во всех начинаниях!

ПРИМЕЧАНИЯ

1. ЗИНИН С.А. «Чужое вмиг почувствовать своим...»: о некоторых аспектах преподавания литературы в современной школе // Актуальные проблемы литературного образования современных школьников: межвузовский сборник статей, представленных на Голубковских чтениях—2006 / Сост. О.Ю.Богданова, С.А.Зинин, Р.В.Якименко. — Южно-Сахалинск: СахГУ, 2006. — С. 8—14.
2. ЗИНИН С.А. Внутрипредметные связи в изучении школьного историко-литературного курса: монография. — М.: Русское слово, 2004.
3. ЗИНИН С.А. Вопросы методологии школьного изучения литературы в контексте современной образовательной ситуации // Проблемы изучения литературы в современном информационно-образовательном пространстве. XXII Голубковские чтения: Материалы международной научно-практической конференции. 21—22 марта 2014 г. / отв. ред. В.Ф.Чертов. — М.: Экон-Информ, 2015. — С. 10—14.
4. ЗИНИН С.А. Злободневны ли «вечные» вопросы? (К дискуссии по проблеме классического наследия в современности) // Литературное образование и духовно-нравственное развитие личности. XVII Голубковские чтения: Материалы международной научно-практической конференции. 18—19

марта 2009 г. / Отв. ред. В.Ф.Чертов. — М.: МПГУ, 2010. — С. 15—25.

5. ЗИНИН С.А. Историко-функциональный аспект изучения русской литературной классики в школе // Литературное образование в современном мире: проблемы и решения. XX Голубковские чтения: Материалы международной научно-практической конференции. 15—16 марта 2012 г. / Отв. ред. В.Ф.Чертов. — М.: Экон-Информ, 2013. — С. 12—18.

6. ЗИНИН С.А. Культуросообразность школьного литературного образования: грани понимания проблемы // Современное литературное образование: от школьных уроков к жизни в культуре. XXV Голубковские чтения: Материалы международной научно-практической конференции. 23—24 марта 2017 г. / Отв. ред. В.Ф.Чертов. — М.: Экон-Информ, 2018. — С. 5—9.

7. ЗИНИН С.А. Урок-исследование в системе работы с классическим произведением в школе (на примере изучения «южных поэм» А.С.Пушкина) // Изучение русской литературной классики в школе: вчера, сегодня, завтра. XIX Голубковские чтения: Материалы международной научно-практической конференции / Отв. ред. В.Ф.Чертов. — М.: МПГУ, 2012. — С. 11—18.

8. Концепция школьного филологического образования: русский язык и литература: проект. — М.: Русское слово, 2015.

ХАРИТОНОВА Ольга Николаевна —

учитель МБОУ «Гимназия имени И.А.Бунина», г. Воронеж
kharitonova.o.n@yandex.ru

ДРАМА М.Ю.ЛЕРМОНТОВА «МАСКАРАД» В ЗЕРКАЛЕ КИНЕМАТОГРАФА

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению в школьной практике экранизаций драмы М.Ю.Лермонтова «Маскарад». Автор статьи анализирует киноверсии этого произведения, создателями которых в разное время были С.Герасимов, М.Козаков, И.Мамышева. В работе также уделяется внимание киноленте С.Соловьёва «Сто дней после детства», где лермонтовские мотивы играют существенную роль.

Ключевые слова: драма, Михаил Юрьевич Лермонтов, «Маскарад», Арбенин, экранизация, внеурочная деятельность.

Abstract. The article is devoted to the screen adaptations of the M.Y.Lermontov's drama "Masquerade". The author analyzes the film versions of this work by S.Gerasimov, M.Kozakov, I.Mamyshev. The work also focuses on S.Solovyov's film "One Hundred Days After Childhood", where Lermontov's motifs play a significant role.

Keywords: drama, M.Y.Lermontov, "Masquerade", Arbenin, screen adaptation, extracurricular activities.

Драма «Маскарад» включена в некоторые программы по литературе (например, в программы Г.С.Меркина — С.А.Зинина, Б.А.Ланина) как дополнительный текст для самостоятельного (домашнего) чтения обучающихся 8 класса. Программа В.Ф.Чертова рекомендует уделить «Маскараду» в 9 классе часы внеклассного чтения. Можно рассмотреть произведение и на занятии литературного кружка.

К драме ученики обращаются после изучения поэмы «Мцыри». Безусловно, образ Мцыри детям понятен: любимый герой Лермонтова, бесконечно любящий родину, готовый ценой жизни вырваться на волю из монастыря на чужбине. Беспремерная храбрость в борьбе с барсом, мятежная и протестующая натура героя импонируют юным читателям. А вот Арбенин — подозрительный, верящий наговору, не доверяющий собственной супруге, не пытающийся

искренне поговорить с женой (так как даже не надеется услышать правду), ученикам понятен куда менее. После прочтения «героической поэмы» о Мцыри нравы светского общества вызывают у детей недоумение. Тем не менее изучение «Маскарада» — необходимый этап, позволяющий осознать «подход» к «Герою нашего времени» в 9 классе.

Внеурочная деятельность во многом помогает сделать «трудную» драму доступной для понимания восьмиклассникам. На мой взгляд, хорошим помощником здесь может стать кинематограф. Посему небезынтересно сопоставить кинематографические версии «Маскарада».

Драма М.Ю.Лермонтова «Маскарад» впервые была экранизирована в 1910 году на частной киностудии «А.А.Ханжонков». Режиссёром-постановщиком ленты был Пётр Чердынин, ко-

торый начиная с 1909 года снял уже два немых фильма по произведениям Лермонтова: «Песня про купца Калашникова» и «Боярин Орша».

К столетию со дня смерти поэта в 1941 году кинорежиссёр Сергей Герасимов экранизировал драму М.Ю.Лермонтова «Маскарад». Картина, как сообщается в справочнике «Кино. Энциклопедический словарь», отличалась «высокой режиссёрской и актёрской культурой» и «воссоздавала романтический пафос драмы»¹. Съёмки фильма были закончены перед самым началом Великой Отечественной войны. На экраны кинотеатров картина вышла в сентябре 1941-го. Даже в тяжёлых условиях военного времени «Маскарад» имел большой успех в прокате. Фильм демонстрировался и на фронте.

Герасимов признавался, что решение «перевести» «Маскарад» на язык кино не было неожиданным и скоропалительным в преддверии

знаменательной даты. Сергей Аполлинариевич много раз смотрел спектакль по пьесе Лермонтова в Александринском театре (постановка В.Э.Мейерхольда) и был восхищён сценической интерпретацией произведения, но подчёркивал, что Арбенина представлял себе иным.

На роль Арбенина в своей картине Герасимов пригласил известного актёра Николая Мордвинова, который практически сразу почувствовал, что это «его» роль. И действительно, с Арбениным он не расставался до конца своих дней, продолжая углублять содержание образа в постановках Театра имени Моссовета. В 1965 году за эту роль выдающийся актёр был удостоен высшей награды советской поры — Ленинской премии.

С самого начала работы над образом Арбенина исполнитель и режиссёр хотели представить зрителю новое видение классики. «...Было решено уйти от уже известных трактовок. <...> Решили пойти по пути нового, свежего прочтения лермонтовского произведения, посмотреть на драму в целом и на образ Арбенина с высоты современности, освободить образ от каких бы то ни было театральных традиций», — отмечал кинокритик Л.Парфёнов².

Консультантом фильма был один из крупных отечественных литературоведов Б.М.Эйхенбаум, воспринимавший Арбенина как демоническую натуру. В противовес трактовке Эйхенбаума Мордвинов и Герасимов хотели уделить внимание психологической стороне образа. Создатели кинокартины взыскательно и ответственно отнеслись к портретному гриму. Исполнителя заглавной роли долго не устраивали те парики, которые подбирались гримёрами. Художник Антон Анджан задал Мордвинову вопрос: «А каким вы видите Арбенина?» Актёр ответил: «Ну вот, если бы у орла подбили крыло... То летел-парил, а то вдруг свисло крыло, и летит орёл кувырком на землю и знает, что через мгновение — смерть, а сделать ничего не может, висит крыло...»³. Анджан добавил в портретный грим свисающую на лоб прядь волос — эта деталь внешнего облика придала трагизм фигуре героя.

Иракий Андроников писал об исполнителе главной роли в фильме С.Герасимова: «Казалось, Мордвинов для этой роли был создан. Он отвечал ей и внешне, и внутренне. Раскрывая сложный характер Арбенина, он подчёркивал не только аристократизм, исключительность, превосходство, могучие страсти, но и знание людей, и рас-

чётливый ум, силу воли и какую-то глубокую горечь»⁴. Сам актёр указывал, что стремился сыграть роль так, чтобы раскрыть «через Арбенина... весь трагический мир эпохи»⁵.

*О, как мне хочется смутить весёлость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..*

— эти лермонтовские строки взяты Герасимовым в качестве эпиграфа к кинофильму отнюдь не случайно. Они не только отражают отношение поэта к великосветской среде, они, по сути, составляют жизненное credo главного героя «Маскарада» — Арбенина.

То, что герой ненавидит и презирает тех, кого причисляют к высшей знати, понятно сразу, с первых сцен. За игорным столом представлено светское общество в миниатюре. Здесь высказывается пресловутое «правило жизни»: «...кто нынче не гнётся, / Ни до чего тот не добьётся», — правило, глубоко чуждое гордому и независимому Арбенину. Антиподом Арбенина и одновременно олицетворением мерзости света выступает «нужный человек» — Шприх, который всем старается услужить, как водится, с учётом неперменной выгоды для себя. Арбенин же показывает себя способным бескорыстно протянуть руку помощи попавшему в беду неопытному игроку. Вместе с тем авторы картины подчёркивают тотальную разочарованность героя, вызванную, так сказать, «всезнанием» действительности: «Я вижу всё насквозь... все тонкости их знаю...» О своём всеведении света и связанной с этим ненависти Арбенин скажет чуть позднее в разговоре с Ниной:

*...я всё видел,
Всё перечувствовал, всё понял, всё узнал,
Любил я часто, чаще ненавидел,
И более всего страдал!*

Посещая светский салон и маскарад, Арбенин пытается развеять скуку, но у него это, что вполне закономерно, не выходит:

*Напрасно я ищу повсюду развлечения.
Пестреет и жужжит толпа передо мной...
Но сердце холодно, и спит воображение:
Они все чужды мне, и я им всем чужой!*

Добавим, что Арбенин не просто чужд свету, он находится в состоянии «холодной войны» с ним. Достаточно вспомнить замечание главного героя о врагах, которым у него «нет счёту». В уже упомянутом разговоре с Ниной Арбенин заявляет о своём неприятии света, о непримиримости с ним, о нежелании жить по его законам:

*Везде я видел зло и, гордый, перед ним
Нигде не преклонился.*

По сути, Арбенин здесь определяет свой путь — путь одинокого бунтаря.

По словам Мордвинова, главное, что он хотел передать в образе Арбенина, — «трагедию одинокой души... высокой души», которой «тесно в окружении мелких людей, великосветской черни, ничтожной, пошлой, подлой»⁶. «Он великий



Кадр из х/ф «Маскарад». Реж. С.Герасимов.
В роли Арбенина — Н.Мордвинов, Нины — Т.Макарова. 1941

эгоист, потому что не принимает мира, вне его лежащего»⁷, — размышлял о своём герое Мордвинов. «Страшное и неудобное, холодное одиночество. Живёт он как будто среди призраков и с тяжёлым чувством», — писал в дневниках Мордвинов⁸. Именно трагическое одиночество героя актёр и режиссёр стремились подчеркнуть в массовых сценах (бал, маскарад). Постоянно уединяясь, мордвиновский Арбенин бродит по лестницам и вдоль стен, мрачно взирая на шумные увеселения «пёстрого сброда», к которому относит всех присутствующих.

Из монолога Арбенина становится ясно, что до встречи с Ниной герой не знал настоящей любви, «тяжко... и скучно» влачил он своё существование. Любовь к Нине озарила его «мёртвую душу» немеркнувшим светом. По собственному признанию, он подобен «изношенному челноку», снова брошенному в море подлинных чувств. Нина открыла ему «прекрасный мир», «чёрствая кора с... души слетела», и герой, утративший веру в возможность счастья, «воскрес для жизни и добра». Арбенин несколько раз говорит, что он счастлив, ибо «сильно», «бесконечно» любит Нину. И хотя его гложут сомнения и он находится «в борьбе с собой», «под грузом тяжких дум», с Ниной его мятущаяся, измученная душа обретает некую стабильность: «далеко от толпы завистливой и злой». Он воспринимает появление Нины в своей жизни как подарок судьбы («Творец тебя в вознагражденье / С Своих небес послал ко мне»). Любовь к Нине являет для него последний приют в мире зла:

Всё, что осталось мне от жизни, это ты...

.....

Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье...

Я человек, пока они мои.

*Без них нет для меня ни счастья, ни души,
Ни чувства, ни существованья!*

О Нине в исполнении Тамары Макаровой хочется сказать словами из стихотворения Лермонтова: «Прекрасна, как ангел небесный». Сам Арбенин говорит, что она «прекрасна и нежна, как агнец Божий». Да, Нина — ангельски чистое, безгрешное существо. Даже в предсмертных мучениях она до конца не верит в жестокость мужа, считая его слова о яде шуткой.

Героиня любит мужа, любит преданно, не смотря на его «трудный», противоречивый характер. Нина не может даже подумать об измене, именно поэтому ей непонятны как ревность мужа, так и ужасивания князя Звездича. Героиня высоко ценит Арбенина, видя, насколько он как личность выше окружающих. Тем не менее Нина не противопоставлена свету, она чувствует себя комфортно на балах и маскарадах, ибо, воплощая собой добро, не замечает окружающего зла и грязи света. Но ради любимого супруга, если он того захочет, героиня готова сменить «пышность» светских раутов на скромные будни в деревенской глуши.

Арбенин считает её «слабым созданием», но Нина сильнее его. И сила героини заключается в цельности характера, отсутствии сомнений, рефлексии. Она крепка нравственно и не сломалась даже перед гибелью, несмотря на то что смерть пугает Нину: ей, молодой и красивой,



Кадр из х/ф «Маскарад». Реж. М.Козаков.
В роли Звездича — И.Косталевский, Арбенина — М.Козаков. 1985

полной жизненной энергии, ещё недавно столь счастливой в любви и браке, конечно, хочется жить. И актрисе Тамаре Макаровой удивительно удалось передать силу и цельность характера героини. А также то, что гармония её внутреннего мира в определённой мере поколеблена: она, разумеется, не понимает всей сложности характера мужа, но струны её чуткой души интуитивно отзываются на порывы демонической натуры Арбенина, и героиню порой охватывает тревога. Все вышесказанное особенно отчётливо ощутимо в сцене исполнения Ниной ромansa. В дневнике Н.Мордвинов отмечал, что «изумительный романс Нины», написанный композитором Венедиктом Пушкиным, «волновал» его «предельно» и что «весь смысл “Маскарада” в одном романсе». В то время, когда внимание присутствующих приковано к пению, Мордвинов-Арбенин ходит по залу, сжимая в руках перчатки: возможно, колеблется в вынесении жестокого «вердикта». Проникновенный романс всколыхнул «память сердца», как говорится, взвырало «ретивое». Арбенин приближается к роялю, «облокачивается на фортепиано» (авторская ремарка). Нина в смущении останавливается. «Что ж, продолжайте...» — слышит она, но продолжать не в состоянии, волнение передаётся ей. Однако Нино смущение герой, похоже, растолковал «в пользу» возникших подозрений — и немногим позднее «смертный приговор», вынесенный «неверной» супруге, приведён в исполнение.

Школьники зачастую выражают недоумение: если Арбенин любил Нину, «как только может человек любить», почему он с такой лёгкостью и быстротой принял решение убить столь глубоко и страстно любимую им женщину? Убийство Нины — это своего рода «удар» по свету, лживому, лицемерному. Арбенин верил Нине безоговорочно, а когда, как ему кажется, она предала его, проявив невиданное коварство, она стала олицетворением света — даже хуже многих

представителей высшего общества, так как очень талантливо и правдоподобно, по его мнению, играет роль любящей и верной жены.

Почему Арбенин верит интриганам, а не любимой женщине? Он пессимист, он слишком хорошо знает свет и слишком сильно ненавидит его, чтобы предположить, что Нина — исключение из общего правила. Он скорее готов верить, что его жена такая же, как все.

Теперь настало время вспомнить текст второго эпиграфа, предпосланного киноленте режиссёром С.Герасимовым: «Восстал он против мнений света один, как прежде... и убит». Конечно же, эпиграф соотносится не только с судьбой Пушкина, Лермонтова, но и напрямую — с судьбой главного героя «Маскарада». Кто же восстал против мнений света? Кто лишился жизни в поединке со светским обществом? Конечно же, Арбенин. И не Нину он убил, а самого себя — светлые надежды, возможность духовного возрождения к жизни. «Смерть! смерть! о, это слово здесь / Везде, — я им проникнут весь...» — с ужасом произносит героиня. Неизвестный, прекрасно изучивший личность Арбенина, говорит о том, что душа последнего «мрачна... как двери гроба». В киноленте мысль о полном крахе героя несёт интересная режиссёрская и операторская находка: траурные банты, развешанные на дверях роскошного арбенинского особняка, на которых акцентирует внимание камера, вновь и вновь появляются на месте лица Арбенина, когда тот закрывает за собой двери, словно пытаясь сбежать от «убившего» его света и себя самого. Как видим, Арбенин на поверку оказался не только убийцей, но и жертвой «жестокых нравов» общества.

В исполнении Мордвинова Арбенин, как признавался актёр, «не оскорбительно порочная личность», а «глубоко трагическая натура». Артист стремился раскрыть в образе, по его словам, «труднейшее сочетание в начале независимости, а потом беззастыжности». «Бла-

годаря великой силе своей души он перешагнул через условности своего общества, достиг богатства, значения; ею же — своей силой — воспитал в себе беспримерную ненависть к окружающим его людям и ею же взрастил в себе единственную любовь к своей жене. Сила Арбенина становится его несчастьем, а потом и причиной его гибели», — так отзывался о главном герое драмы Мордвинов⁹.

Обличение многочисленных пороков великосветского круга — одна из центральных тем драмы Лермонтова. В фильме Герасимова на первом плане находится тема мести. И именно месть выступает основной деструктивной силой в кинематографическом варианте «Маскарада». Мечь равно разрушает людские судьбы и обезображивает и убивает человеческие души. Звеньями, составными частями «механизма мести» являются практически все действующие лица произведения. Желание оградить себя от светских интриг движет баронессой Штраль, измыслившей сплетню о «романе» Звездича и Нины. Причём героиню не останавливает даже то, что Нина считает баронессу подругой и поверяет ей свои тревоги. Шпрех в отместку за язвительные слова Арбенина злорадно распространяет эту сплетню: «Смеёшься надо мной... так будешь сам в рогах».

Звездич в ответ на отвергнутые Ниной ухаживания обещает: «Я отомщу тебе! вот скромница нашлась...» Досаду Звездича спровоцировало поведение «маски», обманувшей его ожидания. В сущности, Звездич хочет отомстить Нине, которую он отождествляет с «маской», за то, что она повела себя, с его точки зрения, «не по-светски»: позволив себе посещать костюмированные мероприятия, не позволила вовлечь себя в другой маскарад — лживую круговерть пошлого адюльтера, столь привычного для всех, кто составляет круг его знакомств.

Арбенин, едва заподозрив жену в измене, произносит:

*Послушай, Нина... я рождён
С душой кипучею, как лава,
Покуда не растопится, тверда
Она, как камень... но плохо забава
С её потоком встретиться! тогда,
Тогда не ожидай прощенья —
Закона я на месть свою не призову,
Но сам, без слёз и сожаленья,
Две наши жизни разорву!*

Нина, обескураженная тем, что муж не желает внимать доводам рассудка, вопрошает: «Чего ж ты хочешь?» — и слышит в ответ: «Мести!» Простодушная и открытая Нина, даже не подозревая об интригах за её спиной, не ведая о том, что муж созерцал потерянный браслет в руках ловеласа Звездича и уже выстроил в уме цепочку «внебрачных связей» мнимой изменщицы, наивно пытается выведать намерения ревнивица: «Кому ж ты хочешь мстить?... Не мне ль... что ж медлишь ты?» Объект мести не назван, но чётко определён: Арбенин отправляется с визитом к Звездичу. Тот ждёт вызова на дуэль, но получает неожиданный вариант мести: «О, я разрушу / Твой сладкий мир, глупец...» Арбенин пригласил Звездича сыграть в карты, позволил

выиграть, а затем, обвинив в шулерстве, назвал подлецом и дал пощёчину. Оскорблённый, униженный Звездич жаждет «отвоевать» поруганную честь, вызвав Арбенина на поединок, но последний не принимает вызов. Во время бала Звездич, обращаясь к Нине, предупреждает:

*...не унижу себя ничтожной мезью никогда...
Ваш муж злодей, бездушный и безбожный...
И наказать его теперь я не могу, —
Но день придёт, — я подожду.*

Тем временем Арбенин направляет оружие мести на ту, что ещё недавно была для него дорожкой всего на свете. Конкретная мысль о мести возникает у персонажа драмы после получения письма и «колких намёков» со стороны гостей на балу. Арбенин привык, по его собственным словам, испытывать власть над толпой, «казнить толпу» «словом, остротой», а после того как сделался предметом «низких» и скабрёзных пересудов, он безвозвратно утратил чувство внутреннего превосходства над окружающими. Главной виновницей этого, по его убеждению, является Нина, поэтому её должно настичь отмщение:

*«Я казнь ей отыщу — моя ж пусть будет тут.
(Показывает на сердце.)»*

Свершивший задуманное Арбенин убеждён, что он главный кукловод в театре, где представлено искусство возмездия, но оказалось, что есть представители рода людского, которые владеют оружием мести виртуознее его. Речь, безусловно, идёт о Неизвестном.

Предполагалось, что роль Неизвестного сыграет Олег Жаков, однако у известного актёра отношения с лермонтовским текстом, что называется, не заладились. Герасимов решил сам сыграть данную роль, и ему превосходно удалось создать образ человека, в душе которого жажда мщенья за карточный проигрыш в молодости вытеснила всё человеческое. С упоением он произносит в финале: «Я цель свою достиг». Арбенин называет его и Звездича палачами. Да, наказание главный герой получил страшное, но страшнее всего то, что ни в чём не повинная Нина оказалась лишь средством для достижения чужих мстительных целей. Неизвестный формально не участвовал в интриге, но «спектакль» во многом был «отыгран» по его режиссуре. Фраза, которую он, уходя, бросил Звездичу: «Я отомстил, для вас, я думаю, уж поздно!» — демонстрирует степень бездушия злодея, у которого ни к кому нет ни капли жалости. Так, через систему образов, реализована тема духовной смерти человека, охваченного ненавистью и жадной мести.

Как уже указывалось, фильм «Маскарад» вышел на экраны, когда началась война. Мордвинов вспоминал: «И вот... народ... невзирая на бомбы, идёт... в кино смотреть “Маскарад”! Волнуется: хвалят, плачут, беспокоятся... Это в Москве и в осаждённом Ленинграде, в тылу и на фронтах: переживают судьбу героев, гордятся гением родного русского поэта М.Лермонтова. Но когда я, спустя время, стал получать письма с фронта от бойцов, когда встречался с офицерами и генералами, я узнал, что на фронте картина пользуется исключительным успехом. Бой-

цы слали благодарность за то, что мы им напомнили, что у нас есть Лермонтов — представитель великой русской литературы, или качали на руках моего родственника, узнав о его связях со мною — за то, что я играл Арбенина... Мне стало радостно, что Лермонтов не устарел, он жив; что труд наш оказался не напрасным и наша любовь к автору не расходится с народной; что картина делает своё настоящее дело и, выражаясь словами одного командира, и этот “фильм встал на вооружение”»¹⁰.

Об этом же писал Сергей Апостолов: «Сейчас многие помнят, как в суровом сорок первом году появился на экранах кинофильм “Маскарад” и как странно было видеть веселящийся Петербург, далёкие, чуждые времени события, страсти и пороки света, но что-то необъяснимое тянуло к Арбенину, каким играл его Мордвинов — непримиримым, гордым, красивым в своей чистой любви к Нине, в своей ненависти к пошлости и подлости “жалкого света” “глупцов да лицемеров”. Это “необъяснимое” было не чем иным, как художественным подчинением гению Лермонтова, сумевшего в своей драме вынести приговор времени, в судьбе игрока выразить протест насилию над личностью»¹¹.

Сорок с лишним лет спустя после создания герасимовского «Маскарада», в 1985 году, Главная редакция литературно-драматических программ выпустила на телеэкраны страны «Сцены из драмы “Маскарад”» в постановке Михаила Козакова (совместно с Анной Шишко). Фильм-спектакль был удостоен высокой оценки искусствоведов. В постановке были заняты замечательные актёры тех лет: Михаил Козаков, Евгения Симонова, Игорь Костолевский, Армен Джигарханян, Григорий Лямпе, Елена Романова. Михаил Козаков сыграл две роли: Арбенина и Неизвестного.

Уже первые кадры запечатлели мелькание масок, кружение пар в роскошных карнавальных костюмах — маскарад!

Невольно вспоминаются строки из знаменитого лермонтовского стихотворения: «...передо мной как будто бы сквозь сон / Мелькают образы бездушные людей, приличьем стянутые маски...» На этом фоне возникает надпись-эпиграф: «За все грехи минувших дней...» Сразу становится понятно, что на первый план, по режиссёрскому замыслу, выведены две темы: лицемерия (маскарад выступает в данном контексте как символ и средоточие лицемерия и лицедейства) и расплаты, возмездия.

Действие в козаковской телеверсии драмы начинается «с конца» — со сцены прощания с усопшей. Никто из пришедших проводить в последний путь героиню не проявляет сочувствия. Бесчувственность светских визитёров просто поразительна.

Из общей массы злословий в адрес овдовевшего Арбенина выделяется реплика молодой «племянницы»:

*Ma tante! Какая же причина
Тому, что умерла кузина?*

Тётушка в ответ выносит приговор «модному свету», обвиняя его в «глупости». А следующая

фраза: «Уж доживёте вы до бед» — это больше, чем обычное ворчание старухи, это своего рода пророчество. Предвестником несчастья служит также появление «пиковой дамы» в сцене карточной игры. Несчастья сулит всеведущий и вездесущий двойник-призрак, преследующий Арбенина. Сам Арбенин в монологе перед гробом супруги тоже главным виновником происшедшей трагедии объявляет светское общество, исполненное нязости и скверны:

*И вот оно, прекрасное создание, —
Смотрите — холодно, мертво.
Раз в жизни человека, мне чужого,
Рискуя честью, от гибели я спас,
А он, смеясь, шутя, не говоря ни слова,
Он отнял у меня всё, всё — и через час.*

При виде «спокойствия» в чертах Нины его охватывают сомнения: «Ужель я ошибался?»

Однако герой не позволяет разбередить душу «неумолимому воспоминанию». Появляется двойник в маске — пробуждённая змея. Заметим, двойнику в фильме режиссёрской волей отданы многие реплики Арбенина. По сути, двойник (в пьесе Лермонтова Неизвестный) в козаковской постановке — это внутренний голос главного героя.

Тема мести, превалирующая в киноленте Герасимова, здесь затрагивается незначительно. Не случайно опущены слова о мести из реплики Звездича: «Я отомщу тебе! вот скромница нашлась...» Из этой фразы исполнитель роли Звездича Игорь Костоловский произносит только: «Вот скромница!» В козаковских «сценах из драмы» отсутствует такой персонаж, как Шприх, и связанная с ним линия мести за унижение, в которое Арбенин вверг данного героя, мимоходом высмеив «рогатость» последнего. Баронесса Штраль у Козакова не является распространительницей сплетни, она просто слабая женщина, которая с самого начала собиралась раскрыть правду о потерянном браслете, но не отважилась «подставить» себя под удар.

Поскольку действие развёртывается в воспоминаниях Арбенина, то на всё происходящее зритель смотрит глазами данного героя, и это Арбенин воспринимает светскую жизнь как маскарад, в котором всё не то, чем кажется. Зритель ощущает и арбенинскую подозрительность, в результате которой даже Нина лишается доверия героя и в его восприятии становится составной частью лживого маскарадного действия. И в фильме это отчётливо демонстрирует момент, когда Арбенин представляет свою жену кружащейся в танце со Звездичем.

Арбенин ненавидит свет, враждует с ним, но «внутри» отравлен ядом этого общества и потому действует в полном соответствии с законами этого жестокого и злобного мира, за что его и настигла кара: мстят свету, он отомстил самому себе.

«И этот гордый ум сегодня изнемог», — звучит в финале лермонтовский вердикт главному герою драмы.

В 1990 году режиссёрами Инессой Мамышевой и Владимиром Лаптевым на киностудии «Лентелефильм» был снят двухсерийный телевизионный фильм «Маскарад» с Виктором Ави-

ловым в роли Евгения Арбенина и юной Мариной Зудиной в роли Нины. Однако широкая публика не увидела эту киноленту, в год выпуска фильм был показан лишь по ленинградскому телевидению. До недавнего времени фильм считался утраченным. Местонахождение авторской копии, хранившейся у Инессы Мамышевой, после смерти режиссёра долгое время было неизвестно. Лишь совсем недавно копия была обнаружена в архивах Госфильмофонда. В Интернете можно ознакомиться лишь с фрагментами киноленты. Фрагменты содержат две сцены: разговор Арбенина с Ниной и финальный эпизод фильма.

Но уже этих эпизодов достаточно для того, чтобы зритель выстроил режиссёрскую концепцию драмы: восприятие жизни главным героем произведения как бала-маскарада, где все носят личины, скрывающие подлинное лицо и подлинные чувства. В Арбенине Авилов стремился подчеркнуть тотальную разочарованность изверившегося человека. Но вместе с тем главное жизненное устремление Арбенина — обрести веру. Любовь к Нине должна восстановить «порванные» связи с миром Божьим. «Я мечтал быть счастливым... верить...» — эта фраза становится лейтмотивом образа.

В финале, несмотря на совершённый героем страшный грех, Арбенин режиссёрской волей приближен к Богу. Мы видим Арбенина, который идёт по дороге, ведущей к Храму.

Но мог ли такой человек, как Арбенин, с его силой отрицания мира, обратиться к Богу? Кажется, героем давно пройдена «точка невозврата». Прийти в лоно Господне — значит покаяться, а с арбенинской гордыней это вряд ли возможно. Герой драмы Лермонтова в исполнении Авилова — демоническая натура, бунт — его жизненная стихия. Именно бунтарская стихия ввергла его в несправедливое убийство. Предположим, глубокие переживания после гибели Нины, муки совести могли стать причиной духовного перерождения героя (что, впрочем, маловероятно). К тому же в фильме и не показано собственно обращение к Богу. Арбенин лишь, проходя мимо Храма, читает молитву — звучит внутренний монолог героя. Думается, таким образом авторами киноленты намечен путь для подобных натур, ибо тот «маршрут», по которому герой двигался до сего момента, тупиковый, где «конечной станцией» может стать только духовная смерть.

По нашему мнению, школьникам небезынтересно познакомиться с фильмом «Сто дней после детства», снятым режиссёром Сергеем Соловьёвым на киностудии «Мосфильм» в 1975 году.

За создание фильма сценарист А.Александров, сценарист и режиссёр С.Соловьёв, оператор Л.Калашников получили Государственную премию СССР (1977) и премию Ленинского комсомола (1976). На Международном кинофестивале в Западном Берлине в 1975 году Сергей Соловьёв был удостоен высокой награды за режиссёрскую работу — «Серебряного медведя».

Действие фильма происходит в детском лагере, расположенном на территории бывшей

дворянской усадьбы и именуемом весьма романтично — «Лесной остров». Киногерои тоже находятся в самом «романтическом» возрасте. В центре внимания авторов фильма — первая любовь. Осознание детьми своих первых чувств и проявление этих чувств происходит на «литературном» фоне — в ходе репетиций лермонтовского «Маскарада». Дриму Лермонтова пионерам предложил поставить вожатый Серёжа, роль которого в фильме исполняет Сергей Шакуров. Сергей Борисович — личность довольно неординарная. Он не педагог по образованию, а скульптор. В его общении с детьми нет ни менторского тона, ни высокомерия представителя «большого искусства», а есть скромность, искренность, желание сдружить подопечных и «неформально» приобщить их к миру прекрасного. Он умеет, с одной стороны, соблюсти необходимую дистанцию, избежав панибратства. С другой стороны, ему удаётся установить подлинно человеческий контакт с подростками, общаясь с позиции «старшего товарища» и друга. Именно «из уважения к Серёже» «в палате» первого отряда решили повесить портрет Лермонтова.

«Лермонтовские» мотивы возникают уже в самом начале фильма. При первом знакомстве с Лопухиным вожатый проводит своеобразное «тестирование» — читает отрывки из двух стихотворений Лермонтова: одно принадлежит 14-летнему «Мишелю» Лермонтову, второе написано 15-летним поэтом. «Чувствуешь разницу?» — обращается Сергей Борисович к подростку. Но мальчик с «лермонтовской грустью» в глазах, к сожалению, испытание не прошёл: никакой разницы между строчками «...а подчас и за бутылкой быстро время проводить» и «...а колокольчик однозвучный звенел, звенел и пропал» Митя Лопухин не уловил. И хотя внешне он походит на Лермонтова (это совершенно неожиданно отмечает его товарищ), внутренне он далёк от Романтики и Поэзии. Лопухин в начале фильма — обычный мальчишка, весёлый и общительный, который не прочь позабавить окружающих «клоуновскими» выходками. Позднее, когда в его жизнь войдёт неразделённая любовь к однокласснице Лене Ерголиной, он узнает, что такое одиночество, начнёт постигать истинную поэзию. Он даже станет ощущать себя персонажем произведения Лермонтова — правда, сначала не «Маскарад», а «Героя нашего времени» — романа, который он в тот момент читал (очевидно, задали прочесть «на лето»). Примером для подражания Лопухин выбирает доктора Вернера, потому как «вычитал», будто «женщины обычно влюбляются в таких людей до безумия». Вернер страдал хромотой, и Митя придумывает себе несуществующее «увече», облекая в гипс совершенно здоровую ногу, чтобы привлечь внимание «дамы сердца». Сочувствие Ерголиной он себе обеспечил, но не более того. Подобный «маскарад» не только не принёс ожидаемого результата, но, напротив, чуть не закрепил за ним имидж «мизантропа», что абсолютно не соответствовало настрою души героя, и Митя сбрасывает маску вместе с гипсом, снова становясь самим собой.

Претенциозное поведение Лопухина поначалу ввело в заблуждение вожатого, зате-

явшего постановку по драме «Маскарад», и именно Лопухину Сергей решил поручить роль покорителя женских сердец князя Звездича. «В паре» с Митей оказалась Соня Загребумкина, исполняющая роль баронессы Штраль, признающейся в любви Звездичу во время бала-маскарада. Возможно, вожатый заметил влюблённость Сони в Митю, потому и сделал их сценическими партнёрами. Кто будет Ниной, не вызывает ни у кого сомнения — конечно, Лена Ерголина. На роль Арбенина назначен Глеб Лунёв — глава первого отряда, самый «представительный», с «безукоризненным умом» (так охарактеризовал его один из пионеров), самый «востребованный» на поприще общественной жизни лагеря.

Чувства персонажей драмы подростки постоянно «примеряют» на себя, соотнося с собственными чувствами, поступками и взглядами. Неожиданно для Сергея Борисовича во время репетиций обнаруживается, что дети не понимают тех персонажей, которых он им поручил играть. Митя, например, не может понять эгоизма и уверенности в собственной неотражимости князя Звездича, поскольку мальчик страдает комплексом неполноценности из-за своей неразделённой любви. Соня Загребумкина говорит о баронессе Штраль: «Кошмарная всё же женщина!» Соня, как и Штраль, подруга-наперсница и Ленина, и Митина. Сама же Соня совершенно иная, нежели лермонтовская светская львица: она удивительно добрая, чуткая, в ней совсем нет эгоизма и гордыни, она безответно и самоотверженно любит Митю, буквально следуя за ним тенью, помогая во всём. В довершение всего Глеб Лунёв отказывается от роли Арбенина: современного высокоинтеллектуального юношу буквально выводит из себя то, что «умный» Арбенин мог считать смыслом жизни любовь к «какой-то Нине», какой бы красавицей она ни была. Зато чувства и страдания Арбенина вполне понятны Мите Лопухину, который представляет, что такое любить «жутко, до смерти». В конце концов Лопухин получил роль Евгения Арбенина.

Мы помним, что лермонтовской Нине никто не нужен, кроме Арбенина. Нина отвергает ухаживания Звездича, поскольку видит пустоту светского фата. Арбенин — её осознанный выбор, ибо он как личность намного выше окружающих. У Соловьёва Лена на протяжении всех «ста дней» тоже не меняет объект своего внимания: признавая, что Лопухин «хороший, добрый» и, главное, порядочный, девочка остаётся ослеплённой достоинствами своего избранника Лунёва. В этой связи интересен эпизод, когда Митя в ходе размышлений над страницами «Журнала» Печорина выделяет из контекста фразу: «Надобно отдать справедливость женщине: они имеют инстинкт красоты душевной...» К сожалению, этот инстинкт подвёл «прекрасную Елену». То, что Глеб — циничный и самодовольный эгоист, отлично видит Соня Загребумкина («самодовольный» — это именно она так характеризует Лунёва в разговоре с подругой). Лена же уверяет себя: «Разве я виновата, что Глеб есть, что он мне нравится? Посуди ты сам, ну что я могу сделать?» Лена Ерголина просто ещё не развилась в личность, несмотря

на то что читает на трёх языках. Да и на сцене пионерлагеря «прима» отнюдь не блещет, а «виртуозна» только в исполнении «собачьего вальса», по ироничному замечанию одного из персонажей кинофильма.

«Литературные» страсти влияют на реальные отношения между детьми. Арбенин из ревности унижает и уничтожает Звездича. Митя публично уличает в непорядочности Лунёва, оскорбляет его. В общем-то, и Звездич, и Лунёв вполне заслуживают такого обращения. Интересно соотношение фамилий: Звездич — Лунёв. Фамилия Лунёв вызывает ассоциации не только со словом луна (*непременный атрибут пейзажа в романтических произведениях*), но и со словом лунь (*хищная птица семейства ястребиных*). Глеб, в глазах окружающих, романтический герой, но на поверку оказывается натурой рационалистичной, приземлённой. И Лунёв, и князь из лермонтовской драмы «звездят» лишь в пределах отведённой им орбиты, покоря женские сердца внешними эффектами: Звездич очаровывает дам светским лоском, Лунёв носит маску «рассудительности», очки придают ему налёт интеллигентности и интеллектуальности. Но и тот и другой равно бездуховны. Лунёв позднее скажет Лопухину, что боится сознаться в собственной подлости даже самому себе, ибо привык постоянно носить маску «активиста», «положительного героя», в реальности не являясь им. «Хищные» черты проявляются у героя, когда он, будучи публично униженным, обещает жестоко отомстить Лопухину: «Ты думаешь, Лопухин, я тебя сейчас ударю, начнётся драка? Прибегут, нас разнимут — и дело с концом. Нет, Митя, ты ошибаешься, я тебя сейчас бить не буду, но потом я тебя трону, я тебя так трону, Лопухин, что ты будешь вспоминать об этом всю свою несчастную жизнь». И здесь Лунёв тоже схож со Звездичем.

Некий «маскарад» имел место в жизни и других подростков из пионерского лагеря. Например, Соня готова носить маску «сестры» Лопухина, чтобы быть с ним рядом.

В конце фильма дети играют финальную сцену «Маскарада». Ребята стараются, но нельзя сказать, что кто-то из школьников обнаруживает невероятный актёрский дар. Они дети как дети и произносят классический текст, хоть и «прочувствованно», всё же по-детски неумело. Однако мы видим серьёзные, одухотворённые лица пионеров в зрительном зале, взволнованные лица педагогов и понимаем: приобщение к духовным ценностям классики состоялось. А вслед за этим кинозритель становится свидетелем сцен двух объяснений в любви между героями, которые «после спектакля» не могут молчать о своих чувствах, достигших «точки кипения». Вопреки зрительским ожиданиям, «кипение молодых страстей» не переросло в жизненные драмы. Объяснения показывают, насколько герои фильма повзрослели за летние «сто дней», как они «выросли» в духовном плане. Пробуждение души, формирование духовности, многотрудный процесс становления личности — вот что главное в фильме Сергея Соловьёва. И участие в спектакле по пьесе «Маскарад» во многом этому

способствовало. В финале все маски сброшены за ненадобностью: детская игра в маскарад закончилась, для подростков началась настоящая взрослая жизнь.

«Это фильм о духовном мужании, о нравственном воспитании. <...> Ребята с начала жизни накапливают знание о мире и эмоциональный опыт. В отрочестве складывается психологическая и нравственная структура, осознание себя и других, себя среди других»¹², — говорил Сергей Соловьёв о замысле картины.

В заключение хотелось бы отметить следующее: хотя «отроки» из фильма Сергея Соловьёва отличаются от сегодняшних, и первых и вторых волнуют похожие жизненные вопросы, поэтому кинолента увлекает остротой проблематики и нынешних школьников. Фильм «Сто дней после детства» заставляет задуматься о любви, о благородстве и подлости, о вечных нравственных ценностях. Я убеждена, что знакомство с этим фильмом и упомянутыми в нашей статье экранизациями позволяет понять, насколько творчество Михаила Юрьевича Лермонтова современно, насколько его произведения созвучны любой эпохе, а мысли и чувства его героев близки и подросткам, и взрослым.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Кино. Энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 93.
- 2 ПАРФЁНОВ Л. Николай Мордвинов. — М.: Искусство, 1981. — С. 138–155.
- 3 МОРДВИНОВ Н. Кинофильм «Маскарад». Арбенин [Электронный ресурс] // Мордвинов Николай. Размышления о работе актёра / <https://www.russkoekino.ru/books/mordvinov/mordvinov0016.shtml>
- 4 АНДРОНИКОВ И. Лучший Арбенин [Электронный ресурс] // Мордвинов Н.Д. Дневники / <https://www.litmir.me/br/?b=547082&p=35>. — С. 35.
- 5 МОРДВИНОВ Н. Кинофильм «Маскарад». Арбенин [Электронный ресурс] // Мордвинов Николай. Размышления о работе актёра / <https://www.russkoekino.ru/books/mordvinov/mordvinov0016.shtml>
- 6 Там же.
- 7 Там же.
- 8 Там же.
- 9 МОРДВИНОВ Н. Кинофильм «Маскарад». Арбенин [Электронный ресурс] // Мордвинов Николай. Размышления о работе актёра / <https://www.russkoekino.ru/books/mordvinov/mordvinov0016.shtml>
- 10 МОРДВИНОВ Н. Кинофильм «Маскарад». Арбенин [Электронный ресурс] // Мордвинов Николай. Размышления о работе актёра / <https://www.russkoekino.ru/books/mordvinov/mordvinov0016.shtml>
- 11 АПОСТОЛОВ С. Сценический путь Н.Д.Мордвинова [Электронный ресурс] / <http://www.litmir.co/br/?b=547082&p=1>. С. 19–20.
- 12 <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/6806/annot/>

ШУРАЛЁВ Александр Михайлович —

доктор педагогических наук, профессор кафедры русской литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М.Акумуллы, член Союза писателей России, г. Уфа

«КЛЮЧ К СЕРДЦАМ ЛЮДЕЙ»

ФОРМИРОВАНИЕ У ПЯТИКЛАССНИКОВ КОМПЕТЕНЦИИ ЛИЧНОСТНОГО САМОСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПОВЕСТИ В.Г.КОРОЛЕНКО «В ДУРНОМ ОБЩЕСТВЕ»

Аннотация. В статье представлены методические рекомендации по изучению в 5 классе повести В.Г.Короленко «В дурном обществе». Это изучение содержит аксиологический анализ текста и направлено на формирование у учеников компетенции личностного самосовершенствования.

Ключевые слова: две стороны личности, компетенция личностного самосовершенствования, сквозной образ сердца, болевые точки повести, анализ.

Abstract. The article presents the methodological recommendations for studying the story of V.G.Korolenko "In a bad society" in 5th Grade. This study contains an axiological analysis of the text and is aimed at developing students' competence for personal self-improvement.

Keywords: Two sides of personality, competence of personal self-improvement, cross-cutting image of the heart, pain points of the story, analysis.

В каждом человеке две стороны я: одна обращена к самому себе, к своему внутреннему миру, другая — к окружающему миру, ко всему, что его населяет. Но степень пропорциональности и качество взаимодействия этих сторон в людях различны. А ведь от этого во многом зависит то, каков человек и является ли он человеком в истинном смысле слова. Часто бывает так, что человек, сосредоточившись по каким-нибудь причинам на своём внутреннем я, не заботится о развитии своего внешнего я, и оно становится пустым, холодным, враждебным, жестоким и несправедливым по отношению к окружающим, приводит в конечном итоге к взаимному непониманию, недоверию и отчуждению между человеком и другими людьми.

А что произойдёт, если у всех людей, живущих в одном доме, городе, стране, мире, не будет развито внешнее я? Всеобщее равнодушие, ожесточение, вражда, война, уничтожение... Разрушение мира. Поэтому очень важно и жизненно необходимо с самых ранних лет развивать в себе внешнее я, обращённое к тем, кто живёт рядом и встречается на пути человека. В современной школьной образовательной парадигме компетентностного подхода к обучению и воспитанию на это направлена компетенция личностного самосовершенствования. В 5 классе, например, нравственные уроки для такого развития ученики могут извлечь из произведения В.Г.Короленко «В дурном обществе».

«Когда тебе плохо, посмотри вокруг себя, найди тех, кому ещё хуже, чем тебе, помоги им, и тебе станет легче», — вот формула добра (и развития внешнего я), по которой инстинктивно действовал Вася, с шести лет испытывавший холод одиночества в просторном, но душевно тесном для него родном доме, где он «не встречал ни в ком привета и ласки», и обретший друзей в детях подземелья Валеке и Марусе, которые невольно помогли ему развить его внешнее я.

Через всё произведение проходит сквозной образ сердца. Это сердце мальчика Васи, которое переполняется любовью к умершей матери, а от того ещё сильнее болит. Оно загорается жалостью и сочувствием к отцу, но



Кадр из диафильма «Дети подземелья». Худ. В.Штаркин. 1981

встречает его холодное отчуждение; сжимается от увиденной несправедливости и от чувства щемящего до боли сожаления при мысли о девочке, из которой безжалостно высасывает жизнь «серый камень»; ноет, тревожно стучит и наконец открывается для целого потока любви. Эпизоды, в которых говорится о сердце, — это болевые точки повести и в то же время это своеобразные вехи на духовном пути развития внешнего я мальчика Васи, от лица которого ведётся повествование. Именно на эти эпизоды целесообразно обратить внимание учеников при чтении и начале анализа произведения.

1. «Я не мог забыть холодной жестокости, с которой торжествующие жильцы замка гнали своих несчастных сожителей, а при воспоминании о тёмных личностях, оставшихся без крова, у меня сжималось сердце» (глава I).

2. «На старом кладбище в сырые осенние ночи загорались синие огни, а в часовне сычи кричали так пронзительно и звонко, что сжималось сердце...» (глава I).

3. «И теперь часто, в глухую полночь, я просыпался, полный любви, которая теснилась в груди, переполняя детское сердце, просыпался с улыбкой счастья» (глава II).

4. «Порой, спрятавшись в кустах, я наблюдал за ним; я видел, как он шагал по аллеям, всё ускоряя походку, и глухо стонал от нестерпимой душевной муки. Тогда моё сердце загоралось жалостью и сочувствием» (глава II).

5. «Валек, вообще очень солидный и внушавший мне уважение своими манерами взрослого человека, принимал эти приношения просто и по большей части откладывал куда-нибудь, приберегая для сестры, но Маруся всякий раз всплёскивала ручонками, и глаза её загорались огоньком восторга; бледное лицо девочки вспыхивало румянцем, она смеялась, и этот смех нашей маленькой приятельницы отдавался в наших сердцах, вознаграждая за конфеты, которые мы жертвовали в её пользу» (глава IV).

6. «Это было для меня загадкой, страшнее всех призраков старого замка. Что-то

бесформенное, неумолимое, твёрдое и жёсткое, как камень, склонялось над маленькой головкой, высасывая из неё румянец, блеск глаз и живость движений. «Должно быть, это бывает по ночам», — думал я, и чувство щемящего до боли сожаления сжимало мне сердце» (глава IV).

7. «Всё это заставило меня глубоко задуматься. Валеку указал мне моего отца с такой стороны, с какой мне никогда не приходило в голову взглянуть на него: слова Валека заделали в моём сердце струну сыновней гордости; мне было приятно слушать похвалы моему отцу, да ещё от имени Тыбурция, который всё знает; но вместе с тем дрогнула в моём сердце и нота щемящей любви, смешанной с горьким сознанием: никогда отец не любил и не полюбит меня так, как Тыбурций любит своих детей» (глава IV).

8. «Я не знал ещё, что такое голод, но при последних словах девочки у меня что-то повернулось в груди, и я посмотрел на своих друзей, точно увидел их впервые. Валеку по-прежнему лежал на траве и задумчиво следил за парившим в небе ястребом. А при взгляде на Марусю, державшую обеими руками кусок булки, у меня заняло сердце» (глава V).

9. «Я уходил потому, что не мог уже в этот день играть с моими друзьями по-прежнему, безмятежно. Хотя любовь моя к Валеку и Марусе не стала слабее, но к ней примешалась острая струя сожаления, доходившая до сердечной боли» (глава V).

10. «Каждый идёт своей дорожкой, и кто знает... может быть, это и хорошо, что твоя дорога пролегла через нашу. Для тебя хорошо, потому что лучше иметь в груди кусочек человеческого сердца вместо холодного камня, — понимаешь?..» (слова Тыбурция Васе, глава VI).

11. «Твой отец служит господину, которому имя — закон. У него есть глаза и сердце только до тех пор, пока закон спит себе на полках; когда же этот господин сойдёт оттуда и скажет: «А ну-ка, судья, не взяты ли нам за Тыбурция Драба, или как там его зовут?» С этого момента судья тотчас запирает своё сердце на ключ, и тогда у судьи такие твёрдые лапы, что скорее мир перевернётся в другую сторону, чем пан Тыбурций вывернется из его рук...» (слова Тыбурция Васе, глава VII).

12. «Наконец меня позвали к отцу, в его кабинет. Я вошёл и робко остановился у порога. В окно заглядывало грустное осеннее солнце. Отец сидел в своём кресле перед портретом матери и не поворачивался ко мне. Я слышал тревожный стук собственного сердца» (глава VIII).

13. «— Пан судья! — заговорил он мягко. — Вы человек справедливый... отпустите ребёнка. Видит Бог, он не сделал дурного дела, и если его сердце лежит к моим оборванным беднягам, то лучше велите меня повесить, но я не допущу, чтобы мальчик пострадал из-за этого» (слова Тыбурция судье, глава VIII).

14. «Я с живостью схватил его руку и стал её целовать. Я знал, что теперь никогда уже он не будет смотреть на меня теми страшными глазами, какими смотрел за несколько

минут перед тем, и долго сдерживаемая любовь хлынула целым потоком в моё сердце» (примирение Васи с отцом, глава VIII).

После акцентированного чтения этих фрагментов в последующей беседе с учениками целесообразно рассмотреть следующие вопросы.

В начале повести герой сравнивает себя с диким деревцом в поле. А чем отличается такое деревцо от обычного, растущего в лесу? Тем, что оно одиноко, его некому защитить от ветра, дождя, снега, а случись ураган или буря — оно просто-напросто погибнет. Также на диком дереве обычно растут дикие (то есть бесполезные или даже ядовитые) плоды, или оно вообще не плодоносит.

В таком состоянии оказывается герой уже в самом раннем детстве, после того как умирает его мать, и «отец, весь отдавший своему горю, как будто совсем забыл» о его существовании.

Не найдя тепла в родном доме, мальчик устремляет свой детский взор на окружающий мир. Но что же бросается в глаза в городе? «Тюрьма, лучшее архитектурное украшение города»; сонные, заплесневевшие пруды; «серые заборы, пустыри с кучами всякого хлама»; подслеповатые, ушедшие в землю хатки; «деревянный мост», кряхтящий, вздрагивающий и шатающийся под колёсами, «точно дряхлый старик»; «вонь, грязь, кучи ребят, ползающих в пыли»... Безрадостная и неприглядная картина.

Что же дальше, за городом?

«Тихо шепчутся берёзы над могилами кладбища, да ветер волнует хлеба на нивах и звенит унылою, бесконечною песней в проволочках придорожного телеграфа». А ещё дальше пруды, которые, мелея год от году, превратились в громадные болота. «Посреди одного из прудов находится остров. На острове — старый, полуразрушенный замок». Казалось бы, вот здесь можно найти что-то необычное, романтическое, сказочное, волшебное, освежающее и окрыляющее после затхлой атмосферы города. Но нет. Замок становится мальчику противным, потому что он видит жестокость и несправедливость его бедных обитателей по отношению к ещё более бедным и слабым. И здесь же мы, читатели, видим первую вешку на духовном пути развития внешнего я мальчика Васи, когда читаем о том, что у него сжимается сердце при виде творимой жильцами замка «холодной жестокости» (глава I).

Вася не может забыть «несчастных изгнанников», а когда они появляются в городе, невольно присматривается к ним и даже замечает то, что в глазах Тыбурция Драба, самой замечательной личности «из всех не ужившихся в старом замке», «светились вместе с лукавством острая пронизательность, энергия и ум» и «под ним как будто струилась глубокая постоянная печаль».

Вот следующая вешка развития внешнего я Васи, помеченная в тексте в конце I главы новым упоминанием о сжимающемся сердце от пронзительного и звонкого ночного крика в часовне сычей (глава II).

Но «деревцо» по-прежнему было диким и одиноким. «Все меня звали бродягой, негодным мальчишкой и так часто укоряли в разных дурных наклонностях, что я наконец и сам проникся этим убеждением». Как часто из-за своей повседневной озабоченности теми или иными житейскими обстоятельствами, которая заболочивается, как пруды, душевной глухотой, взрослые не хотят и не способны увидеть добрые семена детского внутреннего я. Более того, они своими недалёковидными упрёками и обвинениями не дают этим семенам прорасти во внешнее я, заглушают и вытравливают их в самом начале роста. «При виде строгого и угрюмого лица, на котором лежала суровая печать неизлечимого горя, я робел и замыкался в себе».

Воспоминание о матери переполняло детское сердце любовью, которая жила во внутреннем я героя, но высокая стена, воздвигнутая установившимся взглядом на мальчика «как на отпетого маленького разбойника», не давала ей просочиться во внешнее я и обратиться к отцу и сестре Соне. А такая потребность, подогреваемая ещё неясным желанием и последней надеждой героя, связанными с часовней, всё-таки не иссякала в его горящем сердце (главы III, IV).

«Когда все углы города сделались мне известны до последних грязных закоулков, тогда я стал заглядывать на видневшуюся вдаль, на горе, часовню. Мне захотелось осмотреть её всю, заглянуть внутрь, чтобы убедиться, что и там нет ничего, кроме пыли». Но именно там и происходит встреча, наполнившая внешнее я героя настоящей любовью, обращённой к окружающему миру. Спускаясь по ступенькам в подземелье к двум струям света, Вася поднимая до истинного человеческого сострадания и милосердия.

«Я остановился у входа, поражённый невиданным зрелищем. Две струи света резко лились сверху, выделяясь полосами на тёмном фоне подземелья...» Этот свет можно сравнить с влиянием, оказанным на Васю Валеком и Марусей. Когда Вася узнал, что его новые друзья нищие и что его неприкаянность менее тяжела по сравнению с горькой долей обречённого на воровство Валека и увядающего на глазах цветка, выросшего без лучей солнца, — Маруси, когда он почувствовал, что он им нужен и способен хоть чем-то помочь, тогда и раскрылась в нём та другая сторона я, которая обращена к людям (главы V—XII).

«Теперь грустная улыбка Маруси стала мне почти так же дорога, как улыбка сестры; но тут никто не ставил мне вечно на вид мою испорченность, тут я был нужен — я чувствовал, что каждый раз моё появление вызывает румянец оживления на щеках девочки. Валеку обнимал меня, как брата, и даже Тыбурций по временам смотрел на нас троих какими-то странными глазами, в которых что-то мерцало, точно слеза».

Самые болевые точки повести — усилившаяся болезнь и последние дни Маруси, когда Вася, несмотря на нависшую над ним угрозу домашнего наказания, приносит больной девочке взятую у сестры куклу, которая

стала «первой» и «последней» радостью «её недолгой жизни», а затем при устроенном отцом допросе готов перенести любую жестокость с его стороны, но не нарушить данного Тыбурцию и его детям обещания никому о них не говорить.

«Маленькая кукла сделала почти чудо: Маруся, давно уже не сходявшая с постели, стала ходить, вода за собой свою белокурую дочку, и по временам даже бегала, по-прежнему шлёпая по полу слабыми ногами».

«— Ты взял у сестры куклу? Эти слова упали вдруг на меня так отчётливо и резко, что я вздрогнул.

— Да, — ответил я тихо.

— А знаешь ты, что это подарок матери, которым ты должен бы дорожить, как святыней?.. Ты украл её?..

— Нет, — сказал я, подымая голову.

— Как нет? — вскрикнул отец, отталкивая кресло. — Ты украл её и снёс!.. Кому ты снёс её?.. Говори!..

.....

— Н-не скажу! — ответил я тихо...

В эту минуту во мне сказался сын моего отца. Он не добился бы от меня иного ответа самыми страшными муками. В моей груди, навстречу его угрозам, подымалось едва осознанное оскорблённое чувство покинутого ребёнка и какая-то жгучая любовь к тем, кто меня пригрел там, в старой часовне».

Вася дорожил подаренной матерью Соне куклой, как святыней, поэтому и принёс её умирающей Марусе, ведь предназначение святыни — радость и утешение, доставляемые самым бедствующим и нуждающимся людям. Внешнее я должно быть не только милосердным, но и жертвенным, терпеливым и стойким. Именно эту последнюю вешку мы видим в

эпизоде гневного допроса. После того как Вася научился воспринимать чужую боль как свою, когда не просто выросло, а добропорядочно и страстотерпно проявилось его внешнее я, тогда разрушилась стена непонимания между ним и его отцом. Отец Васи, добрый, честный и справедливый человек (вспомним, что о нём говорил Васе Тыбурций), долгое время не мог из-за обрушившегося на него и душевно «ослепившего» его горя разглядеть нравственные переживания и искания своего сына. Но когда он узнаёт от Тыбурция об истинной роли «негодного мальчишки» в дружбе с бедными детьми, то искренне просит у Васи прощения (главы XIV—XV).

В заключительной части урока мы помним память Маруси и представленных в её образе «убитых серым камнем» людского холодного жестокосердия детей. А затем, подобно Васе и Соне над её маленькой могилкой, мысленно произнесём свои обеты, и, стараясь осознать, как ещё мала в каждом из нас та внешняя сторона я, которая для людей, ещё раз задумаемся над мудрыми словами Тыбурция: «Лучше иметь в груди кусочек человеческого сердца вместо холодного камня». В этом нам может помочь стихотворение Давида Кугультинова «Размышления» (перевод Ю.Нейман).

*На кладбище мы друга привезли,
Вдоль ямы чёрной молча стали с края
И мёртвого зарыли в глубь земли,
Живое горе в сердце подавляя.*

*Вот всё и кончено. И тишина...
Жизнь пресекалась так просто и так странно:
В беззвучье улетучилась она
Из мира шумов, как всегда, неожиданно.*

*Обиды, радости, добро и зло —
Что волновало сердце, что томило, —
Смежив глаза, застыло, отошло,
С хозяином лежит на дне могилы.*

*А мы, оставшиеся, и сейчас
В грядущем неизменно побываем,
И эта яма чёрная — для нас,
Как говорят калмыки, — «за Алтаем...»*

*Но, провожая друга в путь глухой,
В печальную дорогу без предела,
Душа моя, смятенная тоской,
Внезапно озаряясь, осветлела.*

*И мне в блаженном солнечном тепле
Мои соседи по земной юдоли,
Со мной оставшиеся на земле,
Родными стали, близкими до боли.*

*И если я живое существо
Когда-нибудь обидел понапрасну, —
Сейчас просить прощенья у него
Мне захотелось искренно и страстно.*

*А те, кто предо мною виноват?..
Вина их вдруг утратила значенье,
Я отпустить её готов стократ
И сладкое почутья облегченье...*

*«Когда б сказать им всем, — подумал я, —
Любой из нас — у замыканья круга,
Так будем жить, и вправду, как друзья,
Щадя друг друга, радуя друг друга!»*

*И верил я, что станут все добрей,
Поняв душой простое это слово,
Как будто ключ нашёл к сердцам людей,
Как будто истиной владею новой...*

КУТЕЙНИКОВА Наталья Евгеньевна —

кандидат педагогических наук, доцент, Москва
natalia07112401@yandex.ru

СОВРЕМЕННАЯ ПРОВИНЦИЯ И ЕЁ ДЕТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ ЕВГЕНИИ БАСОВОЙ: ПОВЕСТИ «УЕЗЖАЮЩИЕ И ОСТАЮЩИЕСЯ», «ДЕНЬГИ, ДВОРНЯГИ, СЛОВА»

Аннотация. В статье анализируются повести Е.В.Басовой «Уезжающие и остающиеся» и «Деньги, дворняги, слова», предлагаются варианты их изучения на урочных и внеурочных занятиях в 8–9 классах образовательных организаций.

Ключевые слова: современная детско-подростковая литература; изображение семьи в современной литературе; проблема социализации личности подростка; тема социального неравенства современного общества.

Abstract. The article analyzes the stories of E.V.Basova: "Leaving and Staying" and "Money, Mutts, Words" and offers options for studying them in class and extra-hour classes in 8–9th grades.

Keywords: modern children and adolescent literature; family image in contemporary literature; problem of the socialization of a teenager; theme of social inequality of modern society.

Современный прозаик **Евгения Владимировна Басова** (р. 1963), член Союза писателей России, иногда выступает под псевдонимом Илга Понорницкая, поэтому мы имеем корпус произведений, относящихся

как бы к творчеству «двух писателей». Все они демонстрируют и талант Е.В.Басовой, и её знание детской психологии, и умение заинтересовать сложными темами и проблемами даже неподготовленного читателя, ча-

сто не желающего сочувствовать и сопереживать персонажам, задумываться над содержанием произведений. Книги Басовой действительно интересны и востребованы современными школьниками, одновременно

многие из них отмечены различными премиями.

Свой первый опубликованный рассказ («Черновик») Евгения Басова, ещё школьница, увидела в журнале «Семья и школа» в 1982 году. Первая книга рассказов («**Внутри что-то есть**») вышла у Басовой в 2002 году, а в 2007/08 году писательница стала финалистом конкурса «Заветная мечта» с повестью «**Даша Птичкина и её друзья**». Уже в следующем году Евгения Басова получила малую премию «Заветная мечта» (II место) за сборник «**Наша Земля — дышит**». Писательница — призёр Третьего международного конкурса детской и юношеской художественной и научно-популярной литературы имени А.Н.Толстого за цикл повестей о современных детях: «**Звери из детства**», «**Даша Птичкина и её друзья**», «**Эй, рыбка!**», «**Наша Земля — дышит. Короткие рассказы о Севере**». Е.В.Басова также финалист Всероссийского литературного конкурса «Книгуру», лауреат Международного литературного конкурса имени Сергея Михалкова и специальный призёр Международной детской премии Владислава Крапивина.

Тема социального неравенства поднимается в повести **Евгении Басовой** «Уезжающие и остающиеся»¹. Героиня этой повести — Валентина Пудякина — живёт в пригородном рабочем посёлке и так же, как Илона Гагарина из повести **Н.Васильевой** «**Гагара**»², мечтает уехать учиться в большой город. Только Илона так остро не чувствует социальное расслоение, как юная Валя, поступившая в лучшую гимназию города, где ранее учился её старший брат Миша. При всяком удобном случае и без него девочке напоминают, что она и откуда — здесь чётко можно провести параллель с другой героиней — Варварой Снежиной, которую называли в гимназии Варей из спального района³: «Я знаю, что она (учительница. — Н.К.) дальше скажет. Что я и к девяти на уроки не успеваю. И что если кто живёт далеко, тому нечего было поступать в гимназию. Учились бы в простых школах. Тем более что и успехи у меня не ахти. Можно хоть завтра приходиться с мамой забирать документы»⁴. Это при том, что девочка очень хорошо учится, а её мама — художница, воспитываю-



Евгения Басова

щая одна троих детей, ещё и платит за учёбу дочери.

Если предложить учащимся для самостоятельного чтения эти три книги, можно выйти и на обсуждение мысли семейной в современной детско-подростковой и юношеской литературе, и на анализ жизнеподобной прозы о реалиях наших дней. Как показывает практика, школьники 8—11 классов с большим интересом обсуждают проблемы современности и их изображение в литературе, что может дать выход на создание проектов разной направленности.

I. Историко-культурные проекты:

1. Художественное изображение рубежа XX—XXI столетия в литературе последних лет: правда или вымысел, «жесткий реализм» или создание мифов.

2. Быт и реалии прошлого в зеркале искусства (художественная литература, живопись, графика, фото-, кино- и театральное искусство).

3. Модификация жанров художественной литературы рубежа XX—XXI веков как отражение изменений в жизни социума.

II. Литературные проекты:

1. Модификация жанра школьной повести в отечественной литературе рубежа XX—XXI веков.

2. Основные темы и проблемы подростковой литературы рубежа XX—XXI веков.

3. Образ подростка в современной литературе: жизнеподобие или вымысел, динамика развития характера или авторский идеал.

При обсуждении повести **Евгении Басовой** «Уезжающие и остающиеся», например, с московскими подростками очень многое приходилось объяснять и из жизни России «нулевых годов» (отец героини, скорее всего, попал в рабство на юге страны или на Кавказе, отправившись на заработки после закрытия завода, и погиб; многие города и городки стремительно скатываются в нищету, потому что закрылись градообразующие предприятия), и из быта людей в провинции, показывая, каким может быть выход из, казалось бы, безвыходного положения. Мать героини в повести Е.Басовой просто подвижница: мало того, что она растит троих детей одна, уже оставив попытки найти пропавшего мужа (отец семейства уехал на заработки в Москву, а оттуда — куда-то на юг, где и пропал бесследно, когда младшему сыну было всего несколько месяцев), она даёт им образование и учит стойко выдерживать удары судьбы, поэтому при полном безденежье отправляет старшего сына в Москву, в институт, куда его взяли по результатам олимпиады. Следующий должен быть Валя, за ней изо всех сил тянется и младший — Толик, отличник в поселковой школе, уже планирующий, как и старшие, сдавать экзамены в гимназию. На увещевания соседки-подружки мама лишь отмахивается:

«Мама говорит:

— Анжела, нет, ты не поняла. Я не смогу получить расплатиться (за домофон. — Н.К.). У меня денег всегда в обрез. Получила — значит, за квартиру, за гимназию надо заплатить...

— Светка, я правда не понимаю тебя, — говорит тётя Анжела. — Вы нищие, и всё же у тебя дети учатся в гимназии. Среди богатеньких сынков, которые по границам разъезжают. У меня только одна Наташка, и мужик мой зарабатывает нормально, а я ведь её туда не поведу. Сколько ты в месяц платишь, а?

— А это уже, Анжела, тебя не касается»⁵.

Социальное расслоение начинается и среди «простых» гимназистов, поступивших по результатам тестирования, теперь каждый из них рвётся из всех сил, чтобы доказать себе, учителям, одноклассникам: он лучший. Миша Мухин, безотцовщина, сын продавщицы с рынка, заявляет Валентине:

«— Не слушай её (учительницу. — Н.К.), — говорит мне Мухин на перемене, — на самом деле элита — это не они, а мы.

— Как это — мы? — спрашиваю.

Мухин объясняет:

— Меня взяли сюда, потому что я умный.

<...>

— И ты умная, — говорит Мухин. — А ещё брат у тебя... Это... Составил славу гимназии. Я стенд видел»⁶.

Мухин выбрал Валю «для дружбы», потому что она, по его представлениям, «элита» и перспективная, но стоило героине отказаться от спонсорской поездки в Англию в пользу друга, как Миша сразу же её забыл и перестал общаться: он теперь зарабатывает баллы по английскому языку, общается только с теми, кто едет в Великобританию, и грезит об учёбе в большом городе, дальнейшей карьере.

Миша Мухин из «уезжающих» — с отроческих лет он мечтает вырваться из бесперспективной глубинки, но об этом же мечтает и Валя, наверное, и её мама, из последних сил дающая детям образование. На уроке словесности, где любимая учительница рассуждает о любви к отчему краю, девочка размышляет о другом: «— Кровь неотделима от нас. Пока человек жив, в нём течёт его кровь (на уроке идёт словообразовательный разбор слова «сокровища». — Н.К.). Так и кров неотделим. Нельзя порывать со своими родными местами, со своим кровом. Наши предки были мудры. Они понимали: сокровище там, где дом.

Наши предки были мудры, Ольга Петровна! И всё-таки я уеду отсюда. И маму с Толиком заберу.

Мишка уже в Москве. <...>

Мишка, потерпи. Ты нам проложил дорожку, скоро я приеду вслед за тобой. И маму с Толиком отсюда вытащу. А когда мы закончим учиться, мы уедем в какую-нибудь тёплую страну. И там никто не станет определять, какая у нас должна быть одежда и как нам по ней ножки протягивать. А наш город и даже наш посёлок Ольховка я забуду как страшный сон. Пусть они все здесь остаются. А мы уедем. Ещё только немножко потерпеть... И Копа бы отыскать (потерявшегося кота. — Н.К.). Ведь его можно будет забрать с собой?»⁷.

— Что это — равнодушие, эмоциональная неразвитость и нелюбовь к малой родине? Или у героини другие истоки желания уехать в столицу? Давайте проанализируем.

— Можно ли Валию назвать «эмоционально неразвитой» личностью? Почему? Тогда почему она выносит каждый день тарелку горячих щей бомжу Николаше? Это же происходит до того, как девочке приходит мысль, что Николаша может быть её отцом.

— Как такое поведение «барышни» изменяет всю жизнь Николаши? Почему до этого он всё скатывался и скатывался вниз по социальной лестнице? Что перевернуло его душу?

— Почему Валя вдруг сама стала искать пропавшего отца? Зачем он ей, ведь она его даже не помнит?

«— Я утром, — говорит (мама. — Н.К.), — всегда спать хочу. Да и вообще, с тех пор как папка ваш пропал, мне, кажется, всегда охота спать. Никак я отоспаться не могу...»

«...» Мне кажется, я счастливая тогда была...»⁸

— Можем ли мы утверждать, что главная героиня повести пытается восстановить целостность своего дома, потому что дом для неё и есть малая родина? Но Дом не здание, Дом — семья.

К этому Дому прибываются все сирые и одинокие: соседка Анжела с неприкаянной дочкой всегда бегут к Пудякиным, когда им плохо; Сашка, одноклассник Толика, возвращается из своих бегов к ним, а не в дом бабушки или в семью матери, да и бывший бомж Николаша ему говорит: «Иди, там не дадут пропасть. Там барышня щей мне наливала».

«...» Дядя Коля сказал, что Валька его вернула к жизни. Что у него две дочки есть. Он к ним сейчас поехал. В Пензу, что ли...»⁹.

Брат и сестра привечают всех бездомных котов двора, а не только своего Копа. Незыблемая любовь к людям переполняет героиню, требует своего выхода. Она однозначно не выгорела эмоционально, потому что, поймав хулигана Валерку, издевающегося над котами, ощутив его ухо в своих руках, не смогла ни это ухо «надрать», ни отлупить пацана — он же человек!

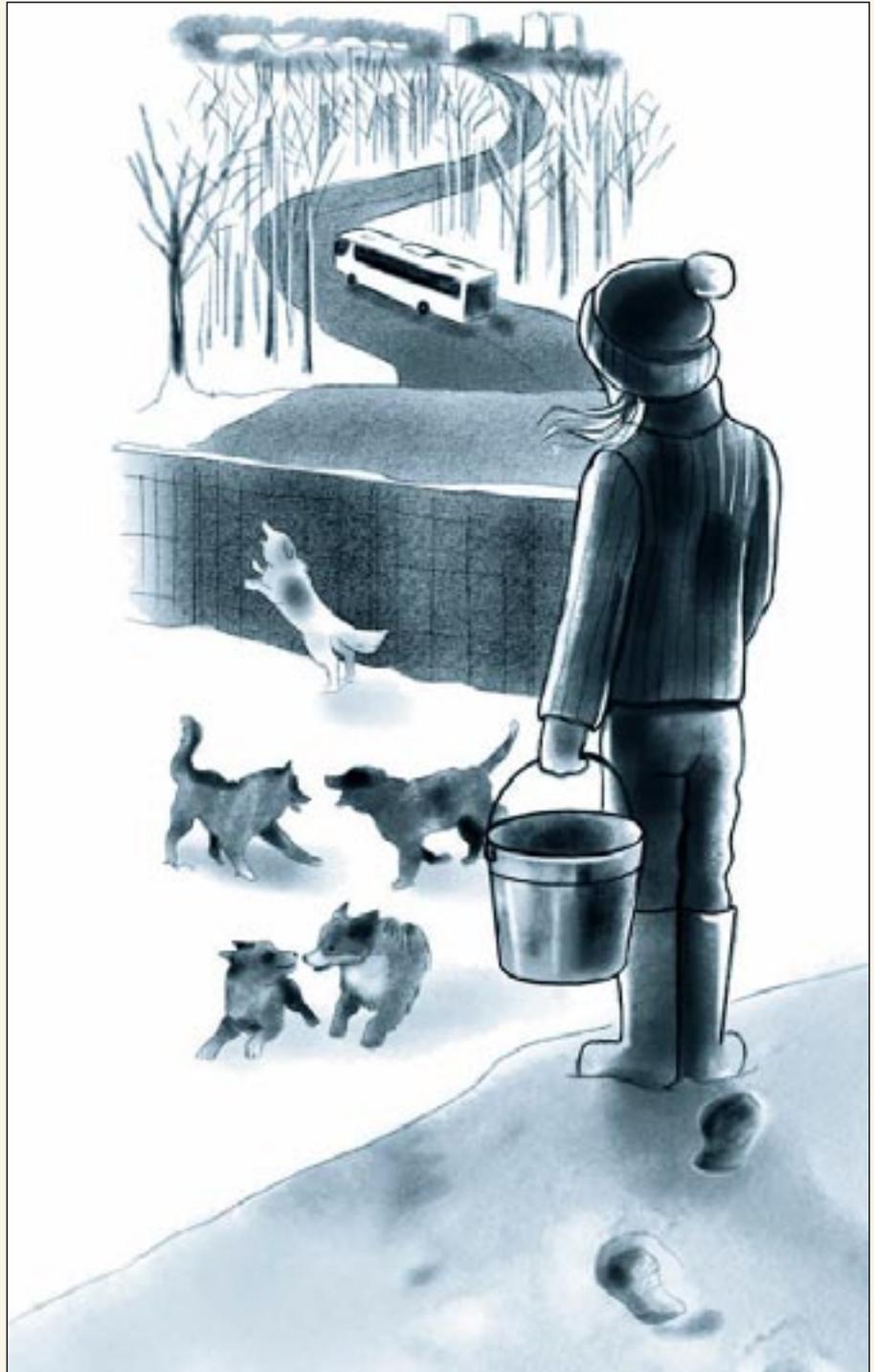
Валя не эгоистка, она жаждет лучшей доли своей семье: в холле гимназии девочка любит мать, под потолком расписывающей стену, сквозь слёзы шепчет ей признания в любви; героиня ищет отца и переживает, что, может быть, он рядом, а они его просто не узнают — эти переживания доводят её до обморока, принятого в гимназии за голодный. Да, питаются Пудякины скудно, но главное для них не пища, а любовь и лад в семье. Бывшая классная руководительница Миши признается, что «...у Пудякиных больше всех понравилось...»

«...» Нет, дело не в том, что в одноклассной живут. Как-то у них спокойно себя чувствуешь...»

«...» Чистенько у них, и дома, по крайней мере, всегда есть щи...»¹⁰.

— Права ли Кира Ильинична, считавшая, что обморок Вали — результат переживаний из-за поездки в Англию? Важна ли девочке сейчас эта поездка?

— О ком и о чём она переживает на самом деле?



К. Скоморохова. Илл. к повести Е. Басовой «Деньги, дворняги, слова». 2017

— Переживает ли героиня за соседку Наташку? Найдите и зачитайте в тексте произведения те фрагменты, где описываются их взаимоотношения и размышления Вали о Наташе. Что делает Валентина для соседки? И почему?

«По-моему, ей было бы весело рассказывать о чём угодно — только бы слушали её. У неё нет подруг, кроме меня. Дома ей только и твердят, что она никчёмная, а она знает: у никчёмных подруг не бывает. А я дружу с ней — потому что я такая странная».

Пусть думает, что хочет. Главное, что сейчас она не одна. Правда, я уеду. Но это будет ещё не скоро. Это — только через несколько лет. А пока я здесь...»¹¹

Обсуждение прочитанного в разных классах, школах, регионах будет идти по-разному, потому что повесть **Е. Басовой** «Уезжающие и остающиеся» ученикам в регионах близка и понятна по тем реалиям, которые отражают в произведении быт и социальное неравенство именно маленьких провинциальных городков. Московским школьникам, скорее всего, многое придётся объяснять, особенно тем, кто не был в провинции и не имеет там родственников. Здесь возможно сопоставление с повестью «ЧЯП» **Э. Веркина**¹², так же хорошо показавшего сегодняшнее состояние малых городов, убогость жизни, отсутствие каких-либо перспектив у детей и подростков. Тогда закономерными будут вопросы:

— Можно ли осуждать Валю Пудякину и Мишку Мухина за их желание уехать учиться в большой город? Почему?

— Как вы думаете, смогут ли эти ребята осуществить свою мечту?

— Давайте пофантазируем, что будет с Толиком и Сашкой через 10 лет. Уедут ли они из родной Ольховки или нет? Почему вы так считаете?

— Почему открытый финал произведения не вызывает у нас уныния или жалости к героине?

— Понравилась ли вам повесть Евгении Басовой или нет? Почему? Аргументируйте свой ответ.

Сочинение-рассуждение необходимо писать в классе сразу после анализа прочитанного:

1. Повесть Евгении Басовой «Уезжающие и остающиеся» навела меня на размышления о...

2. Можно ли утверждать, что повесть Евгении Басовой «Уезжающие и остающиеся» по жанру является *школьной повестью*?

3. С кем из персонажей прочитанных книг можно сравнить Валю Пудякину — главную героиню повести Евгении Басовой «Уезжающие и остающиеся»?

В 2017 году вышла повесть **Е.В. Басовой** «Деньги, дворняги, слова»¹³, которая принесла писательнице лауреатство в 2016 году на Международном литературном конкурсе имени Сергея Михалкова. Главную героиню произведения, восьмиклассницу, тоже зовут Валентиной, возможно, потому, что имя красивое. Возможно, потому, что имя Валя довольно распространено в российской глубинке и редко встречается в столицах среди детского населения. Этим именем подчёркивается *типичность персонажа*, его внешняя обыкновенность, хотя каждый человек по-своему уникален. И жизнь Вали Самуковой совершенно обыкновенная: перед нами *типичный характер в типичных обстоятельствах*. Почему же так интересно читать это произведение?

В читающем классе лучше всего поработать с *жанровыми ожиданиями* учащихся:

— Не кажется ли вам странным название новой повести Евгении Басовой «Деньги, дворняги, слова»? Почему?

— Давайте подумаем, что стоит за этими словами. Приведите свои версии развития событий.

— Какие из приведённых версий развития сюжета вам кажутся наиболее приемлемыми? Аргументируйте свой ответ.

— Как могут сопоставляться слова «деньги» и «дворняги»? И при чём тут сами «слова»?

— Есть ли интрига в таком названии?

Для пробуждения *мотивации к чтению* и в читающих классах, и в классах, мало ориентированных на чтение как вид досуга и творческую деятельность, хорошо начать знакомство с произведением на урочном или внеурочном занятии чтением и обсуждением *начала повести*, с попытки определить, где происходит *завязка действия* и каков сюжет.

Девочка Валя подрабатывает в выходные дни в собачьем приюте, который находится на

украине городка, и её рабочий день начинается в 7:30 утра. С одной стороны, она очень любит собак и собаки тоже её любят. С другой стороны, она зарабатывает деньги для своей семьи — мамы и двух младших братишек, потому что они ушли от отца, пьяницы, скандалиста и дебошира, и живут на съёмной квартире. Труд её нелёгок: «...а ты начинаешь свой день с того, что снова кормишь всех — теперь уж сухим кормом, привозным. Для щенков, которые в домике, в клетках, берёшь его из одного мешка, а для больших уличных собак — из другого. В Хильдину клетку ставишь ещё и миску молока, в угол, чтобы его подольше не пролили. А для кошек выдавливаешь корм из таких маленьких пакетиков. Но если их не осталось в холодильнике, то можно насыпать кошкам из того мешка, где для щенков.

По домику ты порции для всех разносишь сразу в мисках. А после берёшь чистое ведро, накладываешь в него корма до краёв и выбегаешь во двор. Только телогрейку накинуть не забудь, а то замёрзнешь сразу, а назад уже будет неохота возвращаться — так и будешь на бегу стучать зубами и подпрыгивать. И думать, как хорошо зарыться руками в чью-то шерсть, прижаться к боку теснее и замереть.

<...> Никто в приюте уже не спит и все голыды так, что им невтерпёж тебя молча дожидаться. Как будто их на ночь и не кормили! Кто-то лаёт-ухает на низких нотах, а кто-то скулит так, как если царапать стекло гвоздём или ребром монетки...»¹⁴.

К 10 часам, к открытию собачьего приюта для посетителей, приходит мама Вали, чтобы помочь дочке. Мать не может оставить своего ребёнка одного, но этот ребёнок всячески пытается свалить всю работу на себя, потому что мать больна — у неё онкология и ремиссия только 2 года, и чем всё это закончится, не знает никто. Валентина и рада маминному приходу, потому что одной и страшно тёмными зимними утрами, особенно бежать в приют от конечной остановки троллейбуса, и неуютно от вопросов посетителей, и в то же время осознаёт, насколько матери тяжело даётся такая подработка. А дома ждут братья, и быт их скромен, и еда скудна, поэтому рассуждения девочки вполне понятны и многим знакомы: «Янина, когда я сказала, что хочу работать с мамой, ответила: “Да хоть весь класс приводи. Мне что — лишь бы всё сделано было. Вольеры чистые, собаки накормлены и выгуляны, полы и посуда вымыты. А заработок можете делить как захотите. Сколько у меня положено служителям на день — сверху ни копейки не дам!”

Но нам-то зачем с мамой его делить? В воскресенье вечером, получив деньги за выходы, мы, только добежав до пригородного посёлка, сразу идём в магазин и покупаем всякого разного, чего сами захотим. Ветчину, красную рыбу, яблоки, апельсины, конфеты “Курага в шоколаде” и большой торт. Дома я выкладываю всё это на стол и зову братьев — если кто ещё не понял, что мы пришли с работы и сейчас будет пир»¹⁵.

Щемящую тоску вызывают эти слова, но поймут ли их благополучные школьники? Нуж-

но ли им знать, как тяжело живёт провинциальная Россия? Однозначно — нужно: литература как вид искусства развивает эмоциональную сферу личности, учит сопереживанию и состраданию, без которого не вырастет добрый и понимающий других людей человек и человек, любящий животных на деле, а не на словах. Именно поэтому после прочтения начала повести необходимо выйти на разговор о причинах, приведших Валю в собачий приют.

Конечно, *первая и главная причина* — деньги, поэтому Валя с нетерпением ждала получения паспорта, чтобы идти работать в свободное от учёбы время. В общем, ни к чему хорошему это не привело. Во-первых, в парикмахерской не заплатили за раздачу листовок, что является распространённой практикой в сегодняшнем мире. Во-вторых, чтобы получить листовки в мини-кинотеатре «Пещера ужасов» и занять бойкое место в обеденный перерыв, надо убежать с последних уроков. Естественно, страдает учёба, а сама Валя страдает от стыда перед стареньким учителем химии Яковом Павловичем, хвалившим школьные успехи её матери и взявшего когда-то бездомного щенка, найденного Валей в 3 классе.

«Твоя мама, — говорит, — Танечка Артюхина, всегда хорошо училась по моему предмету. И мне жалко ставить тебе “три”. Давай ты к следующему уроку как следует всё учишь и я тебя опять спрошу?»¹⁶. И мама страдает: она переживает, что дочь, как и она, не выучится, рано выйдет замуж, нарожает детей и будет перебиваться до смерти случайными заработками. К тому же мама Таня боится, что болезнь вернётся и она не успеет вырастить всех своих детей, поэтому подросшая и образованная дочь — залог выживания младших братьев, моральная и материальная их опора.

Семье Вали страдает даже их квартирная хозяйка, которая, по определению, должна думать только о своевременной оплате жилья — это наглядная демонстрация того, что в простом народе слова «сочувствие» и «сопереживание» ещё не утратили своего смысла. «Маме наша квартирная хозяйка, Мальвина Сергеевна, сказала, что она что-то похудела в последний месяц. “Не вернулась ли к тебе, — спрашивает, — твоя болезнь?” А мама как рассмеётся. В приюте, говорит, знаете как? Там не передохнёшь. Не только перекусить некогда, но даже сходить в туалет! И главное, ничего не хочется. Ничегошеньки! Все процессы в организме у тебя тормозятся, а сама носишься как метеор, прямо летаешь...»¹⁷

Однако рядом с добрыми и сочувствующими людьми всегда находятся их антагонисты — те, для кого важнее собственное благополучие, имидж и самопиар. С сопоставления персонажей — служителей собачьего приюта и волонтеров — можно начать разговор об *истинном и ложном гуманизме*. И здесь появляются дворняги.

Сегодня акции помощи приютам для животных проводят повсеместно, и это, безусловно, хорошо. Беда заключается в том,

что акции эти одноразовые и школьники, в них участвующие, видят только «парадную» сторону жизни такого приюта. Валя любит собак и служит им с полной отдачей, в то время как школьницы-волонтеры приходят в основном... попить чай и потусоваться. Например, Лера Каледина, чей отец практически и содержит собачий приют. Для неё это модная игра, в которой она «за главного»: «Лера — командир волонтеров. Или координатор, как там у них называется. Кто хочет тоже стать волонтером, должен сперва написать ей в социальных сетях и рассказать, чем он может помочь приюту. Корма купить, например, или шприцы, чтоб делать больным собакам или кошкам уколы, или ещё что-нибудь.

Но главное — волонтеры приходят сюда, к собакам, чтобы им скучно не было. Лера так и пишет у себя на страничке: «Служители в приюте работают за деньги, и им безразлично, что их питомцы страдают без ласки, без общения с человеком!»

Вот Лера с подружками и ходит сюда общаться. Но если бы они подходили только к собакам, а нам не надо было бы говорить с ними!

Однажды Ирина просто вытолкала Леру из домика. Лера тогда, по обыкновению, подошла к одной клетке с малышом и завела свою обычную песенку:

— Ой, ты какой грязный, и не мыли тебя с утра, и клетку не чистили! И воды у тебя не-э-э-э, никто и не думает о том, что ты хочешь пить!

Это совсем не значило, что она хочет напоить щенка. Это она всегда так нам, служителям, намекает, что надо сделать. Потому что она деньги опускает в копилку, её папа жертвует нам на приют, и она имеет право проверить, как мы эти деньги отработываем...»¹⁸.

Служители, безусловно, тоже разные: кто равнодушен к животным и их судьбе, как стажёрка Галя с её жизненной философией «не высовываться, сидеть тихо и не перечить»; кто вообще ко всем на свете равнодушен, но пришёл в собачий приют из-за отсутствия работы в городе — взрослые служительницы, постоянно сменяемые хозяйкой приюта Яниной из-за того, что «много себе позволяют». Но есть сторож дядя Юра, пишущий стихи и на память о приюте при увольнении забравший с собой одного пса, а также мама Таня со своей дочкой.

«Мы страшно устаём от посетителей. Мы вообще устаём здесь. Но из-за собак выматываешься не так сильно, как из-за людей. Какую-нибудь нашу собаку обнимешь — и чувствуешь, как у тебя самой сил прибавляется. Просто вливаются в тебя силы.

То-то маму так тянет сюда. В пятницу, и даже в четверг под вечер, насидевшись за компьютером, она говорит:

— Мне просто не терпится, когда мы пойдём в приют! Мне вредно так долго не обниматься с собаками.

Собаки жмутся к тебе, как будто им от тебя тоже силы прибавляются. Им только дай волю, они бы куда-то от тебя не отходили!»¹⁹.

Мама Таня рассказывает хозяйке Янине, что малышка Валя, будучи ещё младенцем, по сути, уже тянула руки к собакам, хотела их погладить, поэтому, возможно, станет ветеринаром. Но Янине чьи-то повествования и чужие успехи абсолютно не интересны. Да, она открыла этот приют, где собак и кошек содержат либо пожизненно, либо до пристройки в семью. Открыла после серии собст-

венных репортажей на телевидении о другом городском приюте, где бездомные животные содержались лишь трое суток, после чего усыплялись, если их не забрали «в добрые руки».

Подумаем над вопросами:

— Как вы думаете, почему Янина выступила на телевидении с репортажами о бездомных животных?



К.Скоморохова. Илл. к повести Е.Басовой «Деньги, дворняги, слова». 2017

— Соотносится ли как-то её рассказ о детской любви к собакам с тем, что она делает во взрослой жизни? Как именно? А если не соотносится, то почему?

— Подумайте: почему Янина открыла собачий приют?

Возможно, её укорили в том, что критиковать может каждый, а вот попробовать сделать — это почти подвиг. Самовлюблённой Янине нравится быть на виду, почему она и выбрала тележурналистику. Привыкшая к похвале, она не смогла проглотить такие слова и начала действовать, а вот в отсутствии энергии и «пробивной силы» ей отказать нельзя. Она и администрацию города «напрягла», и спонсоров нашла, и дело организовала так, как в других городах, благо писать умеет. Но одно дело начать что-то, совсем иное — вести дело разумно, экономически и юридически грамотно, изо дня в день, тихо и без пиара. И вот тут-то и проявляется истинный характер хозяйки приюта: девочка Валя с удивлением наблюдает, как меняется мимика Янины и интонации её речи в зависимости от того, с кем девушка говорит. И как меняются слова...

— Чем раздражает Янина главную героиню?

Конечно, своей неискренностью, лицемерием. И ещё — криком, потому что у Вали не прошёл ужас жизни с отцом и у неё чётко выстраивается цепочка: слова — крики — побои. Именно поэтому она сначала цепенеет от криков Янины, но потом видит, как ей противостоят взрослые служительницы и мама, и начинает анализировать окружающих людей: искренние, у которых слова не расходятся с делом, и неискренние, лживые, слова которых нужно оценивать не по содержанию, а по подтексту.

— Встречаем мы в жизни таких людей? Часто ли понимаем, что стоит за их словами?

Взрослые служительницы, рассказывая что-то друг другу, часто сравнивают людей с собаками, так что Валя не сразу понимает, о ком те говорят: о знакомых или о собаках из приюта. Постепенно и Валентина начинает сравнивать себя и одноклассников с собаками, придя к выводу, что она — *дворняга*, но в этом ничего плохого нет, потому что дворняги — самые умные, преданные собаки, не то что избалованные породистые. Такие размышления формируют у девочки умение понимать других, например одноклассницу Надьку, которая была ей ранее неприятна, и чувство сострадания. Именно поэтому она понимает мать, рассказывающую дочери, что стал приходиться отец, нашедший работу и «завязавший», который хочет исправиться и воссоединить семью.

— Почему Валя не хочет, чтобы к ним приходил отец? Можно ли её понять?

— Ради кого или ради чего героиня соглашается на воссоединение семьи?

В первую очередь ради мамы, которая отца простила, потому что любила, потому что они дружили с начальной школы и он — её большая и настоящая любовь. Уж такая, какая есть...

«— Слушай, Валька! Мы должны поддерживать папу, ему трудно. У него сейчас новая

работа, и вообще... у него все мы... — Она заглядывает мне в лицо: — Он так старается, чтоб мы простили его. Пожалуйста, доча, давай его поддержим!»²⁰

Во вторую очередь — ради братьев, младший из которых вообще отца не помнил, а отец его сначала и не признал. У мальчишек должен быть отец, и ещё должны быть маленькие семейные радости. «Она запинается, а потом объявляет:

— Можем даже все вместе, впятером, пойти в кино! Папа говорил, как хорошо всей семьёй пойти на дневной сеанс в кино! Сейчас я ему позвоню, что мы больше не работаем!»²¹.

Мама Таня рада, что их с дочерью уволили из собачьего приюта, потому что ради Вали готова была терпеть всё и дальше — не ради денег, а из-за любви к девочке, желания её поддержать и в работе, и в призвании, которое в приюте явно проявилось. Да, силы у матери уже ушли, но ради любви к своему ребёнку она была готова идти до конца. И всё это делалось без слов — реальная помощь и поддержка.

И ещё сыграли свою роль слова отца, сказанные Валентине зимой, когда родитель увидел замёрзшую девочку на остановке раздающей листовки «Пешеры ужасов»: «Ты должна понимать всё про своих родителей. Про всю их жизнь неумелую, бестолковую...»²².

— Всегда ли в жизни нужны слова? И какие слова?

«Мальвина Сергеевна сказала маме: «Танька, я пока придержу для вас квартиру. Ты думаешь, надолго у твоего это просветление? Думаешь, он снова не сорвётся?» А мама сказала ей: «Да я не знаю, что будет потом. Жизнь вообще хрупкая. Но пока пусть будет так...» Я думала про то, как мама сказала: «жизнь хрупкая», и у меня каждый раз внутри что-то сжималось — и я не понимала почему, ведь всё хорошо. Но отчего-то, чтоб на душе не было так беспокойно, мне надо было гулять с Каткой и собираться в научный лагерь — хотя и боязно было свой дом оставлять»²³.

— Важны ли слова Мальвины Сергеевны? Почему?

— Научилась ли героиня понимать, где искренние и где лживые слова? Аргументируйте свой ответ.

— В каком смысле надо понимать слова мамы Тани: «Жизнь хрупкая»?

— А что в итоге с дворнягами? Почему финал открытый?

«Я знала, что чужим в вольеры заходить нельзя. И сейчас нас отсюда выгонят. Но я успею обняться с Сарамой, и она успеет всё про меня понять, как понимала раньше. В растерянности я молча спросила её: «Как так, Сарамка?» Это было про всё сразу. Про маму, про отца, про то, что в приюте уже нет Янины. Про то, как мама сказала, что жизнь хрупкая. И что во мне каждый раз что-то останавливается, когда я вспоминаю это. И Сарамка ответила мне: «Вот так»»²⁴.

Сочинение-рассуждение всегда лучше писать в классе, особенно после обсуждения

и анализа произведений современной литературы на актуальные для школьников темы, чтобы не было возможности залезть в Интернет и скачать чужие мысли. Безусловно, ученики могут сделать это и на урочном занятии. Тогда, чтобы не возникло такой потребности, темы сочинений нужно сформулировать с опорой на темы — проблемы — мотивы или сюжетные линии — фрагменты, которые обсуждались в классе:

1. Повесть Евгении Басовой «Деньги, дворняги, слова» навела меня на размышления о...

2. Согласны ли вы с выводом Вали: люди и животные делятся на дворняги и породистых? Аргументируйте свою точку зрения.

3. Похожи ли героини Евгении Басовой: Валя Пудякина из повести «Уезжающие и остающиеся» и Валя Самукова из повести «Деньги, дворняги, слова»? Аргументируйте свой ответ.

4. Соответствует ли название повести Евгении Басовой «Деньги, дворняги, слова» содержанию? Аргументируйте свой ответ.

5. Как вы думаете, что подразумевала мама Таня под словами «жизнь хрупкая»? Аргументируйте свой ответ цитатами из текста.

6. Какова роль семьи в жизни Вали Самуковой? Аргументируйте свою точку зрения с опорой на авторскую позицию.

7. Реален ли финал произведения Е.Басовой «Деньги, дворняги, слова»? Аргументируйте свой ответ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ БАСОВА Е.В. Уезжающие и остающиеся: три повести. — М.: КомпасГид, 2014.

² ВАСИЛЬЕВА Н.Б. Гагара: повести. — М.: Дет. лит., 2015. (Лауреаты Международного конкурса имени Сергея Михалкова).

³ БЕРИНГ Т., РОМАНОВА Л. Детки: Сборник рассказов. — М.: БерИнГА, 2014. — С. 31—74.

⁴ БАСОВА Е.В. Уезжающие и остающиеся: три повести. — М. — С. 154—155.

⁵ Там же. — С. 185.

⁶ Там же. — С. 185.

⁷ Там же. — С. 169—171.

⁸ Там же. — С. 178.

⁹ Там же. — С. 201.

¹⁰ Там же. — С. 188.

¹¹ Там же. — С. 206.

¹² ВЕРКИН Э.Н. ЧЯП: повесть. — М.: Эксмо, 2016. (Эдуард Веркин. Современная проза для подростков).

¹³ БАСОВА Е.В. Деньги, дворняги, слова: повесть. — М.: Дет. лит., 2017. (Лауреаты Международного конкурса имени Сергея Михалкова).

¹⁴ Там же. — С. 13—15.

¹⁵ Там же. — С. 31.

¹⁶ Там же. — С. 88.

¹⁷ Там же. — С. 34.

¹⁸ Там же. — С. 32—33.

¹⁹ Там же. — С. 45.

²⁰ Там же. — С. 184.

²¹ Там же. — С. 184.

²² Там же. — С. 185.

²³ Там же. — С. 190.

²⁴ Там же. — С. 201.

В.Я.ЛИНКОВ: «ПИСАТЕЛЬ ПИШЕТ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ЕГО ПОНИМАЛИ, ОН ГОВОРИТ ЧТО-ТО ОЧЕНЬ ВАЖНОЕ, НУЖНОЕ НАМ О МИРЕ, О ЧЕЛОВЕКЕ, А МЫ, ВМЕСТО ТОГО ЧТОБЫ ПОНИМАТЬ, НАЧИНАЕМ ОБЪЯСНЯТЬ, НЕ ПОНИМАЯ»

ИНТЕРВЬЮ С УЧЁНЫМ

Аннотация. В интервью В.Я.Линков рассказывает, чем была продиктована его работа над учебником «Введение в литературоведение...».

Ключевые слова: произведение как послание автора читателю; содержание, смысл, идея произведения; понимание; переживание прочитанного; старые и новые литературоведческие понятия.

Abstract. In an interview with V.Y.Linkov talks about his work on the textbook "Introduction to literary criticism..."

Keywords: author's message to the reader; content, meaning, idea of the work; understanding; reading experience; "old" and new literary concepts.

Большим событием в науке о литературе стала книга доктора филологических наук, профессора МГУ Владимира Яковлевича Линкова «Введение в литературоведение. История идей от Вико до Бахтина» (М.: ЛЕНАНД, 2019). Несомненно, она станет настольной книгой для учителя, студента, преподавателя литературы. Это качественно новое «Введение в литературоведение». Чтобы наш читатель мог взять для своей работы главные идеи книги, публикуем интервью с её автором.

Корр.: Учебников с тем же названием «Введение в литературоведение» написано, особенно в последнее время, немало. Что оправдывает появление ещё одного, Вашего? Что нового Вы в нём говорите?

Авт.: Я бы сказал так: в нём я в первую очередь говорю о старых, но забытых истинах и понятиях, которые студентам нужны, они их должны знать, но не знают.

Корр.: Не могли бы Вы конкретизировать свою мысль?

Авт.: Чтобы наш разговор обрёл предметность, начну с примера. В течение многих лет почти каждому на экзамене по «Истории русской литературы» я задаю один и тот же вопрос: «Какие последние слова главного героя повести Л.Н.Толстого «Смерть Ивана Ильича»?»

Умиравший герой три дня кричит от невыносимой боли и страха, но «вдруг» в самое последнее мгновение произносит: «Какая радость!»

Ничего подобного нет во всей мировой литературе — поразительные слова, но ещё поразительнее, что ни один студент не ответил на мой вопрос. Эти слова их никак не затрагивают, проходят бесследно.

А ведь ради них написана вся повесть.

Корр.: Но, может, всё дело в том, что студентам приходится читать, готовясь к экзамену впопыхах?

Авт.: Конечно, так, но это следствие других, более глубоких причин.

Также почти всех я спрашиваю о смысле эпиграфа к «Братьям Карамазовым»: «Если зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно, а умрёт — даст много плода». Здесь уж очевидно:

дело только в понимании. Результат тот же, многие даже не могут объяснить прямой смысл. Желая им помочь, иду навстречу. «Ну, что значит "умрёт"?» Ответ: «Сгниёт, наверное».

Корр.: В чём же, по-Вашему, проблема?

Авт.: В том, что студенты, да и не только они, не понимают, что такое «понимать», «понимание». А это важнейшая и острейшая проблема нашего времени. Сошлюсь на мнение знаменитого математика и философа XX века А.Уайтхеда*: «Если цивилизация собирается выжить, тогда распространение понимания оказывается самой первойшей необходимостью». Понимание пронизывает всю человеческую жизнь, а оно, по сути, предано забвению, в частности, из-за неверного отношения к науке, которая в глазах большинства является единственным источником истины в форме теории.

Корр.: Какое же это имеет отношение к предмету нашего разговора — науке о литературе?

Авт.: Самое непосредственное. Уайтхед точно определяет проблему. «В этом столетии (XIX) критиковали и исследовали там, где нужно было стремиться понимать», что объясняется отсутствием понимания различия между «пониманием» и «исследованием» и необходимостью, незаменимостью и того и другого.

На примере отношения к литературе очень хорошо проясняется мысль философа. Писатель пишет для того, чтобы его понимали, он говорит что-то очень важное, нужное нам о мире, о человеке, а мы, вместо того чтобы понимать, начинаем объяснять, не понимая. Л.Толстой так считал, потому что выражал настроения патриархально-крестьянства, а Достоевский — мещанского сословия. Это в далёком уже прошлом. В наше время исследователи пишут о заимствованиях, о влияниях, о дискурсе, о приёмах — короче, о чём угодно, только не о понимании произведения, не о его смысле, не о его идее.

Так и получается, по мнению чеховского профессора, что «не Шекспир главное, а примечания к нему».

Сейчас в моде «код»; разгадывать код — значит отказаться от понимания, эти две процедуры совершенно разные.

Разгадывание — одноразовое действие; разгадал кроссворд, второй раз не будешь. А

понимание бесконечно, перечитывая, мы начинаем постигать писателя лучше, глубже проникаем в смысл его произведений.

Корр.: Но разве исследование творчества писателя не ведёт к его пониманию?

Авт.: Так должно быть и так бывает, но не всегда.

В литературоведении возникла тенденция исследования, объяснения вместо понимания, когда «смысл», «содержание», «идея» произведения объявляются ненаучным предметом познания. Начало ей положили наши формалисты 1920-х годов прошлого века. Для них произведение «сумма приёмов». Чтобы быть наукой, литературоведение должно изучать приёмы. Высшим достижением поэзии они считали «замысловатый», то есть бессмысленный язык.

Уже тогда их подверг неотразимо убедительной, аргументированной критике М.Бахтин, упрекавший их в «нигилизме», «эстрадности», «боязни» смысла, ненаучности основных положений, называл их «рекламистами». Но ни обществом в целом, ни научным сообществом его критика не была воспринята, и его замечательная работа «Формальный метод в литературоведении», по сути, до сих пор не оказывает никакого влияния, хотя её идеи не были никем оспорены, их просто проигнорировали. Время подтвердило правоту М.Бахтина: все негативные черты, которые он отметил у формалистов, только усиливались.

Куда там Шкловскому и Эйхенбауму до постмодернистов, не им с ними тягаться. Они говорили, что произведение надо изучать не так, как раньше, а по-новому, новаторски, а их наследники пошли дальше по пути новаторства и заявили: «Да, само понятие "произведение" устарело, и его надо заменить "текстом", который и не надо понимать».

На смену Р.Барту пришёл М.Фуко и просто проигнорировал бартовский «текст» и придумал свою штуку — «дискурс», а Деррида не принял ни «текст», ни «дискурс», и не случайно, а совершенно закономерно: такова логика развития этого направления: каждый последующий напрочь отрицает всех предшественников, не только «архаистов», но и «новаторов».

Тот, кто не имеет предшественников, не будет иметь последователей: если ты не призна-

*Альфред Норт Уайтхед (1861—1947) — британский математик, логик, философ.

ещё прошлое, у тебя не будет будущего. Истины, разумеется, банальные, но всё же верные.

Какими бы различными терминами ни оперировали формалисты, структуралисты, постмодернисты и т. д.: приём, текст, дискурс, письмо — общее у них у всех одно — непризнание или прямое отрицание «смысла», «идеи», «содержания», сформулированных на общепотребительном, литературном языке, понятном каждому образованному человеку.

Здесь, в частности, и лежит причина неспособности студентов понимать ясно выраженные смыслы литературных произведений.

Корр.: Но ведь литературоведение не исчерпывается формалистами и постмодернистами, есть и другие школы и направления?

Авт.: Разумеется. Помимо того что называют «сциентистским» направлением, обещающим сделать гуманитарную науку такой же точной, как математика и физика, куда относятся и все новаторские школы, о которых шла речь, есть и традиционная наука о литературе, существующая уже 2,5 тысячи лет, берущая своё начало в философии древней Греции.

Фундамент сциентизма во всех его модификациях — полное отрицание традиции, непризнание права у традиционного литературоведения называться наукой. Два этих направления по своей сути несовместимы.

Ну, действительно, как можно считать понятие «произведение» устаревшим, а следовательно, вместе с ним признать устаревшими «сюжет», «систему образов», «композицию» и т. д.? И в то же время заниматься анализом произведения. Это же методологическая шизофрения. Или соглашаться с тем, что герой в произведении выполняет чисто служебную функцию и его человеческие свойства не имеют никакого значения. К примеру, вместо Татьяны Лариной Пушкин мог изобразить горбатенькую старушку с клюкой, и суть романа от

такой перемены нисколько бы не пострадала, и мы бы так же восхищались образом пушкинской героини.

Надо дать себе ясный отчёт в том, что все новаторские школы не признают не только академическую науку, но и всё наследие многовековой мысли о литературе как метафизическое и, следовательно, ненаучное. Хочу обратить внимание на очень важный момент: при этом они никогда не вступают в полемику с сильными противниками.

Так наши формалисты, по сути, отрицая взгляды на литературу русских классиков XIX века: Пушкина, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого — не оспаривали их, не подвергали анализу и серьёзной критике. Между тем, на мой взгляд, литературоведческие работы писателей являются высшим достижением в этой области и неизмеримо превосходят всё, что было создано их ниспровергателями, доказательство чего в их долговечности, в том неослабевающем интересе, с которым они читаются и в XXI веке. Никто лучше Гончарова не написал о «Горе от ума», лучше Фета — об «Анне Карениной», В. Соловьёва — о поэзии Тютчева.

Корр.: Что же, по Вашему мнению, «сциентистское» направление науки о литературе не имеет никакой ценности?

Авт.: Нет, я этого не скажу, поскольку для ответа на Ваш вопрос необходимо провести специальное исследование. Но об одном существенном различии между двумя направлениями в литературоведении скажу несколько слов.

Совсем недавно слово «дискурс» не сходило с уст почти каждого литературоведа, и вдруг его как будто ветром сдуло. Такой же краткой, заканчивающейся внезапной смертью была жизнь и других одно время популярных терминов.

Эти термины явились как сенсация, чем и определяется их судьба: длительных сенсаций

не бывает, их закон — внезапность появления и краткость существования.

А вот термину «идея» 2,5 тысячи лет, а произошедшему от него термину «идея произведения» — около трёхсот.

В XIX веке им пользовались не только критики и учёные, но, что особенно важно, и писатели. Достоевский писал: «Идея повести», «Идея романа», «Эта идея — всё, для чего я жил».

Сейчас, пожалуй, вряд ли какой-нибудь литературовед рискнёт воспользоваться этим понятием, а преподаватель в вузе или школе спросить у своих учеников: «Какая идея такого-то произведения?» Но по отношению к произведениям Достоевского, к примеру, такой вопрос не только правомерен, но и необходим. Но самое замечательное, что термин «идея» жив, и я бы сказал, живёт более плодотворной и реальной жизнью, чем та, которая была у него в работах литературоведов советского прошлого.

На телевизионном конкурсе «Большой балет» член жюри, французский балетмейстер Л. Илер, обращаясь к молодым артистам, говорит: «Техника существует для идеи. Лучшее определение артиста — это тот, у кого техника служит идее». И знаменитый французский артист не исключение, а правило, таков общепринятый язык в мире музыки.

На конкурсах певцов, скрипачей, пианистов члены жюри в основном говорят о «содержании», «идее», «смысле». Чаще всего от них конкурсанты слышат: «Думайте, о чём поёте», «С техникой у вас всё в порядке, но свою душу, своё чувство вы не раскрыли». «Я, признаться, не понял, что вы танцевали» и т. д. И все эти «душа», «сердце», «чувства», «переживания» такие старомодные, особенно в сравнении с «дискурсом» и «текстом», но в реальном мире серьёзного дела, подлинного искусства, а не в бумажном мире слов разве имеет это хоть какое-нибудь значение?

ЮХНОВА Ирина Сергеевна —

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И.Лобачевского»
yuhnova@flf.unn.ru

НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ ХРЕСТОМАТИЙНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ Е.Ю.ПОЛТАВЕЦ. «РОМАН А.С.ПУШКИНА “КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА”». 2-Е ИЗДАНИЕ, ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ. СЕРИЯ: ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ. — М.: ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА, 2018. — 168 С.

Аннотация. В рецензии представлено второе, исправленное и дополненное издание книги Е.Ю.Полтавец «Роман А.С.Пушкина “Капитанская дочка”». Отмечается, что в монографии осуществлено новое прочтение хрестоматийного произведения, которое позволяет автору обосновать тезис о том, что Пушкин создаёт историософский роман, в котором он не только размышляет над темой «русского бунта», но и ставит такие проблемы, как частный человек и власть, человечность и государственность. В книге обосновывается мысль, что «рукопись» Петра Гринёва, которую публикует издатель, ориентирована на Апостол, а точнее, на два Соборных послания апостола Петра. Е.Ю.Полтавец рассматривает «Капитанскую дочку» через призму сказочно-мифологических, библейских мотивов, анализирует систему кодов (в главах последовательно анализируются топонимический, антропонимический, притчевый, анаграммно-паронимический коды, а также код рассказчика). Книга изобилует глубокими наблюдениями, неожиданными мифопоэтическими аналогиями. Вызывают интерес параллели с «Войной и миром» Л.Н.Толстого при рассмотрении топонимического кода.
Ключевые слова: А.С.Пушкин, «Капитанская дочка», мифопоэтика, «Война и мир» Л.Н.Толстого, историософский роман, исторический роман.

Abstract. Corrected and completed second edition of E.Y.Poltavets' book "A.S.Pushkin's novel "The captain's daughter" is presented in the review. The monograph presents a new reading of the textbook which allows the author to confirm the thesis that Pushkin creates historiographical novel, in which he considers not only the theme of Russian riot but also puts forward such issues as private person and power, humanity and statehood. Elena Poltavets looks at "The captain's daughter" through the prism of fabulous-mythological and Biblical motives, analyses the system of codes. The book is full of deep observations, unexpected mythopoetic analogies. During the consideration of the toponymical code parallels with "War and Peace" are causing great interest.
Keywords: A.S.Pushkin, "The Captain's daughter", mythopoetics, "War and peace", L.N.Tolstoy, historiographical novel, historical novel.

Серия «Перечитывая классику» издательства Московского университета продолжается с 1996 года (по нашим временам — фантастическое долгожительство), а о её востребованности говорит тот факт, что переиздания следуют за переизданиями. Как и другие книги серии, рецензируемая работа аннотирована следующим образом: «В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам». Серия и задумывалась как такое перечитывание классики, которое несло бы *радость узнавания*, открывало бы *незнакомое в знакомом* и было бы интересным и старшекласснику, и доктору наук.

Почему классику надо именно перечитывать? Русская классическая литература не просто «вкусное и питательное художественное блюдо для души» (воспользуемся выражением современного философа И.Б.Мардова), а фактор, «двигающий вперёд духовное сознание человечества» (Мардов). Чтобы не отстать, надо перечитывать.

Впрочем, книга Полтавец о последнем романе Пушкина формально аннотации не совсем отвечает. Потому что старшеклассники (школьники 9—11 классов) не изучают «Капитанскую дочку» (это произведение проходят в школе гораздо раньше). В числе адресатов аннотации остаются абитуриенты, которым предстоит вспоминать всю школьную программу, и преподаватели, то есть учителя, доценты, профессора и вообще литературоведы. Поэтому так уместны слова Ю.М.Лотмана о «Капитанской дочке», которые приводятся в книге Полтавец дважды: на обороте титула и на обороте обложки: «Потому, что роман слишком серьёзен даже для взрослого читателя, его перевели в разряд книг для детей».

«Капитанская дочка» действительно ставит перед читателем и исследователем *слишком серьёзные* вопросы.

Исследование Полтавец обращается к ним постепенно. Воздержимся от декларирования принципа «от простого к сложному» в качестве принципа построения данного исследования. Скорее всего, эту исследовательскую стратегию можно обозначить так: «от макроструктуры — к микроструктурам». Эта скрытая пружина, распрямляясь, разворачивает порядок глав. Их шесть (в лучших традициях шестичастного русского романа), а седьмая, как повелось, — нечто вроде эпилога (то есть приложение, возвращающее к проблемам, освещаемым в первой главе, но это возврат с учётом пройденного пути).

Одним из главных *слишком серьёзных* вопросов всегда был жанр «Капитанской дочки».

Создатель «Капитанской дочки» считал её романом.

Традиция гимназического и школьного (в советские годы) преподавания склонялась к дефиниции *повесть*, потому что педагоги подсознательно опасались отпугнуть тяжеловесным словом *роман*, да ещё *исто-*

рический, четырнадцатилетних недорослей. Традиционное же сопоставление «Капитанской дочки» как пушкинского *исторического романа* с историческим романом вальтер-скоттовского типа всегда восходило к ликованию впечатлительного Павла Воиновича Нащокина, искренне обрадованного тем, что русская литература в лице его друга уж теперь-то «за пояс заткнёт» шотландских и английских «чародеев». Наконец, серьёзное академическое литературоведение указывало, что роман Пушкина отличается *историзмом* и *реализмом* (в отличие от романтизма, то есть, надо думать, легкомыслия романов Вальтера Скотта) и посвящён «серьёзной социально-исторической проблематике».

Рассмотрев отечественные и зарубежные подходы к жанру «Капитанской дочки», автор рецензируемого исследования не соглашается ни с одним из них и приходит к выводу, что проблематика, поэтика и прагматика этого пушкинского романа *серьёзней*, чем даже «социально-историческая», а жанр может быть обозначен как «историко-софский роман» (об этом ниже). И если прагматику и структуры русского классического романа принято соотносить и с мифом, и с волшебной сказкой, и с христианской агиографией, то «Капитанская дочка» («рукопись» Петра Гринёва), по мысли Полтавец, ориентирована на Апостол, а особенно ту его часть, которая и по сути, и в жанрово-композиционном отношении является посланиями, — в первую очередь на оба Соборных послания апостола *Петра*. В исследовании отнюдь не предлагается рассмотрение «соборности» или «пасхальности» в духе известной концепции И.А.Есаулова, но поставлен вопрос о функциональной значимости обилия «текстов в тексте», то есть того, что названо у Полтавец «повышенной степенью эпистолярности» (с. 143): почти все герои романа «или посылают письма, или получают, или участвуют в доставке разного рода корреспонденции» (там же).

Если же разыскивать в «Капитанской дочке» ещё и «пасхальность», то хорошим материалом к размышлению может быть указание на перспективы сопоставления «Капитанской дочки» с так называемым «Каменноостровским циклом», на котором настаивают некоторые пушкинисты, и — в перспективе — со «Словом о Законе и Благодати» митрополита Илариона, а в первую очередь — с пониманием Закона и Благодати как двух «мировоззренческих позиций, самоутверждения в земной жизни и духовного спасения» (это сочувственно приведённая на с. 11 ссылка на получившую значительный отклик в современной пушкинистике работу: *Майкльсон Дж., Спектор Т. «Капитанская дочка» и «Старик» — две вехи в истории русского социального утопизма. — СПб.: Ars Philologiae, 1997*). Кроме того, преодолевая соблазн связать сюжетную линию Петра Гринёва с архетипической моделью блудного сына, автор исследования проводит убедительные событийные и

концептуальные параллели с историей апостола Петра (сюжетные мотивы возвращения, эпистолярной активности, темницы, освобождения с помощью ангела), напоминая, кстати, что в «пушкинских свяцах» только одному из пушкинских вымышленных персонажей принадлежит имя Пётр — Гринёву. (Пётр Петрович Курилкин из сна в «Гробовщике» не в счёт.)

В двух главах, посвящённых ономастическому коду «Капитанской дочки», раскрывается взгляд автора исследования, во-первых, на антропонимическую систему произведения (ориентированную на Новый Завет: Пётр, Андрей, Мария) и, во-вторых, на своеобразие топонимики. В пушкинистике проделана большая работа по исследованию семантики «белого на горе» как одного из важнейших мотивов пушкинской лирики, восходящего к ветхозаветному образу «Дома Божьего», Ветилуи. Однако с топонимом и даже отчасти оронимом (названием горы) пушкинского романа («Белогорская крепость») до сих пор мотив «белого на горе» и, следовательно, Ветилуи в пушкинистике не связывался. Более того, законченный или нет (об этом пушкинисты спорят) отрывок «Когда владыка ассирийский...», написанный по мотивам Книги Юдифь, в романе Пушкина нашёл, как показано во второй главе исследования, своеобразное инверсированное продолжение (семантика *императрицы*, а также имени *Василиса*, тема *осады*, *крепости на горе*, главное же — тема *обезглавливания*, *мифологемы мёртвой головы*).

В целом ономастическое пространство этого историософского романа недаром соотносено автором исследования с пушкинской философией имени. Мотив самозванства как один из ведущих в «Капитанской дочке» Полтавец увязывает с мотивом оборотничества, предлагая в жёстком сюжетно-композиционном параллелизме долгов и платежей видеть не милосердие кого бы то ни было (хоть самозванца Пугачёва, хоть более безобидной самозванки Екатерины, ибо они всего лишь выплачивают долг), а подлинное величие души Гринёва, оставляющего потомкам послание в жанре апостольского. Потому и нельзя не обратить внимания на евангельскую подсветку «калмыцкой сказки», ведь это притча о питании «птиц небесных» (человеческих душ), недаром фольклорный источник «сказки» не установлен. В четвёртой главе рецензируемого исследования, посвящённой ритмическому коду «Капитанской дочки», рассматриваются не только новозаветный реминисцентный фон пугачёвской «сказки», но и орнитосемантические мотивы всего произведения, связанные с метафоризацией главных героев как различных видов птиц («голубка» Маша Миронова, «ястреб» Пугачёв, «гусь» Швабрин и т. п.).

Может быть, самый серьёзный вопрос в этом романе — это вопрос о том, кто кому *вожатый*. Таков подзаголовок первой главы

рецензируемой книжки. Простодушному восторгу тех, кто *вожатым* считает только Пугачёва и, воодушевляясь цветаевским возвеличиванием Пугачёва как помощного волка, а также принижением (в духе Белинского) «ничтожного» Гринёва, готов и Пушкина зачислить в любители «пиитического ужаса», автор исследования противопоставляет свой взгляд на Гринёва как на идеального героя. Для Пушкина, по мысли Полтавец, Гринёв был лучшей частью души, «героем-победителем» и «поэтом-создателем» (с. 148). Поэтому главная тема «Капитанской дочки» — даже не «русский бунт», «бесмысленный и беспощадный», а противостояние Поэта и царя, «самостояние» Гринёва в диалоге с любым властителем (Пугачёв и Екатерина как властители в этом смысле). Гринёва же Пушкин делает Автором, то есть и стихотворцем, и, главное, создателем романа, то есть соавтором своим.

В шестой главе исследования предлагается гипотеза об особенностях «Капи-

танской дочки» как «прозы поэта». Опираясь на работы В.Н.Топорова по ономастике и анаграмматическим структурам, Полтавец рассматривает мемуары Гринёва как «текст Петра», то есть текст, построенный на анаграммировании имени Пётр. Тогда Гринёв как рассказчик — и жрец, и жертва, а эта его жертва и делает возможным «обретение такого сознания, которое позволяет обратиться с посланием к потомкам» (с. 148).

Последние главы исследования (пятая и шестая) рассчитаны на специалистов, знакомых с концепциями звукообраза Вяч. Иванова, работами о паронимии С.Давыдова, исследованиями по нарратологии В.Шмида. Структуралистский уклон не противоречит общей стратегии исследования, состоящей в подробном раскрытии культурологического и мифопоэтического фона романа. Например, экскурсы в область поверий о берсерках и «мёртвой голове» или обзор литературных реализаций мифологемы Юдифи (в главах второй и третьей)

будут интересны как специалисту, так и начинающему пушкинисту, и учителю, и школьнику.

В приложении (которого не было в первом издании) выдвигается гипотеза о принадлежности «Капитанской дочки» к жанру историософского романа. Хотя черты историософского романа намечены здесь в виде краткого перечня, поднимаются важные вопросы о своеобразии повествовательных структур, о принципах отражения исторической основы, об особенностях психологической концепции и некоторых других отличиях историософского романа от исторического. Интересна попытка объяснения известного феномена шестидесятилетней дистанции между историческими событиями и созданием исторических романов, посвящённых соответствующей эпохе.

В заключение отметим, что читатели «Литературы в школе» имели возможность познакомиться с фрагментом исследования Полтавец: одна из глав печаталась в журнале (2005. — № 7).

О КНИГЕ СЕРГЕЯ ШТИЛЬМАНА «ОТ ЗАГЛАВИЯ ДО ПОСЛЕДНЕЙ СТРОКИ. УЧИМСЯ ЧИТАТЬ КЛАССИКУ» (М.: ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА, 2018. — 363 С.)

Аннотация. Книга С.Штильмана открывает учителю то новое, что содержат зачитанные и, казалось бы, хорошо знакомые нам книги. Эти открытия обогащают и наши уроки, и духовный, нравственный, эстетический мир наших учеников.

Ключевые слова: классика, что делает её современной для читателя XXI века, осуществление идеи медленного чтения, сотворчество писателя и читателя.

Abstract. The book of S.Shtilman helps the teacher to recognize what is new, in the familiar books which we all know. These discoveries enrich the lessons and the spiritual, moral, aesthetic world of modern students.

Keywords: classics, what makes it modern for the reader of the XXI century, the implementation of the idea of "slow" reading, co-creation of the writer and reader.

Можно ли обнаружить что-то новое в книгах, давно ставших классикой, читанных-перечитанных огромным числом литературоведов, критиков, исследователей в области литературы? В тех самых книгах, по которым написаны десятки и даже сотни диссертаций?

Разумеется, можно. Так ребёнок находит в лесу грибы и ягоды, которые не видит взрослый: у маленького человека другой угол зрения на эти и другие дары леса, да и глаз ещё не замылен.

Замечательный словесник, заслуженный учитель России Лев Соломонович Айзерман пишет об этом феномене в предисловии к книге, которую мы хотим вам представить, так: «Сам я множество раз предлагал своим ученикам сравнить два переложения на русский язык басни Лафонтена о Стрекозе и Муравье. Много раз проводил уроки по рассказу Чехова «Попрыгунья», но ни разу не видел, что две эти «попрыгуньи» — близкие родственницы».

Книга эта — «От заглавия до последней строки. Учимся читать классику» — только что вышла в Издательстве Московского университета в серии «Вдумчивое чтение». Написал её наш постоянный автор, известный московский учитель-словесник Сергей Леонидович Штильман. В разные годы в нашем журнале появля-



лись его литературоведческие статьи, публиковались стихи и проза. За одну из статей — «Тяжкое бремя выбора. Урок-обобщение. 7 класс» (№ 7, 1999) — Сергей Штильман получил звание лауреата журнала «Литературы в школе».

В этой книге 34 литературоведческие статьи о произведениях русских писателей-классиков XIX—XX веков: А.С.Грибоедова, А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н.В.Гоголя, А.Н.Островского, И.А.Гончарова, И.С.Тургенева, Ф.М.Достоевского, А.П.Чехова, А.И.Куприна, И.А.Бунина.

Это второе издание статей Сергея Штильмана. Первый тоненький сборничек «Учимся читать классику. От заглавия до последней строки», вышедший в издательстве «Школьная пресса» в 2002 году, состоял из 15 статей и давно стал библиографической редкостью.

В книге Сергея Леонидовича раскрывается идея медленного чтения — сотворчества читателя и писателя, предлагаются неожиданные открытия в анализе художественных произведений, изучаемых в школе, а также темы (язык жестов, «говорящие» имена), которые редко освещаются литературоведами и критиками.

Книга адресована учителям русского языка и литературы, для которых станет отличным помощником при подготовке к урокам, а также абитуриентам и старшеклассникам, стремящимся проникнуть в тайны русской классики.

Книгу можно приобрести в отделе реализации Издательского Дома МГУ или у автора, обратившись по адресу: sstilman@mail.ru

Уважаемые читатели, авторы журнала!

Присылаемые вами статьи обязательно должны быть с пометкой:

«Только для журнала "Литература в школе"».

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).

Вниманию 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.

ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

**НЕ ЗАБУДЬТЕ ПРОДЛИТЬ ПОДПИСКУ
НА ВТОРОЕ ПОЛУГОДИЕ 2019 ГОДА!**

СТАНОВИТЕСЬ НАШИМИ АВТОРАМИ!

CONTENTS

OUR SPIRITUAL VALUES

To the 220th anniversary of A.S.Pushkin

V.S.NEPOMNYASHCHIY —
“Several New Russian Fairy Tales” 2

Monk LAZAR (AFANASIEV) —
“Lonely sail”.
The personality and fate of M.Y.Lermontov 13

V.P.VIKULOVA—
“My Address: Moscow, Nikitsky Boulevard, Talyzin’s House”.
“Gogol’s house” in Moscow 22

SEARCH. EXPERIENCE. SKILLS

Teachers of the teachers

V.F.CHERTOV, A.M.ANTIPOV, A.F.GALIMULLINA —
Jubilee of the scientist: the 60th anniversary of S.A.Zinin 24

Lessons

O.N.KHARITONOVA —
M.Y.Lermontov’s drama “Masquerade” in the mirror of cinema 26

A.M.SHURALYEV —
“The key to the people’s hearts”.
Formation in the 5th-graders of the competence of personal self-improvement in the study of V.G.Korolenko’s story “In a bad society” 32

Modern literature for teenagers and young people

N.E.KUTEYNIKOVA —
The modern province and provincial children in the interpretation by Evgenia Basova: the novels “Leaving and Staying”, “Money, Mutts, Words” 34

Actual interview

V.Y.LINKOV: “The writer writes in order to be understood, he says something very important, which is necessary for us about the world, about a person, and we, instead of understanding, begin to explain without understanding” 40

New books

I.S.YUKHNOVA —
New reading of an old book.
Review of the book by E.Y.Poltavets “A.S.Pushkin’s novel “The Captain’s Daughter”, 2nd edition, revised and amended. Series: Rereading the classics (M.: Publishing House of Moscow State University, 2018. — 168 p.) 41

About the book by Sergei Shtilman “From the title to the last line. Learning to read the classic literature”
(M.: Publishing House of Moscow State University, 2018. — 363 p.) 43