ЛИТЕРАТУРА В ШКОЛЕ
10'2018
16+

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 КАЛГАНОВА
Отв. секретарь
Ирина Степановна ГОЛОВИНА
Дизайн и вёрстка
А.Г.БРОВКО
Компьютерный набор
Н.А.КРУПИНОЙ
Корректура
Е.А.ВОЕВОДИНОЙ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В.М.Гуминский – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник ИМЛИ им. М.Горького;
Е.О.Галицких – доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Вятского государственного университета, заслуженный учитель РФ;
Ю.А.Дворяшин – 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.Дворяшина – 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.Золотусский – 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.Манн – 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, почтамт, 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. Шоссейная, дом 4Д.
Тираж 4 000 экз.
© Журнал «Литература в школе». 2018.

ДОРОГИЕ НАШИ ПОДПИСЧИКИ!

Не забудьте оформить подписку на 2019 год.

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

В.В.ШАПОШНИКОВА –
Завещание А.С.Пушкина молодому поколению в романе «Капитанская дочка» **2**

И.А.ВИНОГРАДОВ –
Винтажный код нашей культуры: Н.В.Гоголь **6**

В.И.МЕЛЬНИК –
О стихотворении М.Ю.Лермонтова «Молитва» **8**

С.М.СКИБИН –
Павел Петрович Кирсанов и его место в конфликте романа «Отцы и дети» **11**

А.П.ЧЕРНИКОВ –
«Город двойного бытия». Традиции Ф.М.Достоевского в урбанистической поэзии А.Блока **19**

А.С.АЛЕКСАНДРОВ –
К интерпретации стихотворения А.Блока «Девушка пела в церковном хоре...» **21**

ПОИСК. ОПЫТ. МАСТЕРСТВО

А.Г.ГУТОВ –
Система ценностей автора как важнейшее звено в его творческом наследии **23**

Уроки

Е.Н.КОЛОКОЛЬЦЕВ –
Два стихотворения А.Блока: «Незнакомка», «В ресторане».
XI класс **25**

Л.А.МОСУНОВА –
А.И.Куприн. «Гранатовый браслет»: урок – размышление на вечную тему.
XI класс **31**

О.М.ХРЕНОВА –
О лирических отступлениях в поэме Н.В.Гоголя «Мёртвые души».
В помощь учителю. IX класс **34**

Е.С.КУЧИНА –
«Не собирайте сокровищ на земле...»
Методические рекомендации к изучению повести Н.В.Гоголя «Шинель». IX–X классы **35**

Л.М.КОЗЛОВА –
Тема дома и семьи в повести В.Распутина «Прощание с Матёрой» **38**

Современная литература на уроке

О.О.ПУТИЛО, Е.Ю.СТАРИКОВА, Е.П.МЕЩЕРЯКОВА –
Гость из прошлого в романе Е.Водолазкина «Авиатор» **40**

ШАПОШНИКОВА Вера Витальевна —
кандидат филологических наук, г. Пушкино Московской области
verashap@yandex.ru

ЗАВЕЩАНИЕ А.С.ПУШКИНА МОЛОДОМУ ПОКОЛЕНИЮ В РОМАНЕ «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

Аннотация. *В статье рассматриваются тема семьи и тема нравственного воспитания молодого поколения на примере романа «Капитанская дочка» с обращением к лирике и письмам А.С.Пушкина.*
Ключевые слова: *издатель повести, внук Гринёва, история семьи и история страны, отрицание насилия с целью совершенствования общества, потомки Гринёва, потомки Пушкина, молодое поколение, молодой читатель.*

Abstract. *The article discusses the theme of the family and the theme of moral education of the younger generation on the example of the novel "The Captain's Daughter" with referral to Pushkin's lyrics and letters.*
Keywords: *publisher of the story, Grinyov's grandson, family history and the history of the country, denial of violence for the purpose of society improvement, Grinyov's descendants, Pushkin's descendants, young generation, young reader.*

Финал «Капитанской дочки» не только говорит о дальнейшей судьбе героев, но и объясняет происхождение повести: «Рукопись Петра Андреевича Гринёва доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать её особо, приискав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена.

19 окт. 1836
Издатель».

Таким образом, оказывается, рукопись Гринёва, сбережённая в его семье, доставлена была Издателю от одного из внуков Петра Андреевича. (Сравним с этим судьбу части архива бездетного Белкина в «Повестях Белкина», листы которого были пущены его ключницей на хозяйственные нужды.) Уже в этом внимании внука Гринёвых к рукописи деда залог внимания и к его нравственным ориентирам: не должны пропасть сбережённая Петром Гринёвым и Марией Мироновой родовая честь и добытое их тяжким и вдохновенным опытом понимание жизни. В истории семьи отражается история страны. Поэтому внук посылает рукопись деда для издания. Этим прорывом через внука в будущее «Капитанская дочка» «обращена ко многим, к современникам и потомкам, ко всем нам», — пишет Н.Н.Петрунина[1].

Итак, внук — это персонаж, от которого доставлена рукопись Гринёва. Но не только в этом его значение. Заметим: рукопись Гринёва заканчивается упоминанием об отъезде Маши из Царского Села в деревню. Но сведения об освобождении Гринёва, о его присутствии на казни Пугачёва, о женитьбе Гринёва на Маше и об их потомстве почерпнуты, как сообщает Издатель, из «семейственных преданий». От потомков Гринёва Издатель узнал о семейной реликвии — «собственноручном письме Екатерины II», у «родственников» он брал и разрешение напечатать рукопись.

Коллаж В.Соколова, выполненный к 180-летию выхода в свет «Капитанской дочки». 2016

(Вспомним: роман о «преданиях русского семейства» мечтал напечатать автор «Евгения Онегина».)

Собственно «Капитанская дочка» повествует об истории женитьбы Петра Гринёва на Маше Мироновой, истории, в которой вожак народного восстания Пугачёв, как и в пророческом сне Гринёва, выступает «посажёным отцом» по роли своей в судьбе Петра и Марии Гринёвых. Роман, жанр которого автор обозначил как «семейственные записки», начинаясь словосочетанием «Отец мой...» и заканчиваясь упоминанием внука (точнее, внуков) главного героя, носит название «Капитанская дочка», и получается, что «мысль семейная», если выразиться по-толстовски, является главнейшей в романе. В 1833 году Пушкин даже хотел начать свой роман обращением П.А.Гринёва к своему внуку — своего рода введением, из которого следовало, что «записки» начаты для «пользы» внука[2]. Значит, сначала «записки» предназначались для семейного чтения. Но от введения Пушкин отказывается, и «Капитанская дочка» предназначается для всех читателей.

Есть два места в «Капитанской дочке», свидетельствующие о том, что автор рукописи хотел напрямую передать молодому читателю свои выстраданные убеждения. Эпиграф к роману «Береги честь смолоду» принадлежит автору «записок», то есть Гринёву (остальные эпиграфы, как свидетельствует добавление от Издателя в конце романа, принадлежат Издателю: он опубликовал роман, «приискав к каждой главе приличный эпиграф». Этот наказ — «Береги честь смолоду» — от Гринёва. Будучи пословицей (к тому же усечённой, лишённой в эпиграфе бытовой параллельной формулы «Береги платье снову»), это назидание лишено занудности, выспренности, что так нестерпимо для молодых людей. Эта пословица, повторённая в её полном виде в главе I, — «Береги платье снову, а честь смолоду», окружённая там же другими наставле-

ниями отца, столь же мудрыми, будет присутствовать как главная в сцене родительского благословения. Честь можно сберечь только в молодом возрасте, потом будет поздно — таково первое «назидание» от автора «записок», и оно обращено прежде всего к юным читателям. В неотправленном письме к П.Я.Чаадаеву от 19 октября 1836 года (этой датой помечена «Капитанская дочка» и стихотворение к 25-й лицейской годовщине «Была пора: наш праздник молодой...»), в котором он выражает несогласие с ним по поводу его скептических воззрений на историческую роль России, Пушкин так формулирует свою главную мысль: «...но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог её дал»[3]. Честью клянется, главной ценностью и в «Капитанской дочке»!

И ещё одно «поучение», кроме эпиграфа, обращённое к «молодому человеку», теперь уже в самом тексте «Капитанской дочки». В главе VI в сцене допроса «башкирца» автор «записок» единственный раз отступает от хронологического повествования и обращается к современности. «Когда вспомню, что это случилось на моём веку и что ныне дожил я до кроткого царствования императора Александра, не могу не дивиться быстрым успехам просвещения и распространению правил человеколюбия. Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений»[4]. Эта дорогая Пушкину мысль, взятая из не опубликованного при жизни «Путешествия из Москвы в Петербург» (1833—1834), отрицание насилия как способа изменения общества, — итог осмысления Гринёвым своего опыта участника кровопролитной гражданской войны.

Стремление автора «записок» передать юному поколению свои добытые тяжким жизненным опытом заветные мысли очевидно. В то же время он проявляет смирение и ненавязчивость («если записки мои попадутся...»). Границы семьи расширяются, если можно так выразиться, до границ страны: автор отечески обращается к новому поколению вообще.

Но при этом и родной внук Гринёва важен для смысла романа. Уже само по себе наличие у Гринёвых внуков — несомненно оптимистичный для Издателя факт. В то время как у Гринёва его восемь братьев и сестёр умерли в младенчестве и Маша Миронова тоже была единственным ребёнком в семье, у Маши и Гринёва большое «потомство» (видимо, десять детей и внуки — ведь село принадлежит десятерым помещикам). Подлинное богатство семейства — честное имя и семейная реликвия — «собственноручное письмо Екатерины II за стеклом и в рамке». «Оно писано к *отцу* Петра Андреевича и содержит оправдание его *сына* и похвалы уму и сердцу *дочери* капитана Миронова». Далее говорится о *внуке* Гринёва, от которого доставили рукопись его *деда*. Семья — поистине основа мира «Капитанской *дочки*»[5].

Интересно, что письмо Екатерины II упоминал в качестве документа по истории своего рода и Пушкин. В <«Опровержении на критики»> (1830) было сказано: «...прадед мой Абр.<ам> Петрович Ганнибал, крестник и воспитанник Петра Великого, наперсник его (как видно из собственноручного письма Екатерины II)...»[6]. И дата под романом «Капитанская дочка» — «19 окт. 1836» — придаёт тексту особый, личный смысл. Литературовед Н.К.Гей писал: «И уж совсем сторонняя прямому повествованию деталь, тем не менее придающая свой оттенок заключающим его фразам издателя, — дата под этими строками — “19 окт. 1836”. Хотел того Пушкин или не хотел, но отныне сказанное в заключительных строках повести вписывается в автобиографический и поэтический контекст пушкинских раздумий о времени, о жизни и о себе в ежегодных посланиях друзьям, означенных знаменательным для них числом»[7].

Пушкин знал историю своего рода и гордился им. В лицейском саду он видел имя своего двоюродного деда Ганнибала, победителя Наварина, на бронзовой доске Морейской колонны. Поразительно, что у Пушкина образ своего правнука возник уже в лицейской лирике. В стихотворении «Городок» (1815) «поэт, добровольно оставивший шумные развлечения столицы в поисках уединения, поэтической праздности и духовной свободы в общении с книгами и “естественными людьми”»[8], следуя Горацию и Державину, не исключает для себя славы в далёком будущем. Но эта слава отнюдь не прельщает поэта, что особенно показательно в сравнении с решением аналогичной ситуации Державиным, который на славе основывал своё бессмертие.

В стихотворении Державина «Памятник» (1796) читаем:

Так! — весь я не умру; но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастёт моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.

Юный Пушкин, тоже мечтая о бессмертии (а «в «Городке» впервые Пушкин прямо говорит о бессмертии своей поэзии»[9]), называет иной путь его обретения:

Не весь я предан тленью;
С моей, быть может, тенью
Полунощной порой
Сын Феба молодой,
Мой правнук просвещенный,
Беседовать придёт
И мною вдохновенный
На лире воздохнёт.

В отличие от Державина (полемичность более очевидна при общей опоре на державинскую традицию), основывавшего своё бессмертие на высоте тем (и при этом простой, сердечной форме своей поэзии), своей славе и времени существования славян на земле, юный Пушкин, используя державинское слово «тлен» (в форме «тленье»), надеется на своё бессмертие по гораздо более личным причинам: его просвещённый правнук-поэт будет читать его стихи и творить, вдохновлённый его наследием. Никакого «внука» или «правнука» ни у Горация, ни у Ломоносова, ни у Державина в стихотворениях на тему памятника нет; эта личная лирическая нота принадлежит 16-летнему Пушкину. (Интересно, что в «Городке» есть и «внук», но это не потомок поэта, а Вольтер — «преемник» Ариосто, Тассо. Кстати, в современном русском языке последователи, преемники тоже могут быть названы «внуками», но только во множественном числе: «внуки Суворова».) «Мой правнук» «Городка» — лицо, кровно связанное с поэтом, этот его «правнук» — единственный, считает юный автор, кто будет помнить поэта, причём это случится очень не скоро.

В стихотворении Пушкина «К Овидию» (1821) эта же мысль. Лирический герой, теперь не надеясь на славу в будущем («Среди толпы затерянный певец, / Безвестен буду я для новых поколений»), мечтает о том, что его будет помнить лишь собственный потомок.

Но если, обо мне потомок поздний мой
Узнав, придёт искать в стране сей отдалённой (в Молдавии. — *В.Ш.*)
Близ праха славного (Овидия. — *В.Ш.*) *мой след уединённый —*
Брегов забвения оставя хладну сень,
К нему слетит моя признательная тень,
И будет мило мне его воспоминанье.

Кроме родственно-тёплого значения слов, обозначающих его потомков, есть у Пушкина и почти противоположное. Во 2-й главе (1823) «Евгения Онегина» «внуки» включаются в контекст неизбежной смены поколений:

Придёт, придёт и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

Несколько саркастическое размышление это продолжено вполне серьёзным, искренним желанием «печальный жребий свой прославить» в стихах, которые сохранит чья-то «память». Как видим, здесь истинным продолжением жизни поэта объявляется его поэзия.

В «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» (1827) Пушкин пишет: «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие». С другой стороны, продолжает он, «бескорыстная мысль, что внуки будут уважены за имя, нами им переданное, не есть ли благороднейшая надежда человеческого сердца?»[10]. Уважение к памяти предков, с одной стороны, и стремление передать честное имя внукам, с другой, — вот достойная жизнь гражданина и те «скрепы», которыми держится государство. И не случайно, думается, в «Истории села Горюхина» (1830) появляется внук как хранитель записок прадеда, деда и бабки.

В «Медном всаднике» (1833) Пушкин повествует о своём «бедном», незнаменитом герое. Мечты этого «маленького человека» — о создании своей семьи, и в этом контексте в его мечтах даже смерть не выглядит чем-то

ужасным, потому что похоронят их с женой «внуки»:

«...И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдём мы оба,
И внуки нас похоронят...»

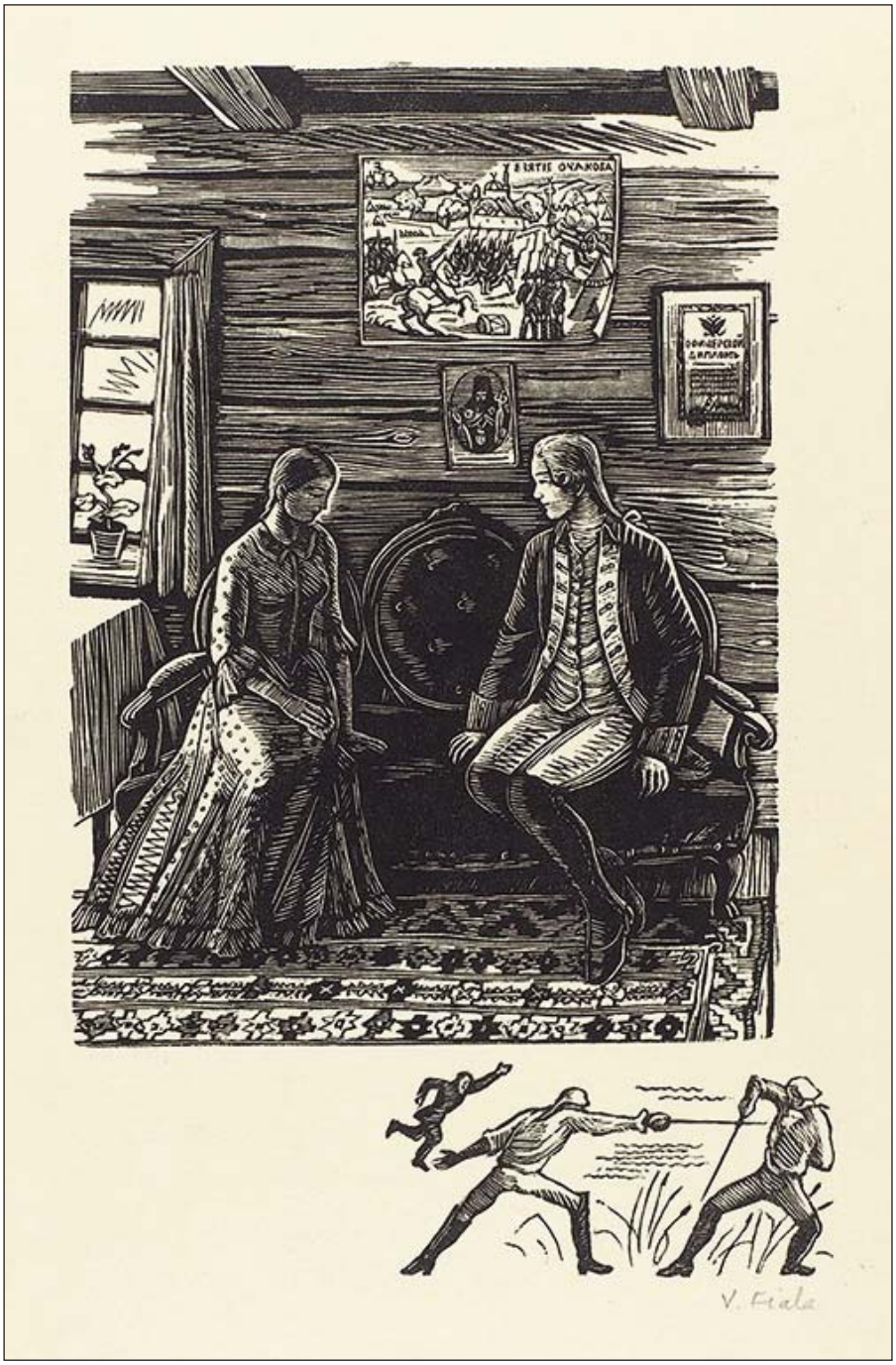
Заметим, не ритмически возможное «дети нас похоронят», а «внуки» — они нужны для душевного покоя, для ощущения полноты и «правильности» жизни, это означает также, что эта жизнь продолжается.

В «Пиковой даме» (1833) Германн умоляет старую графиню открыть ему тайну трёх карт, и в его страстных мечтах возникают его потомки, которые, обещал он, будут чтить её память: «Подумайте, что счастье человека находится в ваших руках; что не только я, но дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память и будут её чтить, как святыню...» Германн тогда надеялся, что у него будет семья, дети, внуки и правнуки, но этому не суждено было сбыться. Вскоре, сойдя с ума, он будет отвержен от людей, а пока, из чувства суеверия боясь не попросить прощения у графини, причиной смерти которой всё-таки был он, Германн явился на отпевание. И вот тут эта же фраза — «дети, внуки и правнуки» — употреблена снова, но это родственники графини. Не насмешка ли это над мечтами Германна, над его надеждами? В сущности, ради будущей семьи и хотел Германн обогатиться, но семьи у него, не разбиравшего средств к обогащению, не будет.

В стихотворении «Вновь я посетил...» (1835) слово «вновь» вводит в атмосферу воспоминаний, хода времени, его цикличности, а воспоминаниями о себе внука в далёком будущем автор закончит стихотворение так: «И обо мне вспомянет». В картине сосен, одна из которых осталась одинокой («как старый холостяк»), а около двух, стоящих близко, — «младая роща» («зелёная семья», «кусты... как дети»), — две формулы жизни. И автор, выбравший путь семьи, уверен: семья — непреложный закон человеческой жизни. Мудрость семейного устройства жизни — в преодолении трагедии краткости человеческого существования. Поэт, «покорный общему закону», находит в семейной жизни высокий смысл, залог бессмертия.

Человеческая приязнь, дружба для самого Пушкина были бесценными дарами жизни; этого же он желает для своего внука и всего молодого поколения. И вот провидит Пушкин будущее: согретый дружеской душевной открытостью, «весёлых и приятных мыслей полон», внук с радостью смотрит на сосны с «приветным шумом» их вершин и вспоминает о деде, когда-то смотревшем на них.

Здравствуй, племя
младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастёшь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,



В.Фиала. Илл. к роману А.С.Пушкина «Капитанская дочка». *1937*

С приятельской беседы возвращаясь,
Весёлых и приятных мыслей полон,
Пройдёт он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет.

Фраза построена и смиренно, и оптимистически, и без тени эгоизма: «Не я увижу...», акцент не «на самом себе», а на «племени младом». Интересна в этом смысле жизненная основа стихотворения. В письме Пушкина к жене отражены первые впечатления от Михайловского, и разница со стихотворением весьма симптоматична. Пушкин — Н.Н.Пушкиной от 25 сентября 1835 года: «В Михайловском нашёл я всё по-старому, кроме того, что нет уж в нём няни моей и что около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая, сосновая семья, на которую досадно мне смотреть, как иногда досадно мне видеть молодых кавалергардов на балах, на которых уже не пляшу»[11]. Как важно, что «досада» сменилась в стихотворении приятием непреложного закона жизни, и это приятие вызвано надеждой на «внука».

Заметим, что в январе 1836 года в письме к П.В.Нащокину Пушкин, «переработавший» эту «досаду» стихотворением, считает её уже принадлежностью «холостяка»: «Моё семейство умножается, растёт, шумит около меня. Теперь, кажется, и на жизнь нечего роптать, и [смерти] старости нечего бояться. Холостяку в свете скучно: ему досадно видеть новые, молодые поколения; один отец семейства смотрит без зависти на молодость, его окружающую. Из этого следует, что мы хорошо сделали, что женились»[12]. Симптоматично, что Пушкин зачеркнул слово «смерти» —

её бояться, видимо, стоит, но старость уже не страшна отцу семейства.

Это заклинание «Но пусть мой внук...» в стихотворении «Вновь я посетил...» — желание своего посмертного (во внуке) существования; и очень важно, что «мой внук» выделено графически, ударным местом конца строки, так же, как и «не я». В связи с этим стихотворением приведём воспоминания сына Пушкина Александра Александровича о пребывании в Болдине, о дороге из Болдина в соседнее село Лучинник. «Иду в Лучинник и думаю, что по этой дороге проезжал отец. Около лиственницы постою, и кажется мне, будто я с отцом наговорился»[13].

В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) уверенность Пушкина в своём посмертном существовании и славе основана на «заветной лире» его поэзии и надежде на долгую необходимость для людей поэтического слова («доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит»). И тогда

Слух обо мне пройдёт по всей Руси великой,
И назовёт меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

Вот вновь соединились в стихотворении поэтическое слово «в заветной лире» и далёкий «внук». Но теперь это не его внук, а — обобщённо — потомок славян. Но слово выбрано «внук» — с налётом родственности, юности, теплоты. Интересно, что «внук славян» в стихотворении появился сразу, менялись лишь эпитеты: 1) «и финн, и внук славян»; 2) «и гордый внук славян, и финн»; 3) «могущий внук славян, и финн»; 4) «и гордый внук славян, и финн». То есть слово «внук» было для Пушкина основным и дорогим словом[14].

Интересно, что эпитет «гордый» в отношении «славянина» уже был употреблён в «Отрывках из путешествия Онегина»: «Я жил тогда в Одессе пыльной... Где ходит гордый славянин, / Француз, испанец, армянин...» И в «Памятнике» ритмически возможен «гордый славянин», но Пушкин выбирает: «гордый внук славян». Заметим, что славянин, русский возник в стихотворении сразу как «внук славян», ни про один народ здесь так «семейно» не сказано.

Подведём итоги. Пословица-эпиграф «Береги честь смолоду» и предостережение против насильственного способа изменения общества делают роман «Капитанская дочка» отеческим завещанием Пушкина молодому поколению России.

ПРИЛОЖЕНИЕ: ПОТОМКИ А.С.ПУШКИНА

В 1880 году, когда на народные деньги был воздвигнут в Москве первый памятник первому поэту России, дети Пушкина были живы и окружённые почётом были приглашены на открытие памятника. Из-за границы приехала Н.А.Меренберг. Именно она, самая младшая, подарила первую внучку — Наталью Михайловну Дубельт (родилась 23 августа 1854 года, умерла 6 октября 1926 года) и первого внука — Леонтия Михайловича Дубельта (родился 5 октября 1855 года, умер 24 сентября 1894 года). А всего у Пушкина было 19 внуков: у старшего сына, А.А.Пушкина, 13 детей, и у младшей дочери, Н.А.Пушкиной, — 6 детей). Когда 6 июня 1880 года в Москве состоялось открытие первого памятника Пушкину, первыми венок к подножию поднесли дети поэта Мария Александровна Гартунг, Александр Александрович и Григорий Александрович Пушкины, Наталья Александровна Меренберг. Здесь находился мичман Л.Дубельт — сын Натальи Александровны от первого брака, внук А.С.Пушкина[15].

Исследователь А.В.Манько рассказывает о двух ветвях этого родословного древа — российской (основанной А.А.Пушкиным) и зарубежной (основанной Н.А.Пушкиной). Старший сын поэта Александр Александрович стал военным; «военные способности старшего сына Александра Сергеевича Пушкина особенно раскрылись во время боевых действий русской армии в Балканской кампании 1877—1878 годов, когда он принимал самое непосредственное участие в освободительной миссии России»[16]. *Во время этой кампании полковник Пушкин проезжал через Молдавию, через те места, где три года жил в ссылке его отец и в стихотворении «К Овидию» думал о своём «потомке». Генерал-лейтенант А.А.Пушкин за 35 лет службы в армии стал кавалером почти всех русских орденов, награждён иностранными орденами (австрийским, черногорским, итальянским). Он подарил много пушкинских реликвий нашим музеям и библиотекам.*

А вот что пишет исследователь о внуке Пушкина Г.А.Пушкине. «Военная традиция рода Пушкиных была продолжена сыновьями Александра Александровича, его внуками — потомками великого поэта. Один из сыновей А.А.Пушкина Григорий (1868—1940), пойдя по стопам отца, дослужился до звания полковника царской армии, был участником Первой мировой войны. Он перешёл на сторону большевиков и в годы Гражданской войны на разных фронтах защищал молодую республику рабочих и крестьян. Сын Григория Александровича Григорий Григорьевич (1913—1997), правнук поэта, был участником советско-финской войны. В годы Великой Отечественной войны он громил фашистских захватчиков под Москвой, участвовал в партизанских рейдах по тылам врага, получил правительственные награды»[17]. *Его сын Александр Григорьевич Пушкин (1951—1992) был последним, вместе со своим отцом, прямым потомком Пушкина в России*[18]. *В нашей стране с их смертью не осталось прямых потомков Пушкина по мужской линии.*

Заграничная ветвь Пушкиных, как сказано, основана дочерью Пушкина Натальей Александровной. Потомки Пушкина по этой линии «войдут не только в замкнутый круг европейской аристократии, установив с представителями правящих династий Европы семейные узы, но станут родственниками российского императорского Дома Романовых»[19]. *Внучка Пушкина София Николаевна Меренберг в 1891 году вышла замуж за внука российского императора Николая I, Великого князя Михаила Михайловича Романова. (Александр III не признал этого морганатического брака; с восшествием на престол Николая II супруги получили возможность вернуться в Россию, но сами этого не захотели; это, кстати, спасло им жизнь: все члены императорской семьи погибли в 1918—1919 годах.) Их дочь Анастасия вышла замуж за алмазного магната Уэрнера; дочь Уэрнеров Наталья — мать Хью Гросвенора, прапрапраправнука Пушкина. В 2016 году ему было 25 лет, и он самый богатый подданный британской короны. Кровными узами он тесно связан с королевской семьёй, он крёстный отец принца Джорджа, сына принца Уильяма и Кейт Миддлтон*[20]. *Неизвестно только, понимает ли он по-русски...*

На сей день остался один прямой потомок Пушкина по мужской линии, это Александр Александрович Пушкин, живущий в Брюсселе (Бельгия), 1942 г. р., праправнук поэта. В 2005 году он и его жена (урождённая Дурново) получили российское гражданство; детей у них нет. Супруги часто бывают в России, занимаются благотворительностью, пропагандируют в Бельгии творчество Пушкина. Вообще же «родословная Пушкина насчитывает более 750 лет и в ней свыше 400 мужских имён»[21]. *У Пушкина — огромное потомство.*

ЛИТЕРАТУРА

1. ПЕТРУНИНА Н.Н. Проза Пушкина. — Л., 1987. — С. 286.
2. ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. — М., 1949. — Т. 8. — С. 927. Кстати, литературный источник «Капитанской дочки» «Рассказ моей бабушки» оренбургского краеведа Крюкова — это воспоминания бабушки, рассказанные внуку.
3. Пер. с франц. Обратим внимание: слово Dieu («Бог») в оригинале — с заглавной буквы. См.: ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч. — М., 1949. — Т. 16. — С. 172. Ср. перевод в том же изд., с. 393.
4. Не подхватил ли Гоголь эту надежду Пушкина на «молодого человека», когда рисовал через пять лет в «Шинели» «молодого человека» — единственного, кто был потрясён мучениями Акакия Акакиевича?
5. См. об этом: ШАПОШНИКОВА В.В. Семейные ценности в «Капитанской дочке» Пушкина // Русская словесность. — 2009. — № 1.
6. ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч. — М., 1949. — Т. 11. — С. 153.
7. ГЕЙ Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. — М., 1989. — С. 249.
8. ВАЦУРО В.Э. «Городок» // Пушкинская энциклопедия. Произведения. А—Д. — СПб. — 2009. — С. 376.
9. ЦЯВЛОВСКАЯ Т. Примечания // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1974. — Т. 1. — С. 691.
10. ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч. — Т. 11. — С. 55.

11. ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч. — Т. 16. — С. 50.
12. Там же. — С. 73—74.
13. Цит. по: МАНЬКО А.В. «Бояр старинных я потомок...» Исторические сюжеты об А.С.Пушкине, его предках и потомках. — М., 2009. — С. 136.
14. ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. — М., 1949. — Т. 3. — С. 1034—1035. Известно, что исследователь Вацлав Ледницкий считал «гордым внуком славян» поляков, мотивируя это «географически»: перечисление народов у Пушкина идёт якобы с запада на север, восток, юг. (См. об этом: АЛЕКСЕЕВ М.П. Пушкин и мировая литература. — Л., 1987. — С. 79.) Но эта точка зрения не нашла поддержки: не мог Пушкин не назвать русских при перечислении народов, в памяти которых он будет жить. Впрочем, В.Ледницкого поддержали П.А.Будберг, О.А.Проскурин (см.: СЕДОВА Галина. Ему было за что умирать у Чёрной речки. — СПб., 2012. — С. 440). Г.М.Седова обратила внимание на то, что имеется в виду не «славянин», а «славяне» («внук славян»), и склонна под «славянами» понимать их западные ветви — сербов, болгар, черногорцев, угнетённых во времена Пушкина и вставших на путь борьбы за своё освобождение (поэтому «гордый внук славян»). Идея славянского единства (под эгидой России) была весьма популярна в 1820—1830-е годы; в стихотворении Пушкина «Клеветникам России» (1831) есть образ «славянских ручьёв», которые могут «слиться в русском море» (СЕДОВА Галина. — Указ соч. — С. 440—442). Может быть, «внук славян» — это надежда на грядущее объединение славян?
15. См.: МАНЬКО А.В. Пушкинский род в истории России. — М., 2014. — С. 276.
16. Там же. — С. 184.
17. Там же. — С. 234.
18. pushkinskij-dom.livejournal.com/288563.html
19. МАНЬКО А.В. «Бояр старинных я потомок...» — С. 139.
20. Аргументы и факты. — 2016. — № 33.
21. МАНЬКО А.В. Пушкинский род... — С. 234.

ВИНОГРАДОВ Игорь Алексеевич —
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы Российской академии наук, член Союза писателей России; составитель, автор сопроводительных статей и комментариев Полного собрания сочинений и писем Гоголя в 17 томах (М.; Киев: Издательство Московской патриархии, 2009—2010), составитель трёхтомного свода «Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников» (М.: ИМЛИ РАН, 2011—2013), семитомной «Летописи жизни и творчества Н.В.Гоголя» (М.: ИМЛИ РАН, 2017—2018), а также нескольких комментированных изданий гоголевских произведений в сериях «Школьная библиотека», «Новая школьная библиотека»
info@imli.ru

ВИНТАЖНЫЙ КОД НАШЕЙ КУЛЬТУРЫ: Н.В.ГОГОЛЬ[1]

Аннотация. *Статья посвящена уяснению значения Гоголя в отечественной культуре. Подчёркнуты стержневые направления гоголевского творчества. Очерчена определяющая линия развития писателя, от «Тараса Бульбы» до «Выбранных мест из переписки с друзьями», представляющих собой два самых патриотических произведения русской классической словесности. Отмечается важная роль гоголевского наследия в культурной самоидентификации народа.*
Ключевые слова: *Гоголь, художественное творчество, биография, интерпретация, общественная идеология, духовное наследие.*

Abstract. *The article is devoted to understanding the significance of Gogol in Russian culture. The core directions of Gogol's creative work are underlined. The defining line of the writer's development has been outlined from "Taras Bulba" to "Selected places from correspondence with friends", which are the two most patriotic works in Russian classical literature. The important role of Gogol's heritage in the cultural self-identification of the people is note.*
Keywords: *Gogol, artistic creativity, biography, interpretation, social ideology, spiritual heritage.*

В обширном, многотомном собрании нашей словесности Гоголь занимает не просто значимое, но исключительное место. Есть писатели «универсальные», «устраивающие» всех и всякого, находящие отклик в любом сердце и подходящие всем возрастам и настроениям. Любовь к Гоголю несколько отличается от этой «многополярности». Она носит особый, «элитарный» характер — в самом лучшем, христианском значении этого слова — ибо «много званых, но мало избранных». «Элитарен» Гоголь не в том смысле, чтобы ценить только в узком кругу «просвящённых» знатоков, — широта охвата аудитории его рельефными, почти скульптурными образами безгранична. Исключительность писателя заключается более всего в способности пробуждать «лучшие», «небранные струны» нашей души. Гоголь — это переплетение самых «силовых», «становых жил» нашей национальной идеологии, один из самых значимых и знаковых «кодов» нашей культуры.

Обратимся к самому известному, хрестоматийному — к тому, чего обойти невозможно, когда говоришь о Гоголе. Имеется в виду знаменитая речь Тараса Бульбы о вере и товариществе. За минуты перед сражением, в последние мгновенья перед битвой, Тарас восклицает: «Нет уз святее товарищества!.. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей... Уже если на то пошло, чтобы умирать, так никому ж из них не доведётся так умирать!» (2, т. I—II, с. 380—381). «...Славянская порода, широкая, могучая порода перед другими, что море перед мелководными реками», — это добавляет уже сам Гоголь как рассказчик «Тараса Бульбы», от своего имени (2, т. I—II, с. 376—377).

В этих строках — вершина всего патриотического, всего национального, всего героического в нашей литературе.

Речь Тараса Бульбы всем без исключения знакома, понятна и близка. Но страницей ранее в повести есть ещё одно обращение Бульбы к казакам, которое, к сожалению, нам менее памятно. Следует напомнить это первое, в отличие от речи о товариществе, обращение Бульбы к казакам. В вечер накануне битвы происходит событие не менее значимое и знаковое для понимания гоголевской повести. Это первое обращение Тараса Бульбы к соратникам сопровождается особым действом.

Внешне всё выглядит просто: Тарас как бы произносит некий заздравный тост, в котором прославляет православную веру, славит Запорожскую Сечь, казацкие подвиги и «всех христиан, какие ни есть на свете» (2, т. I—II, с. 378). Но что-то очень важное ощущается, неуловимо узнаётся в этом эпизоде гоголевской повести, что до сих пор почему-то ускользает от нашего внимания. Перед заздравной речью Бульба распечатывает воз с каким-то необыкновенным, заповедным вином: «и повелел Тарас распаковать своим слугам один из возов, стоявший особняком... Взял он его про запас на торжественный случай, чтобы если случится великая минута и будет всем предстоять дело, достойное на передачу потомкам, то чтобы всякому казаку, до единого, досталось выпить заповедного вина, чтобы в великую минуту великое чувство овладело бы человеком» (2, т. I—II, с. 377).

Что происходит в те минуты, когда Тарас обращается к казакам с вдохновляющей речью и приобщает их особым, «заповедным вином»? Что за бесценное вино имеет в виду Гоголь, когда упоминает о нём ещё раз при описании героической смерти атамана Кукубенка? «...И хлынула ручьём молодая кровь, подобно дорогому вину, которое несли в стеклянном сосуде из погреба неосторожные слуги и, по-

[1] В основу статьи положен доклад, прочитанный автором на XXVIII Всероссийской научно-практической конференции «Филология и школа» в Институте мировой литературы (ноябрь 2017 г.).

скользнувшись... у входа, разбили дорогую сулею...» (2, т. I—II, с. 386).

Несомненно, в образе Тараса Бульбы, распаковывающего свой заветный воз и призывающего казаков к подвигу, Гоголь подразумевает первосвященника, вдохновляющего православных воинов пастырской проповедью и причащающего их Тела и Крови Христовой. Имея в виду буквальное значение греческого слова «литургия», что значит «служение», «общее дело», Гоголь — создатель книги о Божественной литургии — как бы говорит нам, что «литургия» — «общее дело», и составляет главный смысл жизни запорожских воинов, всего православного товарищества, христианского братства: «литургия» пронизывает бытие казаков от причастия за таинством литургии в церкви до ратного христианского подвига на поле боя в защите Веры и Отечества. В последующем описании смерти Кукубенко, молодая кровь которого уподобляется дорогому вину, Гоголь изображает прямое участие этого героя, а также всех казаков в литургической жертве, пролитии крови «за други своя», то «священнодействие», «при котором каждый думает занять место первосвященника, войти во святое святых своей души и самого себя принести на заклание» (4, с. 15). Бесспорно, как заметил ещё В.И.Шенрок (6, с. 443), религиозность Гоголя в этих эпизодах «Тараса Бульбы» выражается даже сильнее, чем в главах его известной, написанной позднее религиозно-патриотической книги «Выбранные места из переписки с друзьями».

Для оценки раритетных, марочных вин в виноделии употребляется слово «винтаж»; им определяют старые, выдержанные вина, полученные в редкие урожайные годы. Можно сказать, что и само гоголевское наследие в нашей литературе — это тот самый воз с заповедным вином, приобщаясь которого мы проходим обряд посвящения в удивительный духовный мир писателя. Наследие Гоголя, без преувеличения, — это одно из самых изысканных, дорогостоящих, «коллекционных» «вин» нашей востребованной во всём мире классики.

С.Овчаренко. Илл. к повести Н.В.Гоголя «Тарас Бульба». *2016*

Произведения Гоголя являются одновременно и «винтажными», то есть уникальными и многоценными, и крайне актуальными, современными, востребованными здесь и сейчас.

Чем объясняется это уникальное своеобразие Гоголя? Во-первых, укоренённостью писателя в традиционной многовековой, связывающей и прошлое, и будущее народной культуре — в сочетании с глубокими историческими познаниями Гоголя, полученными им ещё во время обучения в Нежинской гимназии и обогащёнными впоследствии в период преподавания истории сразу в двух учебных заведениях Петербурга: Патриотическом институте и Императорском университете. Более своеобразного и более самобытного писателя нет в нашей словесности. Это отметили уже современники писателя, и мнение их остаётся справедливым до сих пор. Уже самыми первыми повестями — произведениями, вошедшими в сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки», Гоголь вступил в отечественную словесность не только как весёлый и оригинальный рассказчик, но и как глубоко национальный, органично связанный с народным творчеством, буквально воспитанный фольклором поэт. Это делает Гоголя одним из «краеугольных камней» русской, украинской, славянской и мировой культуры.

Вторая «составляющая» Гоголя — сердцевина народной культуры и жизни — православие. Как это ни удивительно, но именно Гоголь, с его внешне странной и даже противоречивой судьбой, является одним из главных, последовательных выразителей знаменитой русской формулы, включающей в себя все корневые, тысячелетние основы русского бытия — Веру, Царя и Отечество — Православие, Самодержавие и Народность. Под знаком этой «триады» помещается буквально всё творчество Гоголя. Только сейчас мы начинаем понимать, сколь значимы эти составляющие для творчества писателя. Как известно, начала Православия, Самодержавия, Народности были официально провозглашены в России в 1832—1834 годах в качестве основ народного образования. Первые две составляющие этой формулы — Православие и Самодержавие — в пояснениях не нуждаются. Но ныне основательно забыто, что вкладывалось в тогдашнее понятие Народности. А высшим проявлением народности в 1834 году была провозглашена именно литература. Литература объявлялась министром Уваровым главной выразительницей народности и тем самым официально ставилась на такую высоту, на какой до этого она ещё никогда не стояла! Прямо в ответ этим правительственным начинаниям и явились гоголевские «Миргород», «Арабески», «Ревизор» — лично разрешённый императором к постановке и печатанию. И «Тарас Бульба», написанный в том же 1834 году, в ответ на польское восстание 1830—1831 годов — это тоже живой отклик Гоголя на начинания — отрадные начинания — правительства. И неоконченные «Мёртвые души» — это о тех, кто в настоящий момент ещё не отвечают своему назначению, но сумеют в будущем подняться над своей мертвенностью, воскреснуть и достичь той

«планки», что поставлена для них Богом и Отечеством.

Вдумайтесь: у Гоголя есть даже не одно, а сразу два самых патриотических произведения всей нашей словесности. Самое патриотическое художественное — «Тарас Бульба» и самое патриотическое публицистическое — «Выбранные места из переписки с друзьями». «Нужно любить Россию» — так называется одна из глав «Выбранных мест...», однако патриотическое начало пронизывает буквально каждую главу этого уникального в нашей литературе сочинения (1). В то время, когда продолжатель В.Г.Белинского, двадцатилетний «красный республиканец и социалист» Н.Г.Чернышевский мечтает о «поражении русских» в Венгрии (5, с. 297), Гоголь со страниц вышедшей книги обращается к современникам с самым патриотическим в истории нашей литературы словом. Во всей нашей классике нет больше ничего подобного. С «Тарасом Бульбой» и «Выбранными местами из переписки с друзьями» сопоставимы разве что наши древнерусские и славянские летописи. Глубочайший религиозно-патриотический пафос двух гоголевских произведений можно сравнить разве что с пафосом Лаврентьевской летописи, вдохновлявшей на освободительную борьбу Древнюю Русь, или с содержанием «Истории славяноболгарской», пробуждавшей национальное самосознание порабощённых болгар. Других подобных книг в нашей классической словесности нет.

Именно у Гоголя воплощённая в образах его героических запорожцев духовная скрепа народа и высочайшая его Поэзия — счастье исполнения своего долга, предназначения, смысла жизни на земле: «Долг — Святыня. Человек счастлив, когда исполняет долг» (2, т. VI, с. 296). Таков высокохудожественный, глубоко духовный «винтажный» код нашей культуры.

Как писал А.С.Хомяков, «искусство... не есть произведение одинокой личности и её эгоистической рассудочности... В нём сосредоточивается и выражается полнота человеческой жизни с её просвещением, волею и верованием. Художник не творит собственною своею силою — духовная сила народа творит в художнике... Всякое <подлинное> художество... не может не быть народным» (3, с. 322—323).

А.Бубнов. Илл. к повести Н.В.Гоголя «Тарас Бульба». *1943*

Своей укоренённостью в традиции Гоголь открыл нам самих себя, показал наши корни, наш подчас глубоко скрытый духовный код. «Есть в русском человеке сокровенные струны, которых он сам не знает», — замечал сам Гоголь (2, т. XIII, с. 349). Это действительно непреходящее открытие писателя — заслуга его уникальной личности, вобравшей в себя всё самое важное и сокровенное из нашего достояния. Именно поэтому, как самый яркий носитель этого национального духовного кода, Гоголь — столь же ревностный его защитник и хранитель, столь же органичный патриот Русской земли.

Важно напомнить в заключение завет Гоголя: «Мои сочинения... писаны долго, в обдумывании многих из них прошли годы, а потому не угодно ли читателям моим тоже подумать о них на досуге и всмотреться пристальней» (2, т. XII, с. 240).

ЛИТЕРАТУРА

1. ВИНОГРАДОВ И.А. Самая патриотическая книга нашей словесности («Выбранные места из переписки с друзьями» Николая Гоголя) // Литературный факт. — 2017. — № 5. — С. 416—426.
2. ГОГОЛЬ Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. (15 кн.) / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А.Виноградова, В.А.Воропаева. — М.; Киев: Изд-во Московской патриархии, 2009—2010. — Т. I—II. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород; Т. VI. Выбранные места из переписки с друзьями. Духовная проза. Критика. Публицистика; Т. XII. Переписка 1842—1844; Т. XIII. Переписка 1845—1846.
3. ХОМЯКОВ А.С. О возможности русской художественной школы // Московский литературный и учёный сборник на 1847 год. — М., 1847. — С. 319—358.
4. ХОЦЯНОВ К. Опыт разбора повести Гоголя «Тарас Бульба». — СПб., 1883.
5. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. — М., 1939. — Т. 1.
6. ШЕНРОК В.И. Гоголь как художник // Киевская старина. — 1902. — № 6. — С. 435—448.

МЕЛЬНИК Владимир Иванович —
доктор филологических наук, профессор Российского государственного университета им. А.Н.Косыгина, Москва
melnikvi1985@mail.ru

О СТИХОТВОРЕНИИ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА «МОЛИТВА»

Аннотация. *Анализ религиозных реалий стихотворения М.Ю.Лермонтова «Я, Матерь Божия...» позволяет раскрыть его глубинный смысл. Такое прочтение показывает, что персонажами стихотворения являются Варвара Александровна Лопухина, её муж Николай Фёдорович Бахметев и сам Лермонтов (архангел Михаил).*
Ключевые слова: *религиозные реалии, Варвара Лопухина, Бахметев, Лермонтов, вечная любовь.*

Abstract. *Analysis of religious realities of the M.Y.Lermontov's poem "I, the Mother of God ..." makes it possible to reveal its deep meaning. It shows that the characters of the poem are Varvara Lopukhina, her husband Nikolai Bakhmetev and Lermontov himself (Archangel Michael).*
Keywords: *religious realities, Varvara Lopukhina, Bakhmetev, Lermontov, eternal love.*

О стихотворении М.Ю.Лермонтова «Молитва» («Я, Матерь Божия...») существует довольно большая литература. Большинство комментаторов склоняются к мысли, что стихотворение было написано в феврале 1837 года и посвящено Варваре Александровне Лопухиной. Между тем В.В.Афанасьев настаивает на другой версии: стихотворение посвящено сестре А.А.Столыпина (Монго) —

тринадцатилетней Марии Аркадьевне Столыпиной, поскольку в «Молитве» идёт речь не о замужней женщине, но о «деве невинной»[1]. Впервые стихотворение опубликовано в журнале «Отечественные записки»[2], затем оно попало в прижизненный сборник Лермонтова «Стихотворения», где опубликовано с датой — 1837 год.

В пользу версии В.В.Афанасьева говорит не только то, что речь в стихотворении идёт о «деве невинной» и что всё стихотворение носит характер обращённости в будущее (даруй ей «молодость светлую, старость покойную»), но и то, что стихотворение вписывается в группу стихотворений, посвящённых детям близких друзей поэта («Ребёнку», «Ребёнка милого рожденье», «Казачья колыбельная песня»).

Буквальное отношение к указанным деталям действительно однозначно должно указывать на то, что стихотворение не может быть посвящено замужней женщине Варваре Лопухиной. Тем не менее исследователи, комментировавшие «Молитву» уже после выхода работы В.В.Афанасьева, чаще всего с упорством продолжают выдвигать версию, связанную с Лопухиной. Дело в том, что «лингвистическая» версия В.В.Афанасьева ни в коей мере не может преодолеть ту мощную аргументацию, которую в своё время выдвинул П.А.Висковатый (Висковатов) в своём классическом труде «Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество» (М., 1891)[3]. Биограф Лермонтова, даже не ставя своей целью определить адресата «Молитвы», чрезвычайно убедительно поставил стихотворение «Молитва» в контекст своих рассуждений об отношениях Лермонтова и Варвары Лопухиной, а также в контекст целого ряда литературных произведений поэта, посвящённых ей. В его книге весьма тонко прослеживаются нюансы сложных, отчасти сумбурных и не всегда понятных самим участникам отношений Лермонтова, Лопухиной и её мужа Бахметева.

Комментарии к этому необыкновенному стихотворению занимают, как правило, всего несколько строк и не удовлетворяют принципу полноты, не касаясь собственно содержания произведения[4]. Не претендуя на полноту анализа, мы хотели бы обратить внимание на некоторые реалии, скрыто упомянутые Лермонтовым и многое объясняющие в этом стихотворении. Упомянутые реалии отсылают к религиозной сфере, которая так часто остаётся вне поля зрения современных исследователей, долгое время старательно обходивших её. Например, Д.Е.Максимов в своё время даже настаивал, что в основании стихотворения «Молитва» «лежит не религиозный мотив, заданный в заглавии, а горячее, проникновенное и бескорыстное сочувствие женщине-человеку»[5].

Напомним об обстоятельствах присылки стихотворения. Лермонтов после своих ухаживаний за Е.А.Сушковой (следствием чего явилось неожиданное замужество Варвары Лопухиной) чувствовал себя виноватым перед Лопухиной и пытался поддерживать связь с нею через её родную сестру Марию. 15 февраля 1838 он года пишет Марии Лопухиной: «...посылаю Вам стихотворение, которое случайно нашёл в моих дорожных бумагах, оно мне довольно-таки нравится, именно потому, что я совсем его забыл — впрочем, это ровно ничего не доказывает»[6]. Вся стилистика письма («случайно нашёл», «совсем забыл», «ничего не доказывает») указывает на нарочитую небрежность, за которой скрывается серьёзность истинных намерений и надежда преодолеть безнадёжность ситуации. Очевидно, что Лермонтов не смирился с замужеством любимой девушки, но понимает, что ничего уже нельзя вернуть. Письмо показывает, что именно стихотворение является выражением всей полноты его чувств в создавшейся ситуации. Поэт стремится во что бы то ни стало довести важный текст до адресата (очевидно, надеясь, что найдёт сочувственный отклик в душе Варвары Лопухиной).

Трудно с однозначностью определить и назвать все обстоятельства и мотивы поведения Лермонтова в его отношениях с Е.А.Сушковой и В.А.Лопухиной. Он не сразу понял, что значит для него любовь Варвары Александровны, которая, в свою очередь, также не сразу осознала глубину и однозначность своего чувства к Лермонтову. Знакомый Лермонтова А.П.Шан-Гирей отметил: «Чувство к ней Лермонтова было безотчётно, но истинно и сильно, и едва ли не сохранил он его до самой смерти своей». «Безотчетно, но истинно и сильно» — это, видимо, точное определение. Привычная для света, но обидная в столь глубоких натурах сумятица поверхностных эмоций и стремлений обусловила то, что Варвара Лопухина и Лермонтов — они оба до какого-то времени не были последовательны в своём чувстве. Решительным поворотом в их отношениях стал выход Варвары Александровны замуж за Николая Фёдоровича Бахметева. Именно после замужества Лопухиной им обоим окончательно стало ясно, что их связывает глубокое чувство из разряда «вечных». Лермонтов ощутил потрясение невозвратимой утраты, недаром он побледнел, прочтя известие о замужестве Лопухиной[7], чьё поведение в последующие годы ясно показывает, что и она в несчастливом, хотя и спокойном браке с Бахметевым осознала, что её сердце принадлежит Лермонтову. Это была трагическая и неразрешимая ситуация, поправить уже ничего было нельзя. Стихотворение «Я, Матерь Божия...» и все его смысловые и художественные особенности и рождаются именно из неразрешимости конфликта в земной плоскости. Выход Лермонтов находит в другой, вечной жизни.

Положение Лопухиной-Бахметевой, как уже отмечалось В.В.Афанасьевым, напоминало положение Татьяны Лариной, вышедшей замуж. Но Лермонтов мало похож в этой ситуации на Онегина: возмужавший и посерьёзневший на военной службе поэт сознаёт трагизм положения и настаивает на том, что Варвара Александровна в вечности принадлежит ему одному, что их союз скреплён на небесах. Лермонтов смиряется с тем, что на земле уже не встретит Лопухину, но считает, что сочувствие двух душ должно увенчаться на небесах — и тем самым будет поправлена случившаяся «ошибка». Это был романтический самообман, из которого родилось прекрасное стихотворение, проникнутое редким рыцарственным чувством к женщине.

Стихотворение показывает, что Лермонтовым владело чувство ничем не разрушимой духовной связи с Варварой Лопухиной. И до, и после замужества — она его, и только его, потому что связь с нею поэт ощущал как «записанную на Небесах». Лермонтов считал Бахметева недостойным Лопухиной, но в стихотворении относится к нему корректно: муж Лопухиной для него — её земной «спутник», «полный внимания». Правда, характерно, что выражение «спутник, полный внимания» — самое прозаичное во всём стихотворении.

Спутник проявляет внимание, «окружает счастием», но не владеет душой, не является покровителем души. Слово «душа» — ключевое во всём стихотворении. По логике стихотворения Бахметеву досталась земная жизнь Лопухиной, в то время как Лермонтов, условно говоря, является хранителем, покровителем её души, так и не отданной «спутнику».

Не имея возможности быть на земле хранителем души Варвары, Лермонтов, прекрасно знающий христианские тексты и народные религиозные обычаи, не просто обращается к Божией Матери с молитвой, он «вручает» Ей душу своей любимой (тем самым подтверждая, что душа Лопухиной — в его руках). Следует учесть, что отношение к Божией Матери у Лермонтова, как чуткого к мистике христианства поэта, должно было быть особенным: он, конечно, всегда помнил, что родился сразу после праздника Покрова Божией Матери[8]. Очевидно, что Её Покров он ощущал на себе. Кому же ещё он мог препоручить судьбу своей любимой? Лермонтов знал, что во многих молитвах к Божией Матери, в особенности в материнских молитвах о детях, используется выражение: «Вручаю их Материнскому смотрению Твоему». В этом смысле рыцарственная любовь, которую мы видим в стихотворении, имеет не только мужские, но и «материнские» («отеческие») обертоны.

Лермонтов знает, что в земной жизни он больше не встретится с Варварой Лопухиной; вручая её душу Божией Матери, он прощается с нею до встречи после смерти.

Кстати сказать, для Бахметева, который, по свидетельству современников, не мог слышать имени Лермонтова, стихотворение, опубликованное в 1840 году[9], явилось, видимо, испытанием, ибо он скорее всего совершенно правильно понял его смысл: земная жизнь Варвары — тебе, а душа — мне. Согласиться с этим Бахметев, видимо, не мог. Мы не знаем точно историю строительства церкви в родовом селе Фёдоровском (ныне входит в черту города Тольятти Самарской области), но когда в 1846 году она была построена, он посвятил её имени великомученицы Варвары. Может быть, в этом выразилась любовь к жене, желание оградить её от развивающейся болезни, ибо Варвара умерла всего тридцати шести лет от роду, в 1851 году. Но, может быть, это был и ответ Лермонтову на его претензию обладать «душой» Лопухиной. По-своему он тоже пытался «вручить» душу Варвары Небесным Силам.

Однако факт остаётся фактом: Лопухина умерла очень молодой, она «зачахла» в браке с мужчиной, который был на восемнадцать лет старшее её и который, судя по его ревности, не затмил для Варвары образ Лермонтова.

Теперь обратимся к религиозным реалиям стихотворения. Первая — это образ Божией Матери. Лермонтов пишет:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред Твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,

Портрет Варвары Александровны Бахметевой (в девичестве Лопухиной), написанный М.Ю.Лермонтовым в 1835 году

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в мире безродного;
Но я вручить хочу деву невинную
Тёплой Заступнице мира холодного.

Перед каким образом Божией Матери молился Лермонтов? Почти наверное можно сказать, что это образ Казанской Божией Матери. Именно в тропаре Казанской Божией Матери используется определение «Заступница». Правда, Лермонтов допускает поэтическую перефразировку. Он прекрасно знает, что Казанскую Божию Матерь называют «Заступница усердная рода христианского». Однако он жертвует догматической точностью выражения поэтическому контрасту и называет Божию Матерь «тёплой Заступницей мира холодного»[10].

Вторая интересующая нас деталь — образ некоего «лучшего ангела», которого он просит Божию Матерь послать в смертный час своей любимой, чтобы «восприять... душу прекрасную». По логике стихотворения именно Лермонтов является хранителем души Лопухиной. И, видимо, ему после земного пути должна быть «возвращена» эта душа после земной жизни. Так должна состояться встреча. Чтобы понять стихотворение правильно, нужно знать, что выражение «лучший ангел» — не поэтическая выдумка Лермонтова, который, выходит, прекрасно знал многие молитвы, тропари, акафисты. Лермонтов просто не мог не знать акафиста и молитвы своему небесному покровителю — архистратигу Михаилу, первому из всех ангелов и архангелов, уничтожившему зло в образе Денницы и отправившего Денницу и всех его клевретов в ад. В молитве к архангелу Михаилу о нём так и говорится: «первый во ангелех». В этой молитве подробно говорится о том, как «лучший ангел» осуществляет «восприятие» человеческой души в час смерти: «Егда же приблизится час окончания нашего, освобождения от уз бреннаго сего телесе, не остави нас, архангеле Божий, безщитных противу духов злобы поднебесных, обыкших прегражда ти душе человечестей восход в горняя, да, охраняеми тобою, безпретковенне достигнем оных преславных селений райских, идеже несть печаль, ни воздыхание, но жизнь безконечная». Имя архангела — Михаил, как и имя Лермонтова. Это объясняет смысл и глубину стихотворения.

В двадцать два года Лермонтов написал стихотворение, не уступающее пушкинскому «Я вас любил...» по глубине мысли, чувства и рыцарского отношения к женщине, а может быть, и превосходящее его. И.А.Гончаров недаром уже в 1870-х годах в статье «Лучше поздно, чем никогда» высказал мнение, что поэзия Лермонтова превосходит поэзию Пушкина «глубиною мысли»: «Даже Лермонтов, фигура колоссальная, весь, как старший сын в отца, вылился в Пушкина. Он ступал, так сказать, в его следы. Его *"Пророк"* и *"Демон"*, поэзия *Кавказа* и *Востока* и его романы — всё это развитие тех образцов поэзии и идеалов, какие дал Пушкин... И у Пушкина и у Лермонтова веет один родственный дух, слышится один общий строй лиры, иногда являются будто одни *образы, — у Лермонтова, может быть, более мощные и глубокие,* но зато менее совершенные по форме, чем у Пушкина.

Вся разница в моменте времени. *Лермонтов ушёл дальше временем, вступил в новый период развития мысли, нового движения европейской и русской жизни и опередил Пушкина глубиною мысли, смелостью и новизною идей и полёта* (курсив наш. — *В.М.*)»[11].

В самом деле, если нас поражает рыцарское великодушие А.С.Пушкина, выраженное в строке «Как дай вам Бог любимой быть другим», то Лермонтов идёт дальше: он ощущает себя и любит женщину не в пределах земного горизонта, но и за ним, вручая душу своей любимой женщины Божией Матери, «тёплой Заступнице мира холодного». Подоплёка этого чувства говорит, во-первых, о глубокой и целомудренной религиозности Лермонтова. Во-вторых, обращение к Божией Матери является ещё одним аргументом, подтверждающим не однажды уже высказанное предположение, что стихотворение посвящено Варваре Лопухиной, ибо объясняет душевное состояние поэта в чрезвычайной жизненной ситуации полного безнадёжности осознания утраты навсегда любви всей своей жизни.

У Лермонтова было несколько сильных увлечений, находивших отражение и в его творчестве. Но если судить по содержанию посвящённых разным женщинам стихотворений, именно чувства к Варваре Лопухиной сам Лермонтов определил как вечные, уходящие за земную грань. Ибо стихотворение «Я, Матерь Божия...» говорит о любви до смерти и после смерти.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: М.Ю.Лермонтов. Энциклопедический словарь. — М.: Индрик, 2014. — С. 529.
[2] Отечественные записки. — 1840. — Т. 11. — № 7, отд. III. — С. 1.
[3] Книга переиздавалась в новейшее время. См., например: ВИСКОВАТОВ П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. — М.: Современник, 1987.
[4] См., например: ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — Л.: Наука, 1979. — Т. 1. — С. 594—595.
[5] МАКСИМОВ Д.Е. Поэзия Лермонтова. — М.: Наука, 1964. — С. 102.
[6] ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — Л.: Наука, 1981. — Т. 4. — С. 408.
[7] ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Энциклопедический словарь. — М.: Индрик, 2014. — С. 529.
[8] Покров Божией Матери празднуется 1 октября ст. ст., а Лермонтов родился в ночь со 2 на 3 октября 1814 года.
[9] Отечественные записки. — 1840. — Т. 11. — № 7, отд. III. — С. 1.
[10] Об иконе в жизни и творчестве Лермонтова см.: ЛЕПАХИН В. «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...» Икона в поэзии и прозе Лермонтова // www.rusk.ru.
[11] ГОНЧАРОВ И.А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1952—1955. — Т. 8. — С. 76 —77. Мысль о превосходстве Лермонтова могла быть усвоена Гончаровым у Белинского, который в 1843 году писал: «Равен ли по силе таланта или ещё и выше Пушкина был Лермонтов — не в том вопрос: несомненно только, что, даже и не будучи выше Пушкина, Лермонтов призван был выразить собою и удовлетворить своею поэзиею несравненно высшее... время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина» (Белинский В.Г. Соч.: В 3 т. — М., 1948. — Т. 3. — С. 178).

СКИБИН Сергей Михайлович —
доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы и методики преподавания литературы Оренбургского государственного педагогического университета, г. Оренбург
skibin_fil@mail.ru

ПАВЕЛ ПЕТРОВИЧ КИРСАНОВ И ЕГО МЕСТО В КОНФЛИКТЕ РОМАНА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Аннотация. *В статье исследуется образ Павла Петровича Кирсанова — героя, имеющего право, наряду с Базаровым, занять центральное место в романе «Отцы и дети». Анализируя особенности творческого почерка Тургенева и подтекст повествования, автор предлагает взглянуть на старшего Кирсанова совершенно под иным углом зрения, как на одного из лучших людей своей среды, понять эволюцию и трагизм его личности.*
Ключевые слова: *И.С.Тургенев, «Отцы и дети», Павел Петрович Кирсанов, пародия, ирония, романтизм, дендизм.*

Abstract. *The article explores the character of Pavel Petrovich Kirsanov, a hero who along with Bazarov, has the right to take center stage in the novel "Fathers and Sons". Analyzing the features of Turgenev's creative handwriting and the subtext of the narrative, the author suggests looking at the older Kirsanov as one the best people of his circle in order to understand the evolution and tragedy of his personality.*
Keywords: *I.S.Turgenev, "Fathers and Sons", Pavel Petrovich Kirsanov, parody, irony, romanticism, dandyism.*

В своей исторической «Думе» М.Ю.Лермонтов, размышляя над судьбой поколения 1830-х годов, предрекал в грядущем неизбежность конфликта «отцов» и «детей» и не ошибся, хотя до «презрительного стиха» дело так и не дошло, уж слишком негативное отношение было у новых «пришельцев» к лирическому пафосу [1, с. 342]. С 1862 года, когда тургеневский роман был впервые опубликован, проблема «отцов» и «детей» стала актуальной не только для героев этого произведения, но и для нескольких поколений литературоведов, которые, переосмысливая опыт предшественников, пытались утвердить своё понимание романа, навеянное новым временем. И сейчас, в год 200-летия со дня рождения Тургенева, возникает потребность ещё раз обратиться к проблемам, связанным с изучением «Отцов и детей» в школе, и сделать некоторые, как нам кажется, необходимые уточнения.

В разговоре с Павлом Петровичем Базаров не без иронии сравнивает русского мужика с «таинственным незнакомцем» — неизменным персонажем «романов ужасов и тайн» Анны Радклиф [2, с. 147]. Вместе с тем для многих литературоведов подлинным таинственным незнакомцем является именно Павел Петрович, несмотря на то что в «Отцах и детях» достаточно подробно рассказывается о его прошлом. В полемике с Базаровым он имеет возможность выразить своё отношение к проблемам современности, а с учётом последней главы можно сказать, что его жизнь прослеживается едва ли не до могилы. И всё-таки многое в образе Павла Петровича остаётся либо затуманенным, либо искажённым, либо истолкованным с предвзятостью.

В «Отцах и детях» личность разночинца Базарова — яркая, мощная, несущая угрозу нигилизма — невольно заслонила собой прочих персонажей, которые ещё в критике, а потом и в литературоведении стали восприниматься как герои второго ряда, призванные оттенить центральную фигуру, дать возможность в полемике, дружеских беседах или в проявлении любви_выявить именно его мировоззрение, его позицию. Однако в центре внимания автора оказывается не столько Базаров, сколько противостояние поколений, двух идеологий на сломе двух эпох, о чём свидетельствует название романа. И тем не менее именно личность Базарова поражала современников и новизной суждений, и нацеленностью на решительное преобразование мира. В переписке Тургенев порой настаивал на неоднозначности своего отношения к личности Базарова: «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу!» [3, т. IV, с. 371]. Тургенев, не соглашаясь с замечаниями по поводу преднамеренного снижения образа Базарова, писал: «...если читатель не полюбит Базарова со всей его грубостью, бессердечностью, безжалостной сухостью и резкостью... я виноват и не достиг своей цели» [3, т. IV, с. 379—381]. Не будем торопиться с ответом на вопрос, достиг ли Тургенев своей цели. Но вполне очевидно, что задачу перед собой он ставил непростую. Даже в рамках романа весьма затруднительно найти человека (кроме родите-

лей Базарова), который бы обрёл и сохранил любовь к нему. Хотя справедливости ради надо отметить, что образ Базарова ещё длительное время казался отечественным читателям привлекательным, открытым для полемики, хотелось его понять, принять и полюбить, а тех, кто был против, уличали в невежестве. Вот что писал 11/23 декабря 1871 года из облюбованного Павлом Петровичем Дрездена А.К.Толстой, которого трудно упрекнуть в симпатиях к нигилизму: «Какие звери — те, которые обиделись на Базарова! Они должны были бы поставить свечку Тургеневу за то, что он выставил их в таком прекрасном виде. Если бы я встретился с Базаровым, я уверен, что мы стали бы друзьями, несмотря на то, что мы продолжали бы спорить» [4, с. 190].

В настоящее время возникла необходимость подумать о реабилитации Павла Петровича как персонажа, имеющего равные права с Базаровым занять центральное место в конфликте романа. Уже с момента первого издания «Отцов и детей» сложилась традиция превозносить, хотя и с оговорками, Базарова и без всяких оговорок поносить его оппонента. Литературоведы на протяжении чуть ли не полутора столетий воспринимали письмо к К.К.Случевскому из Парижа от 14/26 апреля 1862 года как выданную Тургеневым индульгенцию на жёсткую критику Павла Петровича. Особенно пришлось ко двору утверждение автора «Отцов и детей»: «Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса». Усердно порицая Кирсановых, и прежде всего Павла Петровича, они не обращали внимания на то, что, направляя острие критики против дворян, Тургенев так и не остановил свой выбор на разночинцах. Во всяком случае, мы этого не видим в романе. Базаров умер, «...Ситников, тоже готовящийся быть великим, толчётся в Петербурге и, по его утверждениям, продолжает “дело” Базарова» [2, с. 187], Пётр к концу романа «окоченел от глупости и важности» [2, с. 186]. Невольно приходят на ум слова Павла Петровича: «Да вспомните, наконец, господа сильные, что вас всего четыре человека с половиною...» [2, с. 52].

В своём письме Тургенев предлагает вглядеться в лица Кирсановых и, видя в них «слабость и вялость или ограниченность», всё-таки настаивает на том, что взял «хороших представителей дворянства, чтобы тем вернее доказать мою тему: если сливки плохи, то что же молоко?». Да, Тургенев сомневается в дворянстве как передовом классе и в пику дворянскому герою выбрал лучшего из разночинной молодёжи. Но если пойти по тургеневскому принципу сравнения, то остальных разночинцев в романе сложно отнести даже к «молоку».

В данной цитате из письма Тургенева, на наш взгляд, важна не столько мысль о том, что «сливки» не хороши, сколько та, что он взял лучших из дворян. Необходимо разглядеть в Павле Петровиче не одну «устарелость» его взглядов, в сравнении с нигилистом Базаровым, но и то, что он один из лучших людей своей среды по моральным качествам, безусловно, не уступающий Базарову при всей его амбициозности. Настаивая на том, что его произведение направлено «против дворянства как передового класса», Тургенев хотел подчеркнуть: дворянство не готово к грядущей реформе. Но найти тех, кто готов в современном обществе к реформированию, оказалось не просто. Очевидно, что роман Тургенева имеет и антидворянскую, и антидемократическую направленность. Автор не идеализирует ни тех ни других. Во многом справедливо замечание Ю.В.Лебедева: «Мы как-то забываем, что “отцы” у Тургенева при всей их либеральной ограниченности тоже являются носителями определённых жизненных ценностей, несправедливо и опрометчиво попираемых “детьми”, что их поражение, в социальном смысле бесспорное, в человеческом отношении проблематично, что в спорах с нигилистически настроенной молодёжью они до известной степени правы. Показывая политическую несостоятельность “отцов”, Тургенев глубоко симпатизирует их уму и проницательности, их эстетической чуткости и культуре чувств» [5, с. 9—10].

Кадр из х/ф «Отцы и дети».
Реж. В.Никифоров. В роли Павла Петровича — Б.Химичев. 1983

В целом соглашаясь с этим мнением, хотелось бы уточнить, что Тургенев показывает не только политическую несостоятельность «отцов», но и несостоятельность их оппонентов, да и поражение «в социальном смысле» через полтора века не кажется таким уж бесспорным. Относя Кирсановых к лучшим из дворян, к «сливкам», Тургенев говорит не столько об исключительности, сколько об их типичности. «<...>П<авел> П<етрович> — Столыпин, Есаков, Россет тоже наши современники. Они лучшие из дворян...» [3, т. IV, с. 380]. И здесь речь идёт не о схожести судеб, а о психологических особенностях личности, принципах миросозерцания, «львиных привычках».

Осмысливая место и значение образа Павла Петровича в романе, учителя сосредоточиваются прежде всего на его биографии, изложенной в VII главе. И почти не обращают внимания на подтекст, что, с нашей точки зрения, недопустимо, потому что в таком случае сложно понять замысел Тургенева, который, с одной стороны, знакомит с биографией Николая Петровича от лица автора, а с другой — позволяет Аркадию изложить свою версию жизнеописания Павла Петровича, окутав повествование романтическим флёром и придав его личности ореол загадочности и таинственности. Для недавнего студента это было вполне естественно и даже гармонировало с умонастроением молодого Тургенева. В письме к В.П.Боткину от 10/16 февраля 1839 года он писал: «Друг Василий, великая и страшная тайна — личность человека» [3, т. XI, с. 353]. Однако Аркадий, позиционирующий себя человеком нового времени, убеждённым противником романтизма, преследует в данном случае совершенно иную цель. Трактуя Павла Петровича как романтического героя, он несколько нивелирует масштабы его личности, которая в действительности куда многогранней, чем это мерещится Аркадию, и решительно выламывается из предложенного им типажа. Прежде чем приступить к исследованию особенностей изложения биографии Павла Петровича, необходимо понять, какие задачи решал писатель Тургенев, доверяя жизнеописание одного из персонажей другому. Наши наблюдения позволяют прийти к выводу, что в данном случае Тургенева интересует возможность не только сообщить факты биографии, но и раскрыть психологию самого рассказчика, показать его отношение к объекту повествования и, в конечном счёте,

вскрыть преследуемые повествователем цели. Уже писатели «натуральной школы» придавали большое значение биографии персонажа. Обращаясь к прошлому, они стремились объяснить его нынешнее состояние, обнаружить истоки характера героя и, главное, ответить на вопрос: как среда формирует человека?

Для того чтобы понять своеобразие творческих принципов Тургенева в «Отцах и детях», необходимо обратиться к первому роману Тургенева «Рудин», где в V главе Михайло Михайлыч Лежнев на правах былого университетского друга рассказывает Александре Павловне Липиной о молодости Рудина. Очевидно, что достоверные биографические сведения в изложении Лежнева осложнены личными отношениями между тем, о ком идёт повествование, и самим рассказчиком. Предвзятость Лежнева не вызывает сомнения: «Он остался один у матери. Она была женщина добрейшая и души в нём не чаяла: толокном одним питалась и все какие были у ней денежки употребляла на него. Получил он своё воспитание в Москве, сперва на счёт какого-то дяди, а потом, когда он подрос и оперился, на счёт одного богатого князька, с которым снюхался... ну, извините, не буду... с которым сдружился» [6, с. 51—52]. В этой связи важно обратить внимание на реакцию Липиной: «А знаете ли что, Михайло Михайлыч, — начала Александра Павловна, — вы, я вижу, злой человек; право, вы не лучше Пигасова. Я уверена, что всё, что вы сказали, правда, что вы ничего не присочинили, и между тем в каком неприязненном свете вы всё это представили! Эта бедная старушка, её преданность, её одинокая смерть, эта барыня... К чему это всё?.. Знаете ли, что можно жизнь самого лучшего человека изобразить в таких красках — и ничего не прибавляя, заметьте, — что всякий ужаснётся! Ведь это тоже своего рода клевета!» [6, с. 52]. Липину возмущает «неприязненный свет», в котором был представлен Рудин, она улавливает очевидную тенденциозность в стилистике Лежнева. И хотя тот, по её словам, «ничего не присочинил», упрекает его в клевете. Да и сам Лежнев частично соглашается с ней: «Я не клеветник. А впрочем, — прибавил он, подумав немного, — действительно, в том, что вы сказали, есть доля правды. Я не клеветал на Рудина; но — кто знает! — может быть, он с тех пор успел измениться — может быть, я несправедлив к нему» [6, с. 52—53]. Когда же Лежнев спустя некоторое время («прошло два месяца с лишком» [6, с. 53]) продолжает свой рассказ о молодых годах Рудина, тон его повествования меняется. Почти не осталось прежней язвительной иронии. И не случайно он задумывается над сказанным прежде: «Может быть, он с тех пор успел измениться — может быть, я несправедлив к нему» [6, с. 53]. В ходе развития романного конфликта Лежнев переосмысливает значение личности Рудина, убедившись в том, что он всегда был верен своим идеалам, которые выкристаллизовались в его сознании ещё в кружке Покорского. Защищая Рудина от нападок Пегасова в конце романа, он так пафосно говорит о нём, что даже Александра Павловна не преминула заметить: «Как ты хорош был сегодня, Миша! — промолвила она, лаская его рукою по лбу, — как ты умно и благородно говорил! Но сознайся, что ты немного увлёкся в пользу Рудина, как прежде увлекался против него» [6, с. 111]. Возможно, на отношение Лежнева к Рудину повлияло и чувство ревности. Позднее он признавался своей жене Александре Павловне: «...я боялся тогда, как бы он тебе голову не вскружил» [6, с. 111].

Нечто подобное мы наблюдаем и в «Отцах и детях». Уже после первой встречи с Базаровым Павел Петрович испытывает чувство неприязни к нему. Это сквозит в его речи, иронично сниженной на плебейский манер: «...дай вам бог здоровья и генеральский чин, а мы только любоваться вами будем, господа... как бишь?..» [2, с. 25]. А узнав, что в мешке Базарова лягушки, вопрошает: «Вы их едите или разводите?» [2, с. 26]. Справедливости ради надо отметить, что ирония Павла Петровича — сокрушительное оружие романтиков печоринского типа, не всегда улавливается слушателями. «Слово германцы, вместо немцы, Павел Петрович употребил ради иронии, которой, однако, никто не заметил» [2, с. 27]. И тем не менее Павел Петрович продолжает иронизировать, примитивизируя свою речь, даже когда открещивается в пользу брата от симпатий к романтизму. «Но и немецкие немцы мне не по нутру. Ещё прежние туда-сюда; тогда у них были — ну, там Шиллер, что ли, Гёте... Брат вот им особенно благоприятствует...» [2, с. 28].

Мы полагаем, что именно стилистика речи Павла Петровича в традиции романтической иронии могла предопределить стилистику и контекст его биографии в изложении Аркадия. Покидая гостей, Павел Петрович резюмирует: «Да... пожить этак годков пять в деревне, в отдалении от великих умов! Как раз дурак дураком станешь. Ты стараешься не забыть того, чему тебя учили, а там — хвать! — оказывается, что всё это вздор, и тебе говорят, что путные люди этакими пустяками больше не занимаются и что ты, мол, отсталый колпак. Что делать! Видно, молодёжь точно умнее нас» [2, с. 29].

Надо отметить, что потребность поведать историю своего дяди мотивирована у Аркадия желанием реабилитировать его в глазах товарища: «Он не такой человек, каким ты его воображаешь», «Надо быть справедливым, Евгений» [2, с. 29]. И как мы увидим в дальнейшем, это должно было подтвердить только то, что Павел Петрович — архаическое явление, закоснелый романтик, «он скорее сожаления достоин, чем насмешки» [2, с. 29]. Аркадий первый поднимает вопрос о трагической составляющей этой личности. Под впечатлением от не дошедшего до нас письма Ф.М.Достоевского Тургенев отвечает ему 4 мая 1862 года: «Кроме Вас и Боткина, кажется, никто не потрудился понять, что я хотел сделать... никто, кажется, не подозревает, что я попытался в нём представить трагическое лицо — а все толкуют: — зачем он так дурен? или — зачем он так хорош?» [3, т. IV, с. 385].

По всей вероятности, такое отношение к Базарову имеет основание быть распространённым и на Павла Петровича, который также представлен как лицо трагическое. Однако к позиции Аркадия должно подходить с известной долей скептицизма, ибо трагичность Павла Петровича он воспринимает сквозь призму романтизма.

А.И.Батюто обратил внимание на интересное наблюдение Тургенева, сделанное незадолго до окончания «Отцов и детей»: «...со времён древней трагедии мы уже знаем, что настоящие столкновения — те, в которых обе стороны до известной степени правы» [3, т. IV, с. 346]. Противостояние между Павлом Петровичем и Базаровым, развивающееся практически на протяжении всего романа, исключает и обретение истины в споре, и возможность мирного разрешения конфликта, что, безусловно, обнажает его трагическую суть: «Подлинно трагическое, трагедия настоящая, а не эфемерная — в столкновении двух правд, не приводящем к полной нравственной победе одной из сторон. Именно такая закономерность прослеживается в развитии и завершении конфликтных ситуаций романа» [7, с. 184—185].

Автор не спешит разделить убеждения той или иной стороны и не отказывает себе в удовольствии усомниться в их истинности, оставляя за читателями право сформировать собственную позицию в отношении к героям романа. Рассказывая историю своего дяди единственному слушателю, мнением и дружбой которого он особенно дорожит («я не могу тебе выразить, до какой степени я дорожу его дружбой» [2, с. 13]), Аркадий постоянно сбивается на карикатурное изображение Павла Петровича и истории его любви.

Литературоведы не могли не обратить внимания на VII главу, стиль которой явно выбивался из общего контекста романа. Пытаясь найти объяснение такому феномену, они рассматривали совершенно разные версии. Одни видели в ней сходство с текстом «Героя нашего времени»: «Бросается в глаза сходство текста — его лексики, ритмики, его музыки — с лермонтовским текстом, подспудно направляющее внимание читателя к печоринской эпохе» [8, с. 114]. Другие склонны были рассматривать её едва ли не как самостоятельную сюжетную единицу, обладающую «некоторой автономией» [5, с. 15]. Третьи замечали лишь авторский текст вне иронического изображения. «Рассказанная Евгению Базарову Аркадием Кирсановым, она на деле сохраняет и авторский повествовательный стиль, и собственно тургеневские художественные категории» [9, с. 86], что позволило сделать любопытный вывод: «В “Отцах и детях” налицо не один, а два конфликта» [9, с. 87]. Всё это заставляет вновь вчитываться в VII главу, чтобы понять её место в художественном замысле тургеневского романа.

С нашей точки зрения, в VII главе пародируется романтический герой, романтическая героиня и их «загадочная романтическая любовь». Всё повествование пропитано иронией Аркадия, основанной на ощущении превосходства над этими безнадёжно устаревшими людьми и их отношениями. Вот как показано повествователем таинство зарождения романтического чувства: «Павел Петрович встретил её на одном бале, протанцевал с ней мазурку, в течение которой она не сказала ни одного путного слова, и влюбился в неё страстно» [2, с. 31]. Сочетание низкой лексики («путного слова») и высокой («страстно») призваны продемонстрировать и недалёкость предмета любви, и странную реакцию героя-любовника и в конце концов осмеять эту романтическую ситуацию в глазах Базарова.

Важное место в повествовании Аркадия занимает характеристика героев романтической истории, которые изображаются параллельно. Часто предложения в этой главе начинаются либо с «он», либо с «она»: «Он с детства...», «Он начал появляться...», «Он жил...», «Он однажды подарил...», «Он вышел в отставку...», «Он терзался — ревновал...», «Он вернулся в Россию...», «Он состарился...», «Он стал читать...», «Она внезапно уезжала...», «Она слыла за...», «Она была...», «Она тихонько выехала...», «Она провела по...» и т. д. И это, безусловно, не случайно. Параллелью «он — она» и заканчивается любовная история: «Она скончалась в Париже, в состоянии, близком к помешательству. Он встал из-за стола и долго ходил по комнатам клуба, останавливаясь как вкопанный близ карточных игроков, но не вернулся домой раньше обыкновенного» [2, с. 32]. Таков, по мнению Аркадия, естественный финал романтической безумной любви. В его трактовке Павел Петрович не проявляет не только романтических, но вообще каких бы то ни было чувств, демонстрируя сдержанность и пунктуальность, нет даже намёка на скрытые страдания.

Аркадию важно было осмеять один из существенных признаков романтического героя, его внутреннюю противоречивость. В иронической терминологии Аркадия — «несообразность»: «Всё её поведение представляло ряд несообразностей» [2, с. 31]. Трудно сказать, какой на самом деле была княгиня Р., ибо она показана лишь в карикатурном виде, где романтизм и помешательство едва ли не синонимические понятия: «Она внезапно уезжала за границу, внезапно возвращалась в Россию, вообще вела странную жизнь» [2, с. 30], «Что гнездилось в этой душе — бог весть!», «Она уже не смеялась и не шутила с тем, кого избирала, и слушала его и глядела на него с недоумением. Иногда, большею частью внезапно, это недоумение переходило в холодный ужас; лицо её принимало выражение мертвенное и дикое; она запиралась у себя в спальне, и горничная её могла слышать, припав ухом к замку, её глухие рыдания» [2, с. 31].

Кадр из х/ф «Отцы и дети».
Реж. В.Никифоров. В роли Базарова — В.Богин. 1983

Аркадий стремился подчеркнуть алогичность её поведения, которое было предопределено какими-то высшими силами и не зависело от неё самой. «Казалось, она находилась во власти каких-то тайных, для неё самой неведомых сил; они играли ею, как хотели; её небольшой ум не мог сладить с их прихотью» [2, с. 31]. Здесь очевидна ирония повествователя, его стремление осмеять модель романтического поведения, загадочность романтического героя.

Как и следует романтической героине, княгиня Р. обладала загадочным взглядом. Этой женщине Павел Петрович подарил «кольцо с вырезанным на камне сфинксом», живым воплощением которого была сама Нелли («и этот сфинкс — вы») [2, с. 31]. После смерти княгини он получил подарок обратно. «Она провела по сфинксу крестообразную черту и велела ему сказать, что крест — вот разгадка» [2, с. 32]. Это была, пожалуй, последняя загадка княгини Р., загаданная Павлу Петровичу в форме разгадки, хотя если учесть, что крест — это один из символов христианской веры и что во время их былых отношений с Павлом Петровичем её тайная жизнь уже проходила в слезах и молитвах: «а по ночам плакала и молилась, не находила нигде покою и часто до самого утра металась по комнате, тоскливо ломая руки, или сидела, вся бледная и холодная, над псалтырем» [2, с. 30], то можно допустить, что к концу своих земных дней она обрела смысл жизни, соответствующий канонам веры, в отказе от личного счастья. Во всяком случае, она, безусловно, вкладывала какой-то загадочный смысл в своё решение вернуть кольцо после смерти, которая уж точно их примирит.

По свидетельству Аркадия, Павел Петрович в юности был ироничным молодым человеком, напоминающим романтических героев светских повестей: «он был самоуверен, немного насмешлив и как-то забавно желчен» [2, с. 30]. Противоречивость, алогичность его поступков — важный признак романтического героя. И на таком восприятии своего дяди постоянно настаивает повествователь: «Блестящая карьера ожидала его. Вдруг всё изменилось» [2, с. 30]. При создании образа романтического героя Аркадию важно было убедить слушателя, что его успешная карьера, да и сама жизнь разрушились лишь по одной причине: его роковой любви. Но в то же время очевидно ироничное отношение Аркадия к чувствам Павла Петровича, к его любовной страсти. Его поведение показано в сниженном карикатурном плане: «он терзался и ревновал, не давал ей покою, таскался за ней повсюду» [2, с. 31], «то гоняясь за нею, то с намерением теряя её из виду» [2, с. 32].

Из рассказа Аркадия можно получить лишь очень скудную информацию о Павле Петровиче, если она непосредственно не касается любовного конфликта. Известно, что с годами он изменился. Если в молодости «прочёл всего пять, шесть французских книг» [2, с. 30], то, живя в Марьине, «он стал читать, всё больше по-английски» [2, с. 38]. Однако в своём повествовании Аркадий всё время сбивается в сторону пародийного изображения романтических качеств характера героя, выпячивая на свой манер двойственность его поведения. Причём убеждения Павла Петровича племянника не интересуют. Он отмечает, что из Марьина Павел Петрович «выезжал только на выборы, где он большею частию помалчивал, лишь изредка дразня и пугая помещиков старого покроя либеральными выходками и не сближаясь с представителями нового поколения» [2, с. 33]. Для Аркадия важен романтический принцип изображения: герой-романтик меж двух социальных стихий — помещиками «старого покроя» и представителями нового поколения, для него не существенно, что имен-

но говорил Павел Петрович, какова была его позиция, чем «пугал» он провинциальных помещиков, важна произнесённая им не без иронии нигилистическая оценка: это не более чем «либеральные выходки». И помещики, и представители нового поколения, по словам Аркадия, его уважали. Но опять-таки карикатурное изображение Павла Петровича доминирует в речи Аркадия, особенно когда он стремится подчеркнуть романтическую раздвоенность личности: «За то, что он вообще хорошо обедал, а однажды даже пообедал с Веллингтоном у Людовика-Филиппа», «За то, что он мастерски играл в вист и всегда проигрывал», «Дамы находили его очаровательным меланхоликом, но он не знался с дамами...» [2, с. 33], «Всегда вступается за крестьян, правда, говоря с ними, он морщится и нюхает одеколон» [2, с. 34]. Карикатурная противоречивость Павла Петровича, по мнению Аркадия, должна убедительно свидетельствовать о его романтизме.

Это была пародия на романтического героя, рассказанная Аркадием между двух попыток увести его любоваться жуком. Особо следует обратить внимание на итоговую «антиромантическую» фразу, звучащую в конце VII главы: «Это всё романтизм, чепуха, гниль, художество. Пойдём лучше смотреть жука» [2, с. 34]. Если для романтиков история души имела особую ценность («история души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» [10, с. 51]), то с позиции Базарова физиология членистоногого куда привлекательней. В беседе с Одинцовой на упрёк в том, что у него нет «ни капельки художественного смысла», необходимого, «чтоб уметь узнавать и изучать людей», Базаров отвечает: «Доложу вам, изучать отдельную личность не стоит труда. Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой» [2, с. 78].

В статье «По поводу “Отцов и детей”», отвергая упрёки критиков в симпатии исключительно к лагерю «отцов», Тургенев с запоздалой горечью писал: «А меня уверяют, что я на стороне “отцов”... я, который в фигуре Павла Кирсанова даже погрешил против художественной правды и пересолил, довёл почти до карикатуры его недостатки, сделал его смешным!» [2, с. 192]. Разумеется, «погрешить против художественной правды» Тургеневу удалось с помощью Аркадия, который способствовал созданию образа Павла Петровича как карикатуры на романтического героя, романтическую чувственность, романтическую любовь и на романтическое мировоззрение в целом. В пользу того, что именно позиция Аркадия определила пародийно-романтический подтекст повествования, свидетельствует и тот факт, что в «Подготовительных материалах» к роману «Отцы и дети», набрасывая биографический портрет Павла Петровича, Тургенев ни слова не пишет о романтической составляющей этой личности [2, с. 202—203]. Конечно, на позицию Аркадия повлияло проявившееся уже после первой встречи стремление Базарова вышучивать поведение Павла Петровича: «А чудаковат у тебя дядя. <...> Щегольство какое в деревне, подумаешь! Ногти то, ногти. <...> Я всё смотрел: этакие у него удивительные воротнички, точно каменные. <...> Аркадий Николаич, ведь это смешно?» [2, с. 20]. И его верный ученик начинает смотреть на Павла Петровича глазами своего учителя. Во время этого разговора Аркадий был склонен частично разделить позицию Базарова: «Пожалуй; только он, право, хороший человек» [2, с. 20], и именно здесь впервые Базаров называет Кирсановых романтиками: «...эти старенькие романтики! Разовьют в себе нервную систему до раздражения... ну, равновесие и нарушено» [2, с. 20].

Давая оценку биографии Павла Петровича в интерпретации Аркадия, необходимо попытаться ответить на главный вопрос: а был ли Павел Петрович, по мнению Тургенева, романтиком? Разумеется, в этой ситуации не только Аркадий, но и Базаров — плохие советчики. Последний к романтикам готов отнести решительно всех, у кого есть пристрастие к музыке, поэзии, живописи, философии: «Базаров и философию называл романтизмом» [2, с. 49]. По его нигилистическому убеждению, вообще никакой служитель муз «гроша медного не стоит», а не только случайно подвернувшийся ему Рафаэль. Разумеется, романтиком он считал и человека, способного на идеальную любовь: «любовь в смысле идеальном или, как он выражался, романтическом, называл “белибердой, непростительной дурью”» [2, с. 87]. К романтизму Базаров относит не только пафосные проявления чувств, но даже красивую фразу: «Романтик сказал бы: я чувствую, что наши дороги начинают расходиться, а я просто говорю, что мы друг другу приелись» [2, с. 161]. Вот почему он был недоволен своим другом, когда тот использовал в своей речи напыщенные фразы: «...об одном прошу тебя: не говори красиво» [2, с. 122].

Формально Базаров до конца остаётся непримиримым противником романтизма, но Тургенев так выстраивает любовный конфликт романа, что декларируемые нигилистом отношения к женщине вступают в противоречия с его реальным поведением. Тургеневу важно было показать, что избранная модель поведения (нигилиста или романтика) до конца не определяет логику действий героя, но сама жизнь вносит свои коррективы помимо воли персонажа: «эта жизнь так складывалась» [2, с. 192]. В VII главе, выслушав историю Павла Петровича, Базаров делает категоричный вывод: «Этакой человек — не мужчина, не самец» [2, с. 34], «И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения» [2, с. 34] — и в дальнейшем подтверждает свою теорию «физиологического» отношения к женщине: «Нравится тебе женщина... старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись — земля не клином сошлась» [2, с. 87]. Влюблённый в Одинцову, Базаров уже осторожней относится и к слову «романтизм»: «...по-моему — лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине завладеть хотя бы кончиком пальца. Это всё... — Базаров чуть было не произнёс своего любимого слова “романтизм”, да удержался и сказал: — вздор» [2, с. 104].

Базаров — «великий охотник до женщин», ещё недавно «любовь в смысле идеальном» или, как он выражался, «романтическом» называл «белибердой, непростительной дурью» [2, с. 87], теперь признаётся Одинцовой в любви и, понимая, что она ему не готова ответить взаимностью, не может решиться с ней порвать и преисполнен «романтических чувств»: «он скоро понял, что с ней “не добьёшься толку”, а отвернуться от неё он, к изумлению своему, не имел сил» [2, с. 87]. «Оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в самом себе» [2, с. 87]. Базаров, упрекавший Павла Петровича, что тот «не мужчина, не самец», в ходе любовного конфликта сам оказывается в иронической ситуации, ибо в отличие от него не смог добиться толку в отношениях с Одинцовой. И вряд ли решился бы на подобный упрёк в адрес Павла Петровича, если бы эта история произошла раньше.

Тургенев никогда не называл старшего Кирсанова романтиком, более того, комментируя в XI главе его попытку вслед за братом проникнуться очарованием летнего вечера, резюмировал: «Он не был рождён романтиком, и не умела мечтать его щёгольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа» [2, с. 57]. По поводу этого замечания автора романа А.И.Батюто неожиданно заключает: «Причина этой холодности в том, что в романтизме Павла Петровича есть элемент салонно-светский, но нет элемента усадебного, “деревенского”. Но всё-таки, по сравнению с Базаровым, например, он романтик» [11, с. 717]. Такая оппозиция мнению автора нам не кажется убедительной, как и само разделение романтизма в отношении личности едва ли не по жанровому принципу. Получается, что в салонно-светском контексте Павел Петрович романтик, а в усадебно-деревенском — не романтик. (Но тогда кто?) Да и сравнение его с нигилистом нам кажется неуместным. Рядом с Базаровым в начале романа от любого персонажа «Отцов и детей» повеет романтизмом, а в финале далеко не всё так однозначно. Конечно, история с замужней княгиней Р. сыграла важную роль в его судьбе, но о подробностях её мы знаем только со слов Аркадия. Сам же Павел Петрович в мае 1859 года, ко времени начала развития событий, далёк от романтизма. И с этим трудно спорить, как и с тем, что его брат преисполнен романтического «сочувствия» природе, ощущения счастья от возможности погрузиться в её «волшебный мир». Уже начало XI главы («Полчаса спустя Николай Петрович отправился в сад в свою любимую беседку. На него нашли грустные думы» [2, с. 54]) гармонировало с романтической поэтикой ранней лирики Тургенева. В думе «Вечер» (1837) он писал:

И грустных дум, и странных мыслей полный,
На берегу безмолвный я стоял [12, с. 65].

Тургенев ощущал духовное родство с братом Павла Петровича: «Николай Петрович — это я, Огарёв и тысячи других» [3, т. IV, с. 380] Разумеется, здесь Тургенев говорит об общности человеческих типов, о ранимости, беззаветной любви к природе, музыке, поэзии, живописи, благоговейном отношении к женщине.

В последней главе романа Тургенев отмечает, что Павел Петрович в Дрездене «придерживается славянофильских воззрений», и не без иронии добавляет: «В высшем свете это считается tres distingue (весьма почтенным)» [2, с. 186]. Что хотел сказать этим Тургенев, постоянно отмечавший западнические устремления Павла Петровича («на французский лад мизантропическая душа» [2, с. 57], «знался больше с англичанами» [2, с. 186])? Только то, что Павел Петрович не пошёл в своих устремлениях дальше серебряной пепельницы «в виде мужицкого лаптя» [2, с. 187] на письменном столе? Трудно сказать. Во всяком случае, вроде бы готовый вывод, что он действует в угоду высшему свету, как-то мало сочетается с финальным аккордом Тургенева, последним взглядом, брошенным в эпилоге на Павла Петровича. «Он всё делает добро, сколько может; он всё ещё шумит понемножку: недаром же был он некогда львом; но жить ему тяжело... тяжелей, чем он сам подозревает... Стоит взглянуть на него в русской церкви, когда, прислонясь в сторонке к стене, он задумывается и долго не шевелится, горько стиснув губы, потом вдруг опомнится и начнёт почти незаметно креститься...» [2, с. 187]. Эти наблюдения Тургенева ещё раз убеждают в том, что личность Павла Петровича намного сложней, чем это пытался представить Аркадий. Что же гнетёт Павла Петровича? Над чем он так мучительно размышляет? Ясно одно: напряжённая внутренняя жизнь — очевидное свойство его души. И так было всегда, а не только обнаружилось на закате его дней.

Аркадий настаивает на том, что единственной причиной ухода со службы для Павла Петровича стала любовь к княгине Р. Но так ли это? Может быть, она стала одной из составляющих в сложном комплексе его взаимоотношений с обществом? В X главе, обосновывая своё нежелание ехать на встречу с Матвеем Ильичом Колязиным, Павел Петрович замечает: «И велика важность, тайный советник! Если б я продолжал служить, тянуть эту глупую лямку, я бы теперь был генерал-адъютантом» [2, с. 46].

Аркадий в своём повествовании нигде не упоминает об отношении Павла Петровича к службе. Но эта фраза является свидетельством того, что его отношение достаточно негативно, несмотря на реальные перспективы попасть в окружение императора (генерал-адъютант — «почётное звание высших военных чинов, зачисляемых в свиту царя») [13]. По мнению Павла Петровича, служить — значит «тянуть эту глупую лямку». Такое умонастроение было характерно для молодёжи 1830-х — начала 1840-х годов. Вспомним рассказ Л.Н.Толстого «После бала». Его главный герой Иван Васильевич (современник Павла Петровича) под влиянием обстоятельств разочаровывается в любви, теряет интерес к военной и штатской службе, как он сам говорил: «...нигде не служил и никуда, как видите, не годился» [14, с. 319]. Но его поступок молодёжь, современная тургеневским нигилистам, воспринимает иначе, чем в «Отцах и детях»: как проявление оппозиции официальной власти, как гражданский подвиг. «Ну, это мы знаем, как вы никуда не годились, сказал один из нас. Скажите лучше: сколько бы людей никуда не годились, кабы вас не было» [14, с. 319].

К сожалению, действия Павла Петровича были восприняты совершенно под иным углом зрения. И до конца своих дней он сохранил чувство трагической неудовлетворённости, ощущение бессмысленности своего существования, восприятие самого себя как ненужного обществу, лишнего человека. Павел Петрович нигде в романе не размышляет о своём месте в обществе, о роли, которая отведена судьбой. Кирсанову чужд фатализм, его духовный мир надёжно скрыт за аристократической надменностью. Парадоксально, но внутреннее состояние Павла Петровича ярче всего раскрывается в те моменты, когда он не произносит ни слова. Тургенев так передаёт его состояние после посещения Фенечки: «Он бросился на диван, заложил руки за голову и оставался неподвижен, почти с отчаянием глядя в потолок» [2, с. 40]. А вот таким увидел его автор после разговора с Николаем Петровичем о необходимости жениться на Фенечке: «Павел Петрович помочил себе лоб одеколоном и закрыл глаза. Освещённая ярким дневным светом, его красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец» [2, с. 154].

Что было в этом молчании? Стремление отказаться от своего я, отрешиться от мира, ощутить себя «обломком старых поколений», переживание собственной смерти в самом себе? Сложно ответить однозначно, но корни пессимизма Павла Петровича, безусловно, срослись с подобными ощущениями. Он остаётся верен внушённому ещё романтиками убеждению, что личность можно уничтожить, но нельзя изменить.

Мотив одиночества, столь популярный в романтической литературе, будучи реализованным на практике, является свидетельством погубленной человеческой жизни: «в это мгновение целая погубленная жизнь в нём трепетала» [2, с. 152]. Привыкший к ужасу одиночества, Павел Петрович с какой-то обречённостью оберегает от постороннего вмешательства всё, что происходит в его душе: «захотел ли он скрыть от самых стен, что у него происходило на лице, по другой ли какой причине, только он встал, отстегнул тяжёлые занавески окон и опять бросился на диван» [2, с. 40]. Преднамеренная закрытость Павла Петровича мотивирована во многом и тем, что любая попытка обнажить свой внутренний мир в новую эпоху 1860-х могла быть безжалостно осмеяна как романтическая «выходка».

Павел Петрович — один из центральных героев психологического романа — оказывается втянутым в орбиту любовного конфликта. Понять эволюцию его личности можно лишь в контексте любовных отношений по мере исчезновения завесы таинственности над историей его жизни. Его внутренний мир остаётся закрытым на протяжении всего романа, лишь после дуэли мечущийся в жару («с ночи с ним, однако, сделался жар» [2, с. 148]), он, обращаясь к брату, заговорил о сокровенном: «— А не правда ли, Николай, в Фенечке есть что-то общее с Нелли?

— С какою Нелли, Паша?

— Как это ты спрашиваешь? С княгинею Р... Особенно в верхней части лица. C'est de la meme famille.

Николай Петрович ничего не отвечал, а сам про себя подивился живучести старых чувств в человеке.

"Вот когда всплыло", — подумал он.

— Ах, как я люблю это пустое существо! — простонал Павел Петрович, тоскливо закидывая руки за голову. — Я не потерплю, чтобы какой-нибудь наглец посмел коснуться... — лепетал он несколько мгновений спустя.

Николай Петрович только вздохнул...» [2, с. 148—149].

Отношение братьев Кирсановых к Фенечке позволяет глубже понять их характеры. Трудно сказать, насколько романтически эмоциональный, но, в отличие от брата, бесстрастный Николай Петрович любит Фенечку, во всяком случае, чувства к умершей жене были для него куда более значимыми. «Он не допускал даже возможности сравнения между женой и Фенечкой» [2, с. 56]. В то время как Павел Петрович не только допускает возможность сравнения, но именно сравнение и рождает чувство к Фенечке («Ах, как я люблю это пустое существо!») [2, с. 149]. Женщина-загадка и «смазливая» Фенечка неожиданно оказываются сближены, да ещё и самим Павлом Петровичем, и главная причина в том, что мы слишком мало знаем о Нелли и только со слов Аркадия, в интерпретации которого этот образ, по всей вероятности, был далёк от настоящей княгини Р. Любопытно, что внешнюю схожесть между ними Павел Петрович замечает в «верхней части лица», а это прежде всего глаза с их особенным загадочным взглядом. Чувства к Фенечке, конечно, мотивированы тоской по прежней его возлюбленной, даже сама похожесть этих женщин воспринимается им едва ли не как его собственность, а поцелуй Базарова — как личное оскорбление: «Я не потерплю, чтобы какой-нибудь наглец посмел коснуться...» [2, с. 149].

Описывая любовную историю своего дяди, Аркадий прибегает к клише романтических произведений. Ему совершенно не важны ни нюансы отношений между героями, ни достоверность изображения их чувств. Аркадия интересует лишь формальное сход-

ство Павла Петровича с литературным героем романтического плана.

Павел Петрович — современник Печорина, был героем салонов и балов, но не героем своего времени. Во всяком случае, эта сторона его личности не получила освещения в романе. В отличие от романтического героя печоринского типа, он лишён возможности самоуглубляться, анализировать свои поступки. Безусловно, Аркадий примитивизирует Павла Петровича и как романтического героя. Он показан рабом своей страсти к замужней женщине, продолжает любить Нелли и когда она охладевает к нему, и даже после её смерти, ибо идеальная романтическая любовь, по мнению Аркадия, не требует взаимности. И только в конце романа он высказывает Фенечке свою сокровенную мысль: «Подумайте, что может быть ужаснее, как любить и не быть любимым!» [2, с. 152].

Подобный тип героя в литературе 1840-х годов уже исчерпал себя. Размышляя по этому поводу, Аполлон Григорьев в «Москвитянине» (1851, № 3, февраль) писал: «Не вина Пушкина и Лермонтова, что типы, в известное время истинные и поэтические, мелеют и испошляются от беспрестанных повторений». А в пьесе А.Н.Островского «Бедная невеста» (1851) Мерич, говорящий о любви к умершей женщине, воспринимается как карикатура на отжившего романтического героя. Ко времени развития действия «Отцов и детей» «романтический» и «книжный» (то есть далёкий от реальной жизни) герои стали восприниматься как синонимы. Аркадий преднамеренно пытается рядить своего дядю в затасканные романтические одежды. А потому биография Павла Петровича воспринимается как старая романтическая песня, перепетая на новый нигилистический мотив.

Не учитывать подтекст в VII главе так же неверно, как и полагать, что Аркадий клевещет на Павла Петровича, искажая факты его биографии. Рассказ Аркадия, проникнутый любовью к своему дяде, даёт достоверную информацию о его жизни, его сомнениях и страданиях. Но нельзя не принимать во внимание невольную предвзятость, порой упрощающую и искажающую истинное положение вещей. Разумеется, на человека, молодость которого прошла на рубеже 1830—1840-х годов, романтическая модель поведения не могла не наложить определённый отпечаток, но на этом основании в 1859 году называть Павла Петровича, гордящегося тем, что его «...все знают за человека либерального и любящего прогресс» [2, с. 47], романтиком и доказывать это, обращаясь к его прошлому, было бы неверно.

Споры Павла Петровича с Базаровым, обнаружившие всю бездну социального конфликта между ними, исключают возможность прийти к единому мнению. Нужно прислушаться к позиции Ю.В.Лебедева, который констатировал: «В поединках Базарова с Павлом Петровичем истина не рождается: участниками спора движет не стремление к ней, а взаимная социальная нетерпимость. Поэтому оба героя, в сущности, не вполне справедливы по отношению друг к другу и, что особенно примечательно, к самим себе» [5, с. 57].

Конечно же, не только социальная, но и личная неприязнь в конце концов подтолкнула героев романа к барьеру. Любой исход поединка не мог поставить точку в конфликте между дуэлянтами. Даже после того как дуэль — процедура по восстановлению чести — состоялась, её инициатор не считал себя человеком, получившим сатисфакцию: «помириться с ним он всё-таки не хотел», «не будет, по крайней мере, здесь торчать» [2, с. 146].

Формальным поводом для вызова послужил поцелуй Базарова с Фенечкой. Но подлинные причины куда глубже. Понимает это и Базаров. «Да и что за важность поцелуй? Тут что-нибудь другое есть. Ба! да не влюблён ли он сам? Разумеется, влюблён; это ясно как день» [2, с. 142].

Но не столько романтические порывы заставили Павла Петровича взяться за оружие и продемонстрировать готовность к поединку, сколько цель — принудить обидчика навсегда замолчать: «Я намерен драться серьёзно» [2, с. 144]. В пользу того, что Павел Петрович хотел непременно убить Базарова, говорит и характер выстрела: «что-то резко зыкнуло у самого уха Базарова» [2, с. 145]. В дуэльной практике, если дуэлянт не имел явного намерения лишить жизни противника, стрелял в руку или в ногу. Пуля же, пролетевшая рядом с головой, свидетельствовала только об одном: о желании смерти врагу. И подтверждение этому не трудно найти, обратившись к истории русской дуэли.

Вот что писал Жандр об известной «четверной» дуэли между Завадовским и Шереметевым из-за танцовщицы Истоминой (после них должны были стреляться Грибоедов и Якубович): «Хладнокровие ли Завадовского взбесило Шереметева, или просто чувство злобы пересилило в нём рассудок, но только он, что называется, не выдержал и выстрелил в Завадовского, ещё не дошедши до барьера. Пуля пролетела около Завадовского близко, потому что оторвала часть воротника у сюртука, у самой шеи... Тогда уже, и это очень понятно, разозлился Завадовский. “Ah, — сказал он, — il en voulait a ma vie. A la barriere!” (“Ах, он посягал на мою жизнь. К барьеру!”) Делать было нечего, — Шереметев подошёл. Завадовский выстрелил. Удар был смертельный, — он ранил Шереметева в живот» [15, с. 242]. Бывалому дуэлянту графу Завадовскому стало ясно — ему метили в голову. Он подзывает противника к барьеру и хладнокровно наносит ему смертельное ранение.

В романтической литературе 1830-х годов дуэльная тема была популярна. Дуэльное поведение стало важным признаком романтического героя. Однако видеть в дуэли, инициированной Павлом Петровичем, исключительно проявление романтических черт его характера было бы ошибкой. Во время молодости Павла Петровича дуэли не были редкостью. Но далеко не ностальгические чувства стали причиной его выхода к барьеру. Дуэльное поведение Павла Петровича, обрамлённое красивыми фразами в духе 1830-х, было продиктовано не столько кодексом защиты чести дворянина, сколько чувством злобы и неприязни к Базарову, пониманием того, что иные доступные ему средства исчерпаны. Для романтиков дуэль — возможность пощекотать нервы, щегольнуть храбростью, бесшабашностью, готовностью вступиться за честь любимой и даже умереть за это. Но справедливости ради надо отметить, что даже в эпоху романтизма принципы чести не всегда были на первом плане. Вот что писал об упомянутой нами дуэли Я.А.Гордин: «Классическим случаем “романтической дуэли” была дуэль из-за любовного соперничества, не имевшего никакого отношения к вопросам чести» [16, с. 67].

Конечно, в 1859 году дуэль воспринимается Базаровым как нелепое явление: «А согласитесь, Павел Петрович, что поединок наш необычен до смешного. Вы посмотрите только на физиономию нашего секунданта» [2, с. 144]. В поединке, который позиционировался как возмездие за иные политические взгляды, было мало романтического. Павел Петрович нацелен на результат и поэтому так снисходительно относится к нарушениям дуэльного кодекса, которых было немало.

Надо сказать, что самим Тургеневым дуэль не воспринималась исключительно как форма ритуального убийства, не востребованная в современной дворянской среде. Во время работы над романом в 1861 году Тургенев поссорился с Л.Н.Толстым, и ему с большим трудом удалось избежать дуэли. В письме от 8/20 ноября 1861 года он сообщает Фету «о несчастной истории с Толстым»: «Это меня взбесило — и я послал ему отсюда вызов на время моего возвращения в Россию» [17, с. 509—510].

Уже в «Подготовительных материалах к роману», передавая краткое содержание будущего произведения, Тургенев писал о Базарове: «Он ведёт умные нигилистические разговоры с братьями, разбивает в прах аристократизм и уединённый дендизм одного — стремление к практичности и романтизм другого» [18, с. 211]. По замыслу Тургенева, именно Николай Петрович является носителем романтического, чувственного мировосприятия, а о романтизме Павла Петровича речь не идёт вообще. Вместе с тем автор указывает на дендизм Павла Петровича, и это далеко не случайно. Вот что пишет современная исследовательница этого явления: «Основные различия между дендизмом и романтизмом состоят в том, что, во-первых, денди, будучи поклонником городской культуры, не разделяет романтического восхищения природой (противоположность естественного и искусственного) и, во-вторых, денди не склонен к лирическому излиянию чувств, предпочитая

контролировать свои эмоции или разбавлять их холодной рефлексией» [19, с. 55]. Дендизм Павла Петровича и романтизм Николая Петровича могут служить иллюстрацией подобных выводов.

Дендизм, сформировавшийся на рубеже XVIII—XIX веков в Англии, отстаивает свои права на существование вплоть до наших дней, поэтому его нельзя воспринимать исключительно как архаическое явление в 60-е годы XIX века. Денди не просто следует моде, он является её законодателем, подчиняющимся особому кодексу поведения. «И в этом его отличие от бесчисленных подражателей — это предельно структурная личность, светский лев, сноб, держащий дистанцию: каждое его движение — знак артистического превосходства» [19, с. 18].

Павел Петрович унаследовал от дендизма тонкий вкус и «изящную скромность» в манере одеваться, искусство владения собой, ироничность в разговоре, стремление к телесной чистоте («он всюду возит с собою настоящий серебряный несессер и походную ванну»), как денди, он отличается стройной комплекцией: «весь облик Аркадиева дяди, изящный и породистый, сохранил юношескую стройность и то стремление вверх, прочь от земли, которое большею частью исчезает после двадцатых годов» [2, с.18]. Когда-то введённая им в моду среди светской молодёжи гимнастика тоже была признаком поведения денди. И то, что он ограничивает себя в еде («он никогда не ужинал»), соответствует кодексу денди.

Безусловно, внешний вид Павла Петровича изобличает в нём денди, и это постоянно подчёркивает автор: «тёмный английский сьют, модный низенький галстух и лаковые полусапожки» [2, с. 18], «на нём был изящный утренний, в английском вкусе, костюм; на голове красовалась маленькая феска. Эта феска и небрежно повязанный галстучек намекали на свободу деревенской жизни; но тугие воротнички рубашки, правда не белой, а пёстренькой, как оно и следует для утреннего туалета, с обычною неумолимостью упиралась в выбритый подбородок» [2, с. 24] и т. д. Очевидно, что «одежонка» Базарова — не случайный атрибут одежды, это вызов, и не только дендизму. Вот что писал по этому поводу мемуарист А.М.Скабичевский: «Желание ни в чём не походить на презренных филистеров простиралось на самую внешность новых людей, и, таким образом, появились те пресловутые нигилистические костюмы, в которых щеголяла молодёжь в течение 60-х и 70-х годов. Пледы и сучковатые дубинки, стриженые волосы и космы сзади до плеч, синие очки, фрадьявольские шляпы и конфедератки, — боже, в каком поэтическом ореоле рисовалось всё это в те времена и как заставляло биться молодые сердца» [20, с. 18].

Базаровский балахон особенно раздражал старшего Кирсанова и слугу Прокофьича, который «был аристократ не хуже Павла Петровича» [2, с. 44]. По всей вероятности, он донашивает одежды из гардероба денди («в коричневом фраке с медными пуговицами и в розовом платочке на шее» [2, с. 18]). Любопытно, что внимание и уважение губернского общества к стилю поведения Павла Петровича сосредоточено прежде всего на чертах, выдающих в нём приверженность к дендизму: «он мастерски играл в вист и всегда проигрывал» [2, с. 33]. Для денди в карточной игре на первом плане был не выигрыш, а благородный азарт. Тонкий парфюмерный вкус являлся признаком настоящего денди: «от него пахло какими-то необыкновенными, удивительно “благородными” духами» [2, с. 33]. И то, что он останавливался «в лучшем номере лучшей гостиницы», соответствовало поведению денди.

Полагаем, что неслучайно и упоминание об обеде с Веллингтоном: «хорошо обедал, а однажды даже пообедал с Веллингтоном у Людовика-Филиппа» [2, с. 33]. Дело в том, что Веллингтон покровительствовал легендарному денди Джоржу Браммеллу: «только тогда благодаря ходатайству герцога Веллингтонского Браммелла всё-таки назначили английским консулом в Кане» [19, с. 79].

Павел Петрович не был избалован любовью автора, Базарову тут повезло куда больше. Тургенев не упускал случая публично признаться в любви к нему: «Если его не полюбят, как он есть, со всем его безобразием — значит, я виноват и не сумел сладить с избранным мною типом» [3, т. IV, с. 382—383], «За исключением воззрений Базарова на художества, я разделяю почти все его убеждения» [2, с. 192]. Да это и понятно. Базаров привлекал внимание писателя прежде всего как новое, ещё не описанное в литературе нарождающееся явление во всей его противоречивости. Ему важно было показать, как менялся современный человек под давлением времени. А Павел Петрович с его приверженностью идеалам минувшего, с его аристократизмом и дендизмом в литературе 1860-х не воспринимался как новый социальный тип. Но именно Павел Петрович нашёл в себе силу духа решительно выступить против нигилистических устремлений Базарова. В этом социальном противостоянии не было и не могло быть победителей. Конечно, если довериться ощущениям наблюдавшей за их поединком Фенечки: «Я и не знаю, о чём у вас спор идёт; а вижу, что вы его и так вертите, и так... Фенечка показала руками как, по её мнению, Базаров вертел Павла Петровича» [2, с. 138], то должно возликовать по поводу успеха Базарова. Однако при тщательном осмыслении их спора современный читатель вряд ли согласится с безоговорочной победой Базарова и благоразумно вспомнит, что эта же «хорошеющая с каждым днём женщина» писала на банках с вареньем крупными буками «КРУЖОВНИК».

Особенность творческого почерка Тургенева в описании Павла Петровича состоит в том, что автор «Отцов и детей» не навязывает читателю однозначный взгляд, заставляя его самого вновь и вновь всматриваться в красивое лицо «таинственного незнакомца», бывшего светского льва, бескомпромиссного противника Базарова, а в финале романа — славянофильствующего дрезденского «курортника». Обращаясь к читателям-словесникам и ко всем, кому не безразличны герои «Отцов и детей», хотим в заключение дать важный совет: для понимания замысла Тургенева нужно выработать своё собственное отношение к Павлу Петровичу, осмыслить своё восприятие его личности, что, возможно, позволит проникнуть сквозь завесу его молчания и понять весь трагизм личности этого одинокого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. ТЮТЧЕВ Ф.И. Стихотворения. — М.; Л.: Советский писатель, 1964.
2. ТУРГЕНЕВ И.С. Отцы и дети. — СПб.: Наука, 2008.
3. ТУРГЕНЕВ И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. — М.; Л., 1962. — Письма.
4. ТОЛСТОЙ А.К. О литературе и искусстве. — М.: Современник, 1986.
5. ЛЕБЕДЕВ Ю.В. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». — М.: Просвещение, 1982.
6. ТУРГЕНЕВ И.С. Собр. соч.: В 12 т. — М.: Художественная литература, 1976. — Т. 2. Рудин. Дворянское гнездо.
7. БАТЮТО А.И. Творчество И.С.Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. — Л., 1990.
8. НАУМОВА Н.Н. Иван Сергеевич Тургенев. Биография писателя. — Л.: Просвещение, 1976.
9. НЕДЗВЕЦКИЙ В.А. И.С. Тургенев: Логика творчества и менталитет героя. — М.: Издательство Московского университета, 2011.
10. ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М.: Художественная литература, 1984. — Т. 4.
11. БАТЮТО А.И. Тургенев и другие. — СПб.: Издательский дом «Петрополис». — 2014.
12. ТУРГЕНЕВ И.С. Стихотворения и поэмы. — М.; Л.: Советский писатель, 1970.
13. Генерал-адъютант // Советская энциклопедия 1979 // http://geonetia.ru/ГЕНЕРАЛ-АДЪЮТАНТ/1463952/
14. ТОЛСТОЙ Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. — М.: Правда, 1984. — Т. XI.
15. А.С.Грибоедов в воспоминаниях современников / Вступ. статья, сост. и подг. текста С.А.Фомичёва; Коммент. П.С.Краснова и С.А.Фомичёва. — М.: Художественная литература, 1980.
16. ГОРДИН Я.А. Дуэли и дуэлянты: Панорама столичной жизни. — СПб.: Пушкинский фонд, 1997.
17. ТОЛСТАЯ С.А. Ссора Л.Н.Толстого с И.С.Тургеневым // Толстая С.А. Дневники: В 2 т. — М., 1978. — Т. 1. — С. 509—510.
18. Подготовительные материалы к роману «Отцы и дети» // Тургенев И.С. Отцы и дети. — СПб.: Наука, 2008. — С. 200—214.
19. ВАЙНШТЕЙН О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. — М.: Новое литературное обозрение, 2006.
20. ПАПЕРНО И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. — М.: Новое литературное обозрение, 1996.

ЧЕРНИКОВ Анатолий Петрович —
доктор филологических наук, профессор, член Союза писателей России, г. Калуга
litervsh@mail.ru

«ГОРОД ДВОЙНОГО БЫТИЯ»

ТРАДИЦИИ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО В УРБАНИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ А.БЛОКА

Аннотация. *В статье рассматриваются особенности художественного воплощения А.Блоком урбанистической темы — одной из основных в его поэзии. Исследуются традиции Ф.М.Достоевского в изображении поэтом современного ему города, в первую очередь Петербурга.*
Ключевые слова: *традиция, тема города, Достоевский, проблематика, Россия.*

Abstract. *The article features A.Blok's artistic expression of the urban theme which is one of the main theme in his poetry. Dostoevsky's traditions in the portrayal of modern city, primarily Petersburg by A.Blok are explored.*
Keywords: *tradition, city theme, Dostoevsky, problematics, Russia.*

Тема города в русском словесном искусстве XIX — начала XX века превратилась в своеобразную литературную традицию. В первую очередь поэтов и прозаиков привлекала в этом плане столица Российской империи — город Петербург, в котором социальные, нравственно-этические, культурно-исторические традиции и контрасты проявляли себя особенно отчётливо. Настойчивее других к этой теме обращались А.С.Пушкин, Н.В.Гоголь, Н.А.Некрасов, Ф.М.Достоевский, А.Белый, А.Блок, создавшие в своих произведениях многообразный облик самого «фантастического в мире города» (Достоевский) в разные периоды его истории. При общности литературной традиции в умении передать атмосферу Северной Пальмиры каждый из писателей создавал свой образ города. Хорошо известна пушкинская традиция, продолженная писателями последующих поколений.

Образ меркантильной столицы с её «страшным многолюдством» и вопиющими противоречиями проходит через городскую лирику Некрасова, «Петербургские повести» Гоголя и произведения Достоевского. А.Блок называл Достоевского «самым петербургским писателем». Объясняется это не только тем, что в творчестве Достоевского насчитывается до двадцати произведений, в которых так или иначе присутствует образ Петербурга, но ещё и в силу пристального внимания писателя к капитализму, воплотившемуся в наиболее рельефных и контрастных формах именно в Петербурге с его страшными трущобами, с одной стороны, и аристократическими особняками — с другой.

Ещё в 1840-е годы в своих фельетонах молодой Достоевский попытался создать синтетический образ Петербурга. Это были пока штрихи города, поразившего начинающего автора своими контрастами. Начиная с повести «Бедные люди», действие которой протекает в основном на окраинах столицы, в бедных и грязных углах, от ядовитой атмосферы которых «чижики так и мрут», и кончая широко развёрнутой панорамой Петербурга в «Преступлении и наказании», Достоевский гениально развивает один из самых острых мотивов всей русской литературы второй половины XIX и начала XX века — капиталистический город и «маленький человек» в нём. Достоевский почувствовал в Петербурге, этом, по его словам, «городе двойного бытия», неразрывность «гнетущей прозы и чарующей фантастики», воплощение извечной борьбы добра и зла.

Достоевский, сумевший, как никто другой из русских писателей XIX века, разглядеть за внешней респектабельностью Петербурга жестокий и гибельный мир человеческого страдания и горя, не мог не захватить А.Блока. Его открытие Достоевского пришлось на начало нового, XX столетия — время напряжённых духовно-нравственных исканий поэта, его пристального интереса ко многим философским, религиозным, этическим, литературным взглядам и позициям, к творчеству русских писателей-классиков.

Множество биографических документов 1901—1903 годов — дневники и записные книжки, письма к З.Гиппиус, А.Гиппиусу, А.Белому, отцу, Л.Менделеевой — свидетельствуют о значительности для внутреннего становления А.Блока — поэта и мыслителя деятельности Ф.Достоевского, у которого начинающий поэт надеялся, по его признанию, «отыскать точки устоя». Традиции художественного воссоздания Петербурга в их историко-психологическом и социально-нравственном преломлении, связанные с творческим опытом Достоевского, ощутимо сказалась в первую очередь в урбанистической лирике Блока. Сам поэт и его близкие неоднократно называли Достоевского среди писателей, оказавших на поэта преимущественное влияние. В начале 1900-х годов Блок неоднократно обращается к его имени в связи с теми или иными вопросами литературного творчества. Более того, в самой жизни, и особенно в жизни Петербурга, многое видится ему «как бы через Достоевского», «в духе Достоевского».

Первые упоминания Блока о Достоевском, относящиеся к 1901—1902 годам, ещё далеки от реальных связей с действительностью, на них лежит печать мистицизма (стихотворение «Она мчится по ржи»). Блок этого времени — автор «Стихов о Прекрасной Даме», ещё весь во власти философии Вечной женственности поэта и философа Владимира Соловьёва. 1903 год — во многом переломный в творческом сознании А.Блока. Ощущение всеобщего неблагополучия, с которым поэт жил с юношеских лет и которое уводило в мир мистических образов, теперь обретает жизненные формы. Поэт поселяется в одном из фабричных районов столицы и знакомится с жизнью трудовых окраин Петербурга.

Его захватывает, говоря словами В.Брюсова, «жизни повседневной грубо кованная речь», он стремится «изведать тайны жизни мудрой и простой». Появляются первые стихотворения поэта, посвящённые городу («Мне снились весёлые думы...», «Фабрика», «Из газет»). Они показали, что Петербург Блока прежде всего город окраин, подвалов и чердаков, заводов и фабрик. В этом смысле ему оказался особенно близок мир униженных и оскорблённых Достоевского, отозвавшийся в душе поэта нестерпимой горечью и болью.

В декабре 1903 года он пишет стихотворение «Из газет», исполненное сочувствия к трагической судьбе городского люда. Блок повествует в нём, казалось бы, об исключительном случае — самоубийстве матери, доведённой до отчаяния и обрёкшей на сиротство своих детей. Но вместе с тем этот случай приобретает характер повседневности жизни современного ему города. Обычно исследователи связывают стихотворение «Из газет» с традицией Некрасова. На наш взгляд, литературная традиция здесь шире и во многом восходит к творчеству Достоевского.

Блок отметит в «Записных книжках»: «Мальчик на ёлке у Достоевского и Л.Андреева. Двери домов раскрыты. Вихрь. Куда несёт?» Эта мысль получит широкую расшифровку в статье «Безвременье», в которой Блок пытается осмыслить жизнь человека в современном городе в нравственно-психологическом плане, обращаясь к опыту предшественников. Под его пером возникают имена Ф.М.Достоевского и Л.Андреева с их святочными рассказами «Мальчик у Христа на ёлке» (Достоевский) и «Ангелочек» (Андреев), исполненными светлых грёз и гибелью надежд на тихое счастье у домашнего очага. Блок заканчивает первый раздел статьи отчаянными словами: «Что же делать? Нет больше домашнего очага».

Мотив поругания светлого и чистого звучит и в стихотворении «Из газет», и в статье «Безвременье». Рай, увиденный мальчиком Достоевского с улицы большого города сквозь оконное стекло, — мираж, иллюзия. Его нет для бедного человека, умирающего от холода и голода в подвале, на улице, бросающегося под колёса поезда. Жизнь в грязи и унижении так ужасна, что смерть представляется счастливым избавлением, раем в сравнении с жизнью. Вот почему замерзающему мальчику Достоевского пригрезился рай, а мать-самоубийца из стихотворения Блока на пороге смерти «встала в сияньи». Ощущение катастрофичности происходящего усиливало религиозно-мистическую настроенность А.Блока и определило его увлечение образами Апокалипсиса в духе и тоне Достоевского: в последнем сне Раскольникова возникает видение Апокалипсиса, в котором воплощаются силы зла и порока. Вслед за Достоевским Блок стремится найти в Апокалипсисе ответы на мучительные вопросы современной действительности.

Цикл «Город» (1904—1908) открывается характерным в этом смысле стихотворением «Последний день». В духе Апокалипсиса изображает здесь Блок жизнь современного города, охваченного ужасом приближающегося конца мира. Поэт ищет среди теней и призраков, заполнивших улицы города, «вольную деву в огненном плаще», но героиня его мечты оказывается новой Астартой (Астарта — *греч.* , Astfrt — греческий вариант имени богини любви и власти. — *Ред.*), как бы тенью той апокалипсической блудницы, в которой сосредоточены все силы зла.

Нетрудно заметить известную близость семантики и колористики пейзажных зарисовок в произведениях Достоевского и Блока. Безотраден, сумрачен городской пейзаж в романе «Преступление и наказание». Глазами обездоленного студента-бедняка смотрим мы на летний Петербург: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду извёстка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербужцу, не имеющему возможности нанять дачу, — всё это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши».

М.Тиме-Блок. Вечерний Санкт-Петербург. *1974*

Природный фон баллады Блока «Незнакомка» (1906) — болотный пейзаж: канавы, меж которыми гуляют с дамами «испытанные остряки», озеро, над которым раздаётся скрип уключин и «женский визг». Приметы болотного пейзажа автор переносит на человеческие отношения. В результате жизнь персонажей, изображённых в произведении, осмысливается поэтом как обывательское социальное болото, как тлетворный мир бездуховности. Блок не приемлет этой пошлой жизни, пошлых людей. Мир этот не музыкален. Музыка для Блока — всегда олицетворение гармонии, а здесь сплошная дисгармония: женский визг, скрип уключин, пьяные крики... «Немузыкальность» ещё более подчёркивается использованием автором резких, кратких, отрывистых, рифмующихся слов: «глух — дух», «дач — плачь», «визг — диск». За каждой поэтической деталью — собирательный образ мира пошлости, бескультурья, скуки — мира, мнимые «ценности» которого не приемлет писатель, романтически противопоставляя ему «очарованную даль» красоты, счастья, гармонии, благородства, светлой мечты по подлинно духовной жизни, символизируемые в облике прекрасной загадочной Незнакомки.

Важное место в городской лирике Блока занимает цикл «Мещанское житьё». Стихотворения этого цикла несут на себе следы воздействия творческого опыта Достоевского. Они определяются единством темы (городской мир нужды); общностью героя («маленький человек», неудачник, мечтатель, отверженный) и героини (кроткой и гордой, страдающей и бунтующей); антиэстетическим характером городского быта; единым мотивом страдания и любви-просветления. Эта преемственность оказывается также в использовании сниженной, резко прозаизированной лексики: у Достоевского это «запах дурной» («Бедные люди»); «зелёно-грязноватые, закоптелые, пыльные стены комнатки», «серый осенний день, мутный и грязный», «заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура» («Двойник»); «нестерпимая вонь распивочных», «руки были грязны, жирные, красные, с чёрными ногтями», «с лестницы несло вонью», каморка Раскольникова — «шкаф», «сундук», «гроб» («Преступление и наказание»); «...клеёнчатый диван, из которого мочало торчит» («Записки из подполья»). У Блока — «зловонные дворы», «заплёванные углы» («Холодный день»); «провалился мёртвый рот» («Не пришёл на свидание...»); «один в своей норе» («Хожу, брожу понурый...»); «колодец двора», «голодная кошка» («Окна во двор»); «старый диван», «ночная попойка» («К вечеру вышло тихое солнце») и др.

Учителю следует остановиться на образе дома у Достоевского и Блока. В русской литературе тема дома как особого пространства жизнедеятельности человека, где в основном разворачивается его и телесная, и душевно-духовная жизнь, очень значима. В произведениях Достоевского, особенно в «Преступлении и наказании», дома, в которых живут обездоленные люди, — это «грязные и вонючие дворы», с узкими, в помоях, лестницами, с мрачными, неуютными, похожими на гробы, тускло освещёнными комнатками-пеналами. Это скорее образ «не-дома», «анти-дома». Страшный мир нищеты, невыносимых унижений и страданий, в котором обитает главный герой «Преступления и наказания», рождает в его голове чудовищные, полубезумные идеи и замыслы.

Образ «не-дома» характерен и для произведений А.Блока. «Разве дом этот — дом в самом деле? / Разве так суждено меж людьми?» — вопрошает он в стихотворении «Унижение» (1911), рисуя публичный дом.

Ориентация на Достоевского была вполне осознанной: Блок именно в этот период не раз

признавался в творческом родстве с великим реалистом. Вместе с тем суровая действительность «чёрного города» рождала у обоих писателей надежду на обновление жизни. Мечта Достоевского о воссоединении «усиленно сознающей личности с народом» была близка и понятна Блоку. В июне 1905 года он писал: «Но живём-то, живём ежедневно в ужасе, смраде и отчаянье, в фабричном дыму, в треске блудных улыбок... Петербург — гигантский публичный дом. Хочу действенности, чувствую, что близится опять огонь... Старое рушится».

Облик современного Блоку города воссоздан им отнюдь не в светлых тонах. Однако надо иметь в виду, что скептицизм поэта вовсе не носит характера абсолютного, всепобеждающего пессимизма и уныния. Обращаясь к своим читателям, он жаждет их понимания:

О, я хочу безумно жить:
Всё сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Пусть душит жизни сон тяжёлый,
Пусть задыхаюсь в этом сне, —
Быть может, юноша весёлый
В грядущем скажет обо мне:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь свободы торжество! —

пишет он в стихотворении «О, я хочу безумно жить...» (1914). Не «угрюмство» было основной чертой творчества А.Блока, а вера, надежда, любовь. Презирая, ненавидя «страшный мир» лжи, обмана, подлости, равнодушия, которые он видел повсеместно, поэт верил в конечную победу «добра и света», в «вочеловечение» человека, то есть в торжество в нём лучших духовно-душевных качеств, верил в Россию, в которой, по его убеждению, «готовится будущее». В своём творчестве он напряжённо осмысливал и обдумывал метафизические «знаки», которые бы сопрягались с образом России и с его личной судьбой, с самыми сокровенными сторонами его внутреннего мира. Теме России, признавался Блок знаменитому режиссёру К.Станиславскому, он «сознательно и бесповоротно» посвятил жизнь. И поэт был верен этому благородному патриотическому обету от первых поэтических опытов, от стихотворения «Гамаюн, птица вещая» (1899) до произведений, созданных в конце жизни.

Не принимая бездуховность, в какие бы одежды она ни рядилась, Блок утверждал прекрасное, поэтому его поэтические контрасты воплощают идею напряжённого преодоления зла во имя победы добра и любви к родной стране. Вот лишь один пример: стихотворение 1914 года «Грешить бесстыдно, непробудно...» пронизано нетерпимостью к злу и ханжеству, воплощённым в облике и поведении обывателя. И тем не менее поэт признаётся:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краёв дороже мне.

«Как и жить, и плакать без тебя!» — обращается он к России в стихотворении «Осенняя воля» (1905). И даже прощаясь с земной жизнью, лирический герой Блока вспоминает как самое дорогое — Родину, Россию:

...леса, поляны,
И просёлки, и шоссе,
Наши русские дороги,
Наши русские туманы,
Наши шелесты в овсе...

В стихотворном цикле «На поле Куликовом» (1908) поэт воссоздаёт героическое прошлое родной страны, те славные и трудные времена, когда русский народ поднялся на борьбу против иноземного ига за свою свободу и независимость.

Это обращение к одному из ключевых и судьбоносных событий русской истории весьма знаменательно и по-своему своевременно. В нём как бы получают поэтический отзвук те предчувствия грядущих событий, которыми жил Блок в эти годы. Размышляя о будущем России, поэт рисует её величественный динамичный образ в виде неудержимо мчащейся вдаль степной кобылицы:

И вечный бой! Покой нам только снится,
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнёт ковыль...

Этот образ Родины преемственно связан не только с убеждённостью Ф.М.Достоевского, что «Россия есть и будет», но и с романтической патетикой Гоголя, с его знаменитой «птицей-тройкой», с которой ассоциировалась писателем устремлённая в будущее Россия.

ЛИТЕРАТУРА

1. КОРЕЦКАЯ И.В. Блок о Достоевском // Блок А. Литературное наследство. — М., 1987. — Кн. IV.
2. МИНЦ З. Блок и Достоевский // Достоевский и его время. — Л., 1971.
3. Pozniak T. Blok i Dostojewcki // Slavia orientalis. — 1965. — № 4.
4. СОЛОВЬЁВ Б. Блок и Достоевский // Достоевский и русские писатели. — М., 1971.
5. ТАГАНОВ Л. Молодой Блок читает Достоевского // Русская литература XX в. — Тула, 1974.

АЛЕКСАНДРОВ Александр Сергеевич —
кандидат филологических наук, научный сотрудник Блоковской группы Отдела новейшей русской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН
aspiros.83@mail.ru

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ А.БЛОКА «ДЕВУШКА ПЕЛА В ЦЕРКОВНОМ ХОРЕ...»

Аннотация. *В статье дан анализ неизвестной интерпретации стихотворения А.Блока «Девушка пела в церковном хоре...», предложенной ещё при жизни поэта критиком А.А.Измайловым и дополненной прозаиком и редактором журнала «Нива» А.А.Тихоновым-Луговым. В работе приведены редко цитируемые и архивные материалы, значительно уточняющие и углубляющие прочтение блоковского произведения.*
Ключевые слова: *А.А.Блок, А.А.Измайлов, поэзия, интерпретация, литературная критика.*

Abstract. *The article gives an analysis of the unknown interpretation of A.Blok's poem "The Girl Sang in the Church Choir ...", proposed by the critic A.A.Ismaylov during the poet's lifetime. Izmaylov and A.A.Tikhonov-Lugovoy (writer and editor of the "Niva" periodical). The article contains rare quoted archival materials that significantly refine and deepen the reading of the Blok's poem.*
Keywords: *A.A. Block, A.A.Izmaylov, poetry, interpretation, literary criticis.*

Моему учителю
русского языка и литературы
средней общеобразовательной
школы № 2 г. Луги
Степановой Алле Петровне

В настоящей статье представлены новые материалы, обнаруженные в ходе работы над подготовкой Полного академического собрания сочинений А.А.Блока в 20 томах, связанные с хрестоматийно известным стихотворением поэта «Девушка пела в церковном хоре...». Этому произведению, входящему в школьную программу и анализируемому на уроках литературы, была дана тонкая интерпретация ещё при жизни поэта в 1908 году в

фельетоне «Шифрованная поэзия. (Новые веяния в поэзии — Городецкий, Блок)», опубликованном первоначально в петербургской газете «Слово».

Эта статья принадлежит ныне забытому, а некогда знаменитому критику, прозаику и пародисту Александру Алексеевичу Измайлову (1870—1921), бессменному автору рубрики «Литературное обозрение» в газете «Биржевые ведомости». Его первые критические выступления были посвящены появлению новых произведений беллетристов и мэтров литературы, биографическим сведениям, театральным премьерам, бенефисам, дебютам актёров и т. д. Особо в критическом наследии Измайлова выделяются статьи о произведениях символистов, впоследствии собранные им в книге «Помрачение божков и новые кумиры» (М., 1910). Важное место среди его фельетонов о «новых веяниях в поэзии» занимают статьи об А.Блоке, которые представляют собой не только описание и представление новых произведений поэта, но и порой тонкие реконструкции блоковских смыслов.

Фельетон «Шифрованная поэзия» был написан, когда символизм уже широко заявил о себе в литературе, хотя многие критики ещё насторожённо относились к поэтике нового явления в словесности. В этой развёрнутой публикации Измайлов соглашается с модернистами на их право «делиться своими неясными, смутными, неопределёнными настроениями» и допускает то, что «поэзия имеет право быть иногда неясной». Критик пишет: «Идёт новое время в литературе. И высшая прелесть этой новой литературы в некоторой её недосказанности, в том, что читателю местами нужно кое о чём самому догадаться»[1]. Дешифраторами современной литературы, по мнению Измайлова, должны выступать современные критики, способные подобрать код для прояснения «смутного, неуловимого» смысла отдельных современных произведений. Сообразно своей концепции, Измайлов интерпретирует ряд стихотворений поэта, подбирая к ним ключи, приоткрывающие блоковские смыслы. Хрестоматийное стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...» критик пытается объяснить, сопоставив реалии поэтического текста с историческими событиями: «Смысл этого стихотворения нам совершенно ясен? Не совсем. Попробуйте понять его, предположив, что при нём есть примечание, приурочивающее его ко времени ухода нашего флота на войну. Богослужение... Девушка на клиросе, в хоре... Радостное настроение веры и надежды... Флот благополучен... Только там, у Царских Врат, плачет сейчас причащённый ребёнок. Плачет потому, что знает тайну — из ушедших никто не вернётся»[2]. Критик в своей интерпретации, очевидно, будучи современником трагических событий Русско-японской войны, не стал связывать содержание этого стихотворения с конкретной баталией, ограничившись общим указанием на войну и трагедию, связанную с русским флотом. Уже современные исследователи, по-видимому, ориентируясь на измайловские примечания, а также владея всем сводом биографических данных (эпистолярий, записные книжки и дневники), соотнесли содержание этого стихотворения с драматическими событиями 14—15 мая 1905 года — гибелью 2-й русской эскадры Тихоокенского флота в морском сражении с Императорским флотом Японии при Цусиме[3].

Включая часть этого фельетона в книгу «Помрачение божков и новые кумиры» (М., 1910), Измайлов дополняет свой материал 1908 года и делает ещё одно тонкое наблюдение о последнем четверостишии:

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских врат,
Причастный Тайнам, — плакал ребёнок
О том, что никто не придёт назад
(Т. 2. — С. 64).

Сохраняя свой комментарий к последней строфе, о том, что в ней изображён «причащённый ребёнок», который «плачет потому, что знает тайну — из ушедших никто не вернётся», критик делает к нему подстрочное примечание, где выдвигает предположение о том, что в последних строках зашифровано экфрастическое[4] описание иконы Богоматери с Младенцем Христом: «Может быть, “причастный Тайнам”, знающий все тайны грядущего — Христос, изображённый в виде ребёнка на руках Богоматери, у Царских врат»[5]. Эта мысль была подсказана Измайлову редактором знаменитого еженедельника «Нива» А.А.Тихоновым-Луговым, с которым он состоял в переписке; примечание об этом было сделано в книге: «Едва ли совершу нескромность, отметив, что предложенное истолкование высказано А.А.Луговым в одной из частных со мной бесед, как и далее, — предлагая его комментарий из частных писем к пьеске Блока о Христе-Младенце»[6]. Письмо с комментариями к стихотворениям Блока сохранилось в архиве критика; в нём, в частности, сообщалось: «С большим интересом прочитал я в “Слове” Ваш фельетон “Шифрованная поэзия”. <...> Я, например, не берусь толковать приведённое Вами его стихотворение, но и с тем объяснением, которое даёте Вы, не могу вполне согласиться. О девушке, о флоте Вы, может быть, совершенно правы, хотя, может быть, это кто-нибудь истолкует и иначе... — но я, например, совсем иначе понимаю слова о ребёнке, причастившемся и стоящем у Царских врат. По-моему, это — Христос, Причастный Тайнам — знающий все тайны грядущего, Христос, изображённый в виде ребёнка на руках Богоматери, высоко на иконе у Царских врат, — это Христос плачет»[7].

Заметим, что Измайлов не вносит интерпретацию Лугового в основной текст книги, оставляя её лишь в подстрочном примечании. По-видимому, придерживаясь мнения о том, что в последней строфе речь идёт о реальной сцене причастия, Измайлов не совсем соглашался с Луговым, хотя и отдаёт должное его оригинальной трактовке. В иконографической

традиции не принято изображать Богородицу с плачущим Младенцем. Как отмечает М.Плюханова, «Богородица, вместившая свет и Сама, и в Её чудотворной иконе, несущая Младенца, понимается как изливающий свет источник, эманация света, энергия сияния и излияния благодати и мудрости, кипения неистощаемых светлостей»[8]. Измайлов, хорошо знакомый с иконографией, по-видимому, с трудом усматривал в блоковских строках изображение иконы — отчасти поэтому эта интерпретация не получила в работе критика своего аналитического развития. В то же время, представляя в своей книге две точки зрения на финал стихотворения, он довольно точно уловил движение авторской мысли — от изображения в финале реальной ситуации (евхаристии) до сакрализации и описания в последних строках Богоматери с Младенцем. Черновой автограф этого стихотворения, сохранившийся в записной книжке Блока (№ 11), указывает нам, что первоначально поэтом задумывалось прямое изображение в финале реальной действительности — таинства причастия, а вместо Младенца в последних строках изображался священник. Первый вариант:

Приняв причастье у Царских врат,
Священник плакал у пурпурных складок.

И второй вариант:

Но причащённый у Царских врат
Священник плакал у пурпурных складок
(Т. 2. — С. 322).

В ходе работы над финалом поэт усложняет конкретную ситуацию, насыщает последние строки символическим смыслом. Вместо священника в варианте 15-го стиха появляется младенец: *«Плакал ребёнок у пурпурных складок»*. А прямое указание на евхаристию заменяется символическим *«Причастный Тайнам»*. Появившийся в окончательном тексте принятый поэтом вариант 14-го стиха с указанием места описываемой ситуации — *«И только высоко, у Царских Врат»* — с большой долей вероятности позволяет предположить в финальных строках описание иконы.

В современной школьной практике финал блоковского стихотворения трактуется близко к той интерпретации, которую Измайлов первоначально предложил в фельетоне «Шифрованная поэзия». Приведённые, новонайденные материалы, связанные с анализом произведения Блока его современниками, а также варианты стихов последней строфы позволяют углубить анализ хрестоматийного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. ИЗМАЙЛОВ А.А. Неблагосклонный читатель. Шифрованная поэзия. (Новые веяния в поэзии — Городецкий, Блок) // Слово. — 1908. — 22 февр. — № 387.
2. ИЗМАЙЛОВ А.А. Помрачение божков и новые кумиры. — М., 1910.
3. БЛОК А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. — М.: Наука, 1997.— Т. 2: Стихотворения. (1904—1908).
4. ДОЛГОПОЛОВ Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. — М.; Л., 1964.
5. ПЛЮХАНОВА М.Б. «Кипение света»: Русские Одигитрии в литургической поэзии и в истории. — СПб., 2016.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] ИЗМАЙЛОВ А.А. Неблагосклонный читатель. Шифрованная поэзия: (Новые веяния в поэзии. — Городецкий, Блок) // Слово. — 1908. — 22 февр. — № 387. — С. 2—3.
[2] Там же.
[3] См.: БЛОК А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. — М.: Наука, 1997. — Т. 2. Стихотворения. (1904—1908). — С. 645—646. Далее ссылки на издание приводятся с указанием тома и страницы при цитате. Ср. также: «Но мало кто, видимо, связывает это стихотворение, написанное в августе 1905 года, с событиями Русско-японской войны. В самом деле, о чём поёт девушка? Об ушедших в море кораблях, о людях, оставшихся на чужбине и забывших “радость свою”. <...> Блок написал стихотворение (и, кстати, написал быстро, черновик его в записной книжке не даёт существенных разночтений) через одиннадцать месяцев после того, как из Любавы вышла русская эскадра для следования к берегам Японии, и через три месяца после Цусимского сражения» (Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. — М.; Л., 1964. — С. 56).
[4] Экфрасис — описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте.
[5] ИЗМАЙЛОВ А.А. Помрачение божков и новые кумиры. — М., 1910. — С. 229.
[6] Там же. — С. 228.
[7] Письмо А.А. Тихонова-Лугового А.А. Измайлову от 27 февраля 1908 г. // РО ИРЛИ. Ф. 115. Оп. 3. Ед. хр. 182. Л. 4—5 об.
[8] ПЛЮХАНОВА М.Б. «Кипение света»: Русские Одигитрии в литургической поэзии и в истории. — СПб., 2016. — С. 3—4.

ПОИСК. ОПЫТ. МАСТЕРСТВО

ГУТОВ Александр Геннадьевич —
заслуженный учитель РФ, член Союза писателей Москвы, учитель литературы и МХК школы № 1143, Москва
katolik1963@mail.ru

СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ АВТОРА КАК ВАЖНЕЙШЕЕ ЗВЕНО В ЕГО ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ

Аннотация. *Материал посвящён вопросам аксиологии. Автор считает, что художественный мир писателя определяет система ценностей, которую он выработал. Эти ценности диктуют разработку сюжета, взаимоотношений героев, выбор поэтических средств, в конечном итоге — форму и содержание произведения.*

Ключевые слова: *система ценностей, воздействие на читателя, устойчивый мотив, целостное восприятие.*

Abstract. *The material is devoted to axiology. The author believes that the writer's artistic world determines the value system that he developed. These values dictate the development of the plot, the relationship between the characters, choice of poetic means, ultimately - the form and content of the work.*

Keywords: *value system, impact on the reader, motive, holistic perception.*

Меня чрезвычайно занимают последнее время вопросы, что именно воздействует на нас при чтении того или иного произведения, почему они сохраняют свою свежесть и первозданность, а если говорить о школе — то это вопрос о том, на что ориентировать учеников при работе с текстом.

Я считаю, что сегодня на уроках литературы стоит сосредоточиться на таком понятии, как система ценностей автора. Это словосочетание близко к понятию «авторская позиция», то есть взгляд автора на то или иное событие, поведение героя, отбор материала в произведении и т. д.

Но если пойти ещё глубже, то читателю важно понять, что автор считает ценным,

значимым в мире, о чём он постоянно думает, какие мысли сопровождают его на протяжении творческом пути.

Вот пример. Пушкин в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» в черновом варианте первой строфы сам говорит нам о том, что занимает его постоянно:

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой,
Но мысль о смерти неизбежной
Всегда близка, всегда со мной.

Всё творчество поэта в какой-то мере преодоление мысли «о смерти неизбежной». Но Пушкин всё-таки не мистический поэт. Система его ценностей включает в себя бессмертие как итог творческого пути. Об этом в конце II главы «Евгения Онегина»:

Без неприметного следа
Мне было б грустно мир оставить.
Живу, пишу не для похвал;
Но я бы, кажется, желал
Печальный жребий свой прославить,
Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомнил хоть единый звук.

Об этом, конечно, и хрестоматийные строки «Памятника»:

Нет, весь я не умру —
душа в заветной лире
Мой прах переживёт и тленья убежит…

Это устойчивый мотив в творчестве поэта. И при этом бессмертие — важнейшая ценность в его мире, то есть то, о чём он думает и к чему стремится.

Но этим не исчерпывается стихотворение «Брожу ли я вдоль улиц шумных…».

В предпоследней строфе Пушкин пишет:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне всё б хотелось почивать.

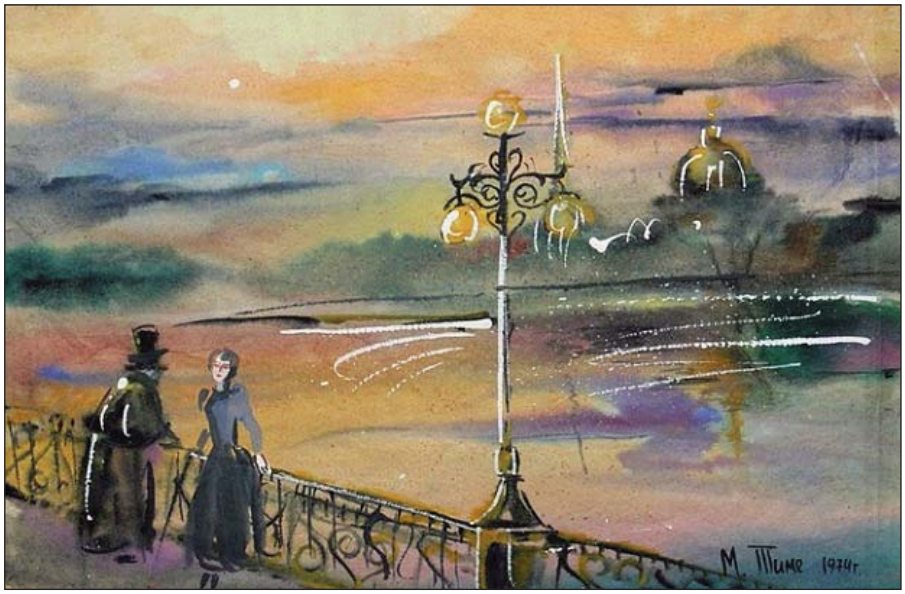
Поэт прекрасно осознаёт, что тело будет «бесчувственным». Почему же тогда автору не всё равно, где лежать?

Этот вопрос потребует от нас обращения ещё к нескольким текстам.

«Куда теперь? Домой идти? Нет, мне что домой, что в могилу — всё равно. Да, что домой, что в могилу!.. что в могилу! В могиле лучше… Под деревцом могилушка… как хорошо!.. Солнышко её греет, дождичком её мочит… весной на ней травка вырастет, мягкая такая… птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: жёлтенькие, красненькие, голубенькие… всякие (*задумывается*), всякие… Так тихо! так хорошо! Мне как будто легче!»

Катерина «проговорила», почему телу не всё равно, где лежать.

«Мне как будто легче». Оказывается, мысль о благодатном месте, где будет похоронен человек, даёт подобие утешения при жизни.



М.Тиме-Блок. Встреча с поэтом. *1997*

Это народная мысль. Она объединяет великого поэта и безграмотную купеческую жену. Это ценностная мысль.

Именно этого и не понял Писарев: «… слово “могила” наводит её (Катерину. — *А.Г.*) на новый ряд мыслей, и она начинает рассматривать могилу с чисто эстетической точки зрения, с которой, впрочем, людям до сих пор удавалось смотреть только на чужие могилы. “В могиле, говорит, лучше… Под деревцом могилушка… как хорошо!.. Солнышко её греет, дождичком её мочит… весной на ней травка вырастает, мягкая такая… птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: жёлтенькие, красненькие, голубенькие… всякие, всякие”» («Мотивы русской драмы»).

Я не оцениваю статью Писарева, а говорю только о том, что критику чужда та ценность, которая понятна Пушкину и ощущается Катериной.

А вот ещё одно произведение, в котором простая женщина размышляет на ту же тему, и её размышления полностью совпадают со взглядом Пушкина и Катерины:

В краю, куда их вывезли гуртом,
Где ни села вблизи, не то что города,
На севере, тайгою запертом,
Всего там было — холода и голода.

Но непременно вспоминала мать,
Чуть речь зайдёт про всё про то, что минуло,
Как не хотелось там ей помирать —
Уж очень было кладбище немилое.

Кругом леса без края и конца —
Что видит глаз — глухие, нелюдимые,
А на погосте том — ни деревца,
Ни даже прутика тебе единого.

Так-сяк, не в ряд нарытая земля
Меж вековыми пнями да корягами,
И хоть бы где подальше от жилья,
А то — могилы сразу за бараками.

И ей, бывало, виделись во сне
Не столько дом и двор со всеми справами,
А взгорок тот в родимой стороне
С крестами под берёзами кудрявыми.

Такая-то краса и благодать,
Вдали большак, дымит пыльца дорожная.
— Проснусь, проснусь, —
рассказывает мать, —
А за стеною — кладбище таёжное…

Это Твардовский.

К этому можно прибавить сцену в конце второго тома «Тихого Дона», где описана могила расстрелянного Валета.

«Валета через двое суток прибрали: двое яблоновских казаков, посланных хуторским атаманом, вырыли неглубокую могилу, долго сидели, свесив в неё ноги, покуривая.

— Твёрдая тут на отводе земля, — сказал один.

— Железо прямо-таки! Сроду ить не пахалась, захрясла от давних времён.

— Да… в хорошей земле придётся парню лежать, на вышине… Ветры тут, сушь, солнце…»

А дальше — словно цитата из монолога Катерины.

«И ещё — в мае бились возле часовни стрепета, выбили в голубом полынке точок, примяли возле зелёный разлив зреющего пырея: бились за самку, за право на жизнь, на любовь, на размножение. А спустя немного тут же возле часовни, под кочкой, под лохматым покровом старюки-полыни, положила самка стрепета девять дымчато-синих крапленых яиц и села на них, грея их теплом своего тела, защищая глянцево оперённым крылом».

Теперь мы может ответить на вопрос, почему великий поэт, зная, что «бесчувственному телу равно повсюду истлевать», напи-

сал: «Но ближе к милому пределу мне всё б хотелось почивать». Он впитал в себя систему народных ценностей, в которых представление о мире целостно эстетическое. Именно этого и не мог понять рационалист и позитивист и наблюдательный критик Писарев.

В «Каменном госте» Дон Гуан, убив Дона Карлоса, собирается заняться любовными утехами с Лаурой.

«*Лаура.* Друг ты мой!..

Постой... при мёртвом!.. что нам делать с ним?»

Но Гуан готов к любви и «при мёртвом».

Это кощунство, и оно должно быть осуждено в системе ценностей поэта.

Затем Гуан пригласит на свидание с Донной Анной статую с могилы Командора, и наказание станет неизбежно.

Сравним.

Как пред солнцем птица ночи,
Царь умолк, ей глядя в очи,
И забыл он перед ней
Смерть обоих сыновей.

Дадон идёт в шатёр Шамаханской царицы, но что стало с телами сыновей, поэт не говорит, а законы художественного творчества таковы, что мы не можем предполагать, как именно были погребены погибшие из-за этой самой девицы сыновья, если об этом не сказано. Значит, Дадон их по-человечески не похоронил. Снова кощунство. Не совершив погребения, Дадон предался радостям.

В мире поэта неуважительное отношение к погребению наказывается. Об этом баллада «Утопленник»:

Мужику какое дело?
Озираясь, он спешит;
Он потопленное тело
В воду за ноги тащит,
И от берега крутого
Оттолкнул его веслом,
И мертвец вниз поплыл снова
За могилой и крестом.

Наказание в виде утопленника приходит к мужику той же ночью и будет приходить в каждую годовщину этого события.

Источником творческого произведения может стать любое событие, сценка, предмет:

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя...

Но, как стрелка компаса всегда поворачивает на север, так в творчестве того или иного автора система ценностей введёт создаваемый текст в его, автора, мир.

Именно система ценностей даёт возможность оценить значимость автора в мировой литературе.

Ценности в мире Пушкина свои: любовь, дружба, уважение к прошлому, к достоинству человеческой личности, к понятиям «честь», «верность», «благодарность», «благоволение» — доброжелательное отношение к миру. Можно найти и другие, но эти пронизывают всё творчество поэта. Свою систему ценностей можно увидеть в творчестве Есенина: молодость, цветение, удаль, полнота бытия, трепетное отношение ко всему живому в мире природы и человека, к родной стране.

В мире Чехова абстрактный, не обращённый к конкретному человеку гуманизм не ценность, антиценность. Поэтому Лидия в «Доме с мезонином» при первой встрече с рассказчиком ведёт себя именно так.

«Одна из них, постарше, тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове, с маленьким упрямым ртом, имела строгое выражение и на меня едва обратила внимание...» — равнодушие к человеку — главная черта героини, антиценность.

А другая «...совсем ещё молоденькая — ей было 17—18 лет, не больше — тоже тонкая и бледная, с большим ртом и с большими глазами, с удивлением посмотрела на меня».

Мисюсь интересен новый человек, и рассказчик-художник и тонкий наблюдатель обратит внимание именно на неё.

Вот Лидия приехала совершать доброе дело.

«Она приехала с подписным листом просить на погорельцев. Не глядя на нас, она очень серьёзно и обстоятельно рассказала нам, сколько сгорело домов в селе Сиянове, сколько мужчин, женщин и детей осталось без крова и что намерен предпринять на первых порах погорельческий комитет, членом которого она теперь была». Очень важно, что она не глядит на тех, с кого приехала деньги брать на свои «добрые дела». Ей эти люди не интересны.

А вот Женя. «Всё время она смотрела на меня с любопытством и, когда я осматривал в альбоме фотографии, объясняла мне: “Это дядя... Это крёстный папа”, — и водила пальчиком по портретам».

Дядя, крёстный папа, работник поймал большую рыбу, сажа загорелась в людской в печке, вера в то, что исцелилась чудесно хромая Пелагея, — вот о чём говорит Женя. Её интересы и разговоры домашние, поэтические, полные прелести, — и всё это намного ближе к искусству, чем разумные доводы Лидии о том, как надо менять мир. Поэтому художник и полюбил младшую, Женю.

Дом, домашнее тепло, уют — всё это важнейшие ценности в мире Чехова. Гуров в конце «Дамы с собачкой» пьёт чай в «Славянском базаре» в присутствии Анны Сергеевны. Они создали свой малый домашний мир, непрочный, вероятно, недолговечный, но подлинный, настоящий.

Система ценностей автора проступает сквозь любое его произведение, задаёт вектор развития сюжетам, выбору героев, самому изображению той или иной сцены. В русской классической литературе система ценностей писателя создавала его неповторимый мир и продолжает воздействовать на нас своей красотой, глубиной и значимостью.

КОЛОКОЛЬЦЕВ Евгений Николаевич —
доктор педагогических наук, профессор кафедры методики преподавания русского языка и литературы МГОУ
evkolokolcev@yandex.ru

УРОКИ

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА: «НЕЗНАКОМКА», «В РЕСТОРАНЕ»

XI КЛАСС

Аннотация. *В статье рассматриваются близкие по тематике стихотворения А.Блока. Внимание автора сосредоточено на поэтическом мастерстве Блока, на содержательных и формальных особенностях его стихотворений, на грани реальности и видения, соединяющихся в его стихах.*
Ключевые слова: *сюжетная лирика, композиция, контраст, гармония, мелодика, повторы, строфа, звукопись, метафора, метонимия, метр и смысл, рифма, вымысел художественный.*

Abstract. *The author's attention is focused on A.Blok's poetic mastery, on the informative and formal features of his poems written on the verge of reality and vision, connecting in his poems.*
Keywords: *plot lyrics, composition, contrast, harmony, melody, repetitions, stanza, metaphor, metonymy, rhyme, artistic fiction.*

«Стихи Блока о любви — это колдовство. Как всякое колдовство, они необъяснимы и мучительны. О них невозможно говорить. Их нужно перечитывать, повторять, испытывая каждый раз сердцебиение, угорать от их томительных напевов и без конца удивляться тому, что они входят в память внезапно и навсегда.

В этих стихах, особенно в “Незнакомке” и “В ресторане”, поэтическое мастерство доходит до предела. Оно даже пугает, кажется непостижимым», — отмечал К.Г.Па-

устовский в «Золотой розе», в очерке «Александр Блок». (1, т. 3, с. 460).

Стихотворения «Незнакомка» (1906) и «В ресторане» (1910) близки по тематике, но входят они в разные циклы стихотворений. Лирический цикл «Город» состоит из 45 стихотворений, созданных поэтом с февраля 1904 по февраль 1908 года. В этом цикле знаменитая «Незнакомка» с её вариантом «Там дамы щеголяют модами...» занимает одно из центральных мест. Стихотворения цикла «Город», которые исследователи склонны считать «единым текстом», объединены романтическим отстранением от мира мучительной действительности. В другом цикле, «Страшный мир» (1909—1916), куда включено стихотворение «В ресторане», лирический монолог поэта приобретает драматический характер, исполненный резких диссонансов и контрастов, которые разрушают мировую гармонию.

«Незнакомка» — сюжетное стихотворение. Не случайно ряд исследователей видят в нём балладное начало. Первым шагом к постижению стихотворения станет обращение школьников к повторам, которые «обнажают» общий план стихотворения, состоящего из тринадцати четверостиший. Указание на время действия, содержащееся в первом стихе — *«По вечерам...»*, подхватывается в начальных стихах третьей, пятой и седьмой строф, которые начинаются полустишием *«И каждый вечер...»*. Повторяющиеся временные указатели выступают как средство организации художественного пространства стихотворения.

Лейтмотивом первых двух строф является обыденная картина, пронизанная звуковыми и зримыми образами, восприятие которых вызывает у читателя и чисто осязательные ощущения («Горячий воздух дик и глух...», «Весенний и тлетворный дух», «...над пылью переулочной...»). Картина, созданная в первой и второй строфе, — это призрачный, бытовой пейзаж, пронизанный нерадостными видениями. Третья строфа, подобно первой строфе, вновь открывается временны**м** обозначением *«И каждый вечер...»*, за которым следует новая картина с заурядными подробностям и подчёркнуто заземлённой лексикой: «шлагбаумы», «канавы», «женский визг»... Важно, чтобы учащиеся заметили, что поэт не только фиксирует унылые детали пейзажа, но и сопровождает увиденное едкой, злой насмешкой. Нельзя не увидеть саркастического оттенка в изображении «испытанных остряков», заламывающих котелки, или не почувствовать горького привкуса в стихах «А в небе, ко всему приученный, / Бессмысленно кривится диск». Следующие две строфы с повторяющейся временной пометой *«И каждый вечер...»* дополняют картину пошлого мира, нарисованную в предыдущих стихах. Саркастические ноты в изображении окружающего приобретают высокий пафос отрицания в образе, рисующем уродливое и безобразное и вырастающем до гротеска: «И пьяницы с глазами кроликов / “In vino veritas!” кричат». В первой части стихотворения, запечатлевшей «торжество разгулявшейся пошлости» (2, т. 1, с. 193), особое место занимает пятая строфа, героем которой является сам поэт в его сокровенных переживаниях:

Л.С.Бакст. Ужин. *1902*

И каждый вечер друг единственный
В моём стакане отражён
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирён и оглушён.

Эта строфа вызвана одиноким томлением среди пошлости. Стихи пятой строфы находят прямой отзвук во второй части стихотворения:

Глухие тайны мне поручены,
Мне чьё-то солнце вручено,
И все души моей излучены
Пронзило терпкое вино.

Содержание и мелодика второй части стихотворения (строфы седьмая — тринадцатая), посвящённой посетительнице загородного ресторана и воспевающей её пленительную красоту, явно противопоставлены первой части, запечатлевшей глухой и мрачный мир обыденной жизни. Зачин «И каждый вечер...», повторённый последний раз в стихотворении, открывает новую картину, прекрасную и таинственную, неодолимо поглощающую внимание поэта. И в его сознании невольно рождается сомнение в увиденном: «Иль это только снится мне?» Знаменательно, что эти слова заключены в скобки, которые усиливают фантастический характер видения. По сути дела, этот вопрос завершает первую часть стихотворения и является прологом к его второй части, в которой запечатлён неодолимо влекущий поэта образ незнакомки. Попутно нельзя отметить редкостную *гармонию* построения стихотворения: шесть с половиной строф (ровно половина в его пространстве!) посвящены изображению Незнакомки, которое резко сменяет угнетающие поэта картины повседневности, запечатлённые в первой части стихотворения (начальные шесть с половиной строф).

Как же создаётся во второй части стихотворения пленительный образ женщины, к каким средствам прибегает поэт? В облике незнакомки художник слова, воздействуя на воображение читателя, предпочитает называть не само лицо, а присущие ему загадочные свойства, поразившие его. Передавая облик незнакомки, поэт прибегает к искусному употреблению метонимического перифраза: «девичий стан, шелками схваченный...», «упругие шелка», «и шляпа с траурными перьями, и в кольцах узкая рука», «...и перья страуса склонённые...». Чарующий облик незнакомки дополняют и запоминающиеся метафоры: «Дыша духами и туманами, / Она садится у окна», «И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу», которые раздвигают границы художественного текста.

Чудесное преображение обыденной реальности, которое «в час назначенный» произошло с появлением таинственной незнакомки, вызывает в воображении поэта дух древних поверий и представлений о каком-то ином, далёком и прекрасном мире: «И вижу берег *очарованный* / И *очарованную* даль». Эпитет «*очар*ованный», возникший в видениях поэта, подчёркивает, что герой стихотворения, «странной

близостью закованный», захвачен воздействием *чар* незнакомки. Образ берега, прямо связанный с неземной и таинственной незнакомкой, вторично возникает в сознании поэта в завораживающих стихах: «И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу». В инструментовке второй части стихотворения внимание школьников привлекут и другие повторы, которые связаны с изображением незнакомки и душевного состояния поэта. «Томительные напевы», по ёмкому определению Паустовского, создаются искусным использованием анафоры. Из 26 стихов второй части стихотворения 10 стихов начинаются союзом «и», образуя в близкорасположенных и связанных стихах словесный параллелизм. Нагнетание союза «и», наряду с другими повторами, сообщает стихотворению редкостную звуковую магию, усиливает музыкальность и эмоциональную силу стиха. Союз «и», настойчиво повторяющийся в начале целого ряда стихов, непосредственно связан с воссозданием таинственного облика незнакомки, который приобретает всё более точные и конкретные черты. Но вместе с тем словесный параллелизм оттеняет и душевное состояние поэта:

***И** странной близостью закованный,*
Смотрю за тёмную вуаль,
***И** вижу берег очарованный*
***И** очарованную даль.*

Глухие тайны мне поручены,
Мне чьё-то солнце вручено,
***И** все души моей излучины*
Пронзило терпкое вино...

Нет сомнения, что старшеклассники, кроме единоначатия, найдут и другие повторы во второй части стихотворения. «В стихотворении услышанном — воспринимается тысячная часть достоинств стихотворения», — подчёркивает В.Шаламов в своих «Эссе о поэзии и прозе». Он считает, что «стихи требуют чтения внимательного, неоднократного перечитывания» (3, с. 307; с. 312). Вчитываясь в текст стихотворения, школьники отметят повторы («туманном» — «туманами», «шелками» — «шелка», «перьями» — «перья», «очарованный» — «очарованную», «берег... даль» — «на дальнем берегу», «души моей» — «в моей душе») и выскажут свои суждения, почему поэт настойчиво использует их. Близкие по значению и звучанию образы помогают поэту не только подчеркнуть то, что особенно запечатлелось в его душе с новым («и каждый вечер») появлением таинственной незнакомки, но и служат единству художественного текста, цельности впечатления.

Выразительность стихов, открывающих вторую часть стихотворения, отмечена характерной для них звуковой организацией. Появление незнакомки «в час назначенный» сопровождается движением, действием («**д**вижется», «прой**д**я», «**д**ыша», «са**д**ится»), в котором подчёркнут взрывной согласный «**д**» и который позже отзывается в лексике и звучании седьмой и восьмой строф стихотворения: «**д**евичий», «ме**д**ленно», «всег**д**а», «о**д**на», «**д**ухами». Звуковая выразительность стихов расширяется и настойчивым повторением сонорного «**н**»: «схваче**нн**ый», «тума**нн**ом», «медле**нн**о», «тума**н**ами», «ок**н**а»... Наконец, звуковой опорой стихов, сопровождающих картину появления незнакомки, является и частое повторение ударных слогообразующих гласных звуков «**а**» («...пройд**я** меж пь**я**ными, / Всегд**а** без спутников, одн**а,** / Дыш**а** дух**а**ми и тум**а**нами, / Он**а** садится у окн**а**»). Ассонанс в сочетании с аллитерацией подчёркивает звуковое совершенство стихов, в которых «поэтическое мастерство доходит до предела».

Каким же чувством пронизано отношение поэта к посетительнице загородного ресторана? Мечта о «друге единственном» приобретает некую фантастическую реальность с появлением таинственной незнакомки: «Иль это только снится мне?» В «излучинах... души» поэта рождается «*необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний*» (4, т. 4, с. 144). А.Блок подчёркивал противоречивость образа Незнакомки, которая являет собой «дьявольский сплав из многих миров»: это и «земное чудо», и тёмное, демоническое начало. Переживания лирического героя, навеянные обликом и поведением незнакомки, даны в развитии, в оттенках его ощущений: «странной близостью закованный», «мне чьё-то солнце вручено», «В моей душе лежит сокровище, / И ключ поручен столько мне!». Лишь в финальной строфе стихотворения содержится единственное обращение к незнакомке: «Ты право, пьяное чудовище! / Я знаю: истина в вине». Далеко не все учащиеся понимают концовку стихотворения: в самом деле, присутствие незнакомки в ресторане рождает у лирического героя чувство «странной близости» к ней, потом вызывает трепетное признание («Мне чьё-то солнце вручено») и, наконец, звучит прямая характеристика героини стихотворения: она — «сокровище». Сам А.Блок писал о героине стихотворения: «И долго длится лёгкий, крылатый восторг перед своим созданием» (4, т. 4, с. 145). Но Незнакомка невольно вернула поэта к гротескному собирательному образу «пьяниц с глазами кроликов», которые «“In vino veritas” кричат», и к контрастному сопоставлению «сокровище» — «чудовище». Комментируя концовку стихотворения, нельзя не прислушаться к мнению исследователей, приобретающему разные смысловые оттенки:

«Пьяное чудовище» своё предметное значение теряет и вырастает в традиционную поэтическую метафору любви и страсти.

В концовке стихотворения воплощена горькая самоирония поэта.

Вполне ли очевидно, кто это — «пьяное чудовище»?

«Пьяное чудовище» — это и порывистое возвращение поэта от идеала женственности и красоты в реальную действительность.

«...роль пьяного чудовища принадлежит земной пошлости в целом» (5, с. 46).

Школьники выскажут свои суждения по этим версиям литературоведов, которые объясняют неожиданную концовку стихотворения.

Стихотворение «Незнакомка» написано четырёхстопным ямбом с дактилическими и мужскими рифмами. Вот ритмическая схема этого стиха (по первой строфе) с обозначением чередования рифмы:

```
_ _/_ ! / _ _/ _ !/ _ _   Д
_ ! / _ ! / _ ! / _ ! /    М
_ ! / _ ! /_ _/ _ ! /_ _   Д
_ ! /_ _ / _ ! / _ ! /     М
```

М.Л.Гаспаров отмечает, что этот размер был особенно популярен среди поэтов-символистов, в частности в поэзии В.Я.Брюсова. «“Незнакомка” Блока, — подчёркивает исследователь, — датирована 24 апреля 1906 г., т. е. по горячим следам чтения брюсовского сборника стихов “Stephanos”» (6, с. 42). Семантика этого размера (т. е. смысловой аспект), по мнению исследователя, приемлет разные темы, в том числе и мотивы любовные. В стихотворении Блока М.Гаспаров отмечает скрещение мотивов «*движения*» и «*видения*» (внутреннего *прозрения*), которые можно найти в целом ряде стихотворений, написанных таким же размером, — В.Брюсова, К.Бальмонта, М.Цветаевой, И.Северянина, Б.Пастернака и других поэтов. По сути дела, обращение к композиции «Незнакомки» позволяет утверждать значимость тех же мотивов движения и видения, которые были увидены чутким исследователем содержательной окраски стиха. Широко распространённый размер стиха — ямб — получает новые эвфонические оттенки в сочетании дактилических и мужских рифм. Сочетание перекликающихся рифмующихся слов усиливает выразительность стиха, придаёт ему определённую интонацию, передаёт взволнованность, чувственность поэтической речи, подчёркивает осязаемую зрительность образов.

Стихотворение «Незнакомка» при жизни Блока приобрело широкую известность. Поэт Ин.Анненский в «Книгах отражений» в 1909 году писал: «Кто не заучил в своё время наизусть его “Незнакомки”»? (7, с. 362). «Студенты, всяческие студенты, в Петербурге знали блоковскую “Незнакомку” наизусть» (8, т. 1, с. 57), — свидетельствует художник и мемуарист Юрий Анненков. «Незнакомку» во времена Блока декламировали, читали наизусть, рисовали. Образ Незнакомки стали сопоставлять с изящными, утончёнными рисунками жен-

щин, созданными рукой чешского художника Альфонса Мухи. Упоминались и женские образы, запечатлённые кистью австрийского художника Густава Климта (9, с. 250). В этом ряду нельзя не назвать и картину художника Л.С.Бакста «Ужин» (1902), на которой изображена сидящая за столом женщина, одетая в чёрное вечернее платье («без спутников, одна»). Молодую женщину с таинственной улыбкой художник представил на полотне идеалом изящества и грации. Представляет интерес и графический отклик художника Л.С.Бакста в иллюстрации к стихотворению «Незнакомка».

Стихотворение «Незнакомка» получило отклик и в запоминающихся иллюстрациях Ильи Глазунова. Его «Портрет Александра Блока» воспринимается в тесной связи со стихотворением. Центральное место на рисунке занимает лицо поэта, погружённого в нелёгкие раздумья. Вспоминаются слова из стихотворения: «Глухие тайны мне поручены, / Мне чьё-то солнце вручено...» Но художник не ограничивает свою задачу только изображением самого поэта. Рисунок оживлён и другими персонажами, которые запечатлены в глубине портрета и по его сторонам. В правой части портрета художник запечатлел лицо женщины, которая в сознании зрителя соединяется с героиней стихотворения. Легко угадываемы и персонажи левой части портрета: здесь и «пьяницы с глазами кроликов», и «лакеи сонные». Нет сомнения, что учащиеся, познакомившиеся с «Портретом Александра Блока», увидят в рисунке графический отклик на стихотворение «Незнакомка». Привлекают внимание и две иллюстрации Ильи Глазунова, имеющие одинаковые названия — «К стихотворению “Незнакомка”». На одном из рисунков Незнакомка изображена в ресторане, а на другом — в центре Петербурга: фоном иллюстрации являются набережная Невы и силуэт ростральной колонны. Решая вопрос, какая из иллюстраций художника ближе к стихотворному тексту, школьники отдадут предпочтение рисунку, в котором Незнакомка запечатлена в обстановке ресторана. На ней «И шляпа с траурными перьями, / И в кольцах узкая рука». Незнакомка представлена на рисунке завораживающей красавицей с «очами синими бездонными», которые вызвали в душе поэта и в душе иллюстратора суждения о Незнакомке как о «сокровище». Нет сомнения, что художник, передавая облик Незнакомки, следовал за поэтом, потрясённым «странной близостью» к героине стихотворения. Тщательно обдумана иллюстратором группировка фигур, искусно найдены позы персонажей, передана экспрессия лиц и движений. В основе композиционного решения иллюстрации лежит контрастное сопоставление величественного спокойствия героини, запечатлённой на переднем плане рисунка, и сидящих за соседними столиками «испытанных остряков», которых художник явно обошёл своей симпатией. Позиция художника вторит позиции автора стихотворения.

Альфонс Муха. Мечтательность. *1997*

Целый ряд книжных изданий произведений А.Блока («Стихотворения», «Незнакомка», «Избранное», «Незнакомка. Двенадцать» и др.) сопровождается репродуцированием на обложке картины И.Н.Крамского «Неизвестная», созданной художником в 1883 году. Почему книгоиздателей так привлекает картина И.Н.Крамского? Во взглядах художника на «Неизвестную» и поэта на «Незнакомку», несомненно, есть сходное, родственное. В самих названиях произведений живописи и поэзии есть ореол таинственности и загадочности: неизвестно имя изображённой на холсте художника, и имя блоковской героини тоже осталось тайной. Героини изображены в разной обстановке. Но горделивость, независимость, томный взгляд «синих бездонных» очей «неизвестной» оказываются близкими, созвучными таинственному обаянию и покоряющей красоте героини стихотворения.

Поэт Сергей Наровчатов назвал «Незнакомку» Блока «трагически-прекрасным» стихотворением. Уточняя свою позицию, он подчеркнул: «Буржуазная пошлость пока ещё не в силах растоптать и погубить истинную красоту, воплощённую в Незнакомке, “очи синие, бездонные цветут на дальнем берегу”, — но дышащая “духами и туманами”, Незнакомка уже взята в порочное кольцо, разорвать которое может одна поэзия» (10, с. 11). Такое обобщение поэта и литературоведа поможет школьникам уточнить свои наблюдения над содержанием и художественной тканью блоковского создания.

Стихотворение «В ресторане» написано последовательно чередующимся четырёхстопным и трёхстопным анапестом. Оно невольно заставляет вспомнить некрасовскую «Тройку», написанную трёхстопным анапестом. Отвечая на анкету о

Некрасове, А.Блок подчёркивал, что специально не занимался стихотворной техникой своего предшественника в поэзии, но признался, что «*любит*» её. В стихотворении «В ресторане» воссоздан поединок взглядов лирического героя и молодой женщины («ты взглянула», «встретил смущённо и дерзко взор надменный», «взоры бросала»), который подобен поединку взглядов в некрасовской «Тройке», ставшей народной песней («жадно глядишь», «загляделся», «заглядеться не диво», «смотрит бойко», «взгляд... полный чар»). Невольно вспоминаются суждения поэтов и теоретиков русского стиха о содержательной окраске стихотворных размеров, о том, что «у каждого метра есть своя душа» (Н.Гумилёв). Можно предположить, что содержательная окраска анапеста, в котором, конечно же, соединяются разные линии семантической традиции, связана, в частности, с эмоциями и словесными формулами изображения обмена взглядами.

В основе стихотворения «В ресторане» лежит короткий рассказ о событии, которое поэт пережил «в переполненном зале» ресторана. Стихотворение можно отнести к *повествовательной* лирике. Само событие, положенное в основу стихотворения, героями которого являются лирический герой и неизвестная ему женщина, не представляет большой сложности для старшеклассников. Но для того чтобы переживания лирического героя стали достоянием школьников, необходим анализ стихотворения. В каждой строфе — своё особое настроение, порой строфы контрастны по характеру переживания: в стихотворении даётся изображение пейзажа, обстановки, внутреннего мира человека, музыки. Поэтому путь анализа этого стихотворения может быть выстроен как следование «от строфы к строфе».

Небезынтересны суждения художников слова о начале стихотворений, о побуждениях, которыми руководствуется поэт, приступая к созданию лирического произведения. Вот, например, одно из суждений прозаика и поэта В.Шаламова, посвятившего лирике целый ряд небольших эссе: «Для первой строфы используется весь личный опыт всех клеток тела поэта, нервов, мышц, напрягаются мускулы памяти... Тысячи различных побуждений находят свою равнодействующую в записи первой строфы — в создании звукового каркаса будущего стихотворения» (3, с. 387).

Начало первой строфы заставляет читателя задуматься: «Никогда не забуду (он был или не был / Этот вечер)...» Какое значение приобретает здесь союз «или»? Возможно, разделительный союз используется поэтом для усиления выразительности, для того, чтобы показать необычность случившегося в «переполненном зале» ресторана. Лирический пейзаж, предшествующий изображённому событию, приобретает значение интродукции. Привлечение этого музыкального термина в характеристике вступительной части стихотворения оправдано тем, что музыка сопровождает переживания действующих лиц. Да и образы неба и зари, запечатлённые в начальной части стихотворения, «отзываются» в повествовании. «Звуковой каркас» начальной строфы зиждется на сочетании сонорных согласных **н**, **л**, **р** и шумных согласных **ж** и **з**. «Великим мастером звуковой магии был Блок», — подчёркивает прозаик и поэт В.Т. Шаламов (3, с. 391). Эта «звуковая магия» и определяет звуковой строй всего стихотворения. Обращаясь к последующим строфам, учащиеся не пройдут мимо их звуковой выразительности.

Завязкой сюжета стихотворения является неожиданный жест лирического героя, пославшего чёрную розу приглянувшейся ему женщине. Любимый цвет в стихах поэта — чёрный («чёрный бархат ночи», «чёрная вода» и пр.); красота чёрного завораживает его. Нет сомнения, что лирический герой таким посланием хотел и отметить красоту женщины, и привлечь её внимание к себе. Ученики не пройдут мимо запоминающегося описания послания («Я по**с***лал* тебе чёрную ро**з**у в бока*ле* / **З**олотого, как небо, аи»), в котором они заметят и контрастные эпитеты, и меткое сравнение, и звукопись. Этот образ, запечатлённый в двух стихах, запомнился А.Ахматовой. В её «Поэме без героя» изображён некто «без лица и названья»: «Это он в переполненном зале / Слал ту чёрную розу в бокале / Или всё это было сном?» Возможно, учащиеся заметят, что перекличка с Блоком у поэтессы не ограничивается только двумя стихами: в ахматовском фрагменте появляется и образ «переполненного зала», и такая деталь, как «сон» («...словно сон мой легка...»), передающая мироощущение лирического героя. Ахматовское «Или всё это было сном?» возвращает читателя и к начальной строфе стихотворения, воскрешающей сомнение поэта: «он был, или не был, / Этот вечер...»

Третья строфа и последующие строфы рисуют поединок взглядов лирического героя и незнакомой ему женщины. В лексическом строе всего стихотворения на первый план выходят местоимения «я» и «ты» с сопутствующими глаголами и признаками действия, которые передают переживания действующих лиц. Как же изображается в стихотворении обмен взглядами? Этот вопрос привлекает внимание учеников к языковой ткани произведения. Психологическое состояние героев ёмко передаётся в третьей строфе:

Ты взглянула. Я встретил смущённо и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблён».

Учащиеся отметят выразительную роль определительных наречий, передающих чувства лирического героя («...встретил *смущённо и дерзко* / Взор...», «...отдал поклон»), и наречий («*намеренно резко...* сказала»), сопровождающих высказывание героини: «И этот влюблён». Лаконичные смысловые оттенки, характеризующие поведение героини: и «взор надменный», и слова, произнесённые ей, — явное свидетельство осознания своей женской привлекательности, граничащей с высокомерием. Личное отношение лирического героя к обидному, неучтивому «этот» в стихотворении пока не находит прямого, непосредственного воплощения. «В ответ» лишь зазвучала музыка.

Школьники выскажут свои суждения об изображении музыки в стихотворении, которая сопровождает переживания действующих лиц. Ученики без труда найдут в тексте стихотворения строки, в которых запечатлена музыка. Волненье души лирического героя и его осуществлённое намерение послать «чёрную розу в бокале» вызвано именно «искусством музыки священным» (так А.Блок характеризует музыку в стихотворении «Я никогда не понимал...» 1901). В стихе «Где-то пели смычки о любви» ключевым словом является «любовь», вероятно, и определившая столь неожиданный жест лирического героя.

Высказывание героини «сейчас же» сменяется неожиданной музыкальной картиной, совсем иной по своему тону и характеру, нежели предыдущее описание музыки. От внимания учеников не уйдут такие ёмкие детали, как «*грянули*» и «*исступлённо*», которые подчёркивают внезапность зазвучавшей музыки, её неистовость. Как же отличается это изображение музыки от начальной музыкальной картины? Оно контрастирует с первым описанием, в котором оттеняется размеренность, спокойствие пения смычков. Нельзя не подчеркнуть вместе с тем, что изображение музыки подчёркивает движение времени в стихотворении, которое усилено и самой интонацией поэтического текста: значимость в стихотворении приобретает и многоточие, обозначающее некую паузу в действии. Следующие два стиха начинаются со знаменательного союза «но», которым отмечены изменения в переживаниях героини. Пронзительная очеловеченность, свойственная лирике поэта, находит воплощение в проникновенном описании состояния души героини, которое увидено и прочувствовано лирическим героем:

Но была ты со мной всем презрением юным,
Чуть заметным дрожаньем руки...

Эти строки, вновь завершающиеся многоточием, передают не только взволнованность героини, трепетное волнение её сердца, но и осознание лирическим ге-

роем взаимности чувства («...была ты со мной...»).

Героиня в стихотворении для лирического героя (если вспомнить раннюю лирику Блока) — это «лучезарное виденье» в переполненном зале ресторана. В словесной стихии следующего четверостишия, показывающего героиню уже в ином состоянии, внимание учеников привлечёт насыщенность глаголами движения, дополнительное воздействие которых усилено аллитерацией («**р**вану**л**ась», «п**р**ош**л**а») и приставками «**вз**» и «**за**», которые, обозначая различные оттенки действия, тоже усиливают звукоподражательное начало стихов. Эффект звукового рисунка, внутреннюю певучесть стиха подчёркивает и классически точная рифма: «птицы» — «ресницы», «легка» — «шелка». Рифма здесь, как и в других строфах стихотворения, является каркасом строфы. Но строфа в буквальном переводе с греческого означает и «поворот». Нельзя не заметить такого поворота в пятой строфе — это поворот от обмена взглядами к другому состоянию героини, в котором энергия движения выходит на первое место. Быстрыми штрихами — чередой сравнений и запоминающихся метафор — создаётся полнокровный портрет героини, пленяющий романтическим началом, таинственностью и загадочностью. Эта строфа не только представляет собой художественно выразительную миниатюру внутри стихотворения, но и является его органической частью.

Шестая заключительная строфа рисует новый поворот в отношениях героини и лирического героя. Эта строфа, как и пятнадцатая строка («Но была ты со мной...»), начинается знаменательным союзом «но», который сосредоточивает внимание читателя на тончайших изменениях во взаимоотношениях действующих лиц, и прежде всего на изменениях чувств, испытываемых героиней. В стихе: «Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала / И, бросая, кричала: “Лови!..”» ключевым, поддерживающим основную тему стихотворения, является слово «взоры». «Презрение юное» сменяется другим состоянием героини — состоянием влюблённости (и цыганка «визжала заре о любви»). Школьники познакомятся с первоначальным текстом заключительной строфы:

Как бренчало монисто, цыганка плясала
И визжала заре о любви,
Как ты шлейф подбирала и взоры бросала
И, бросая, кричала: лови!

Почему же поэт предпочёл вариант строфы, завершающей канонический текст стихотворения? Ученики отметят, что строфы близки по содержанию и стилистике: и взгляды, сопровождаемые открытостью чувства героини («...кричала: “Лови!..”), и пение цыганки («...визжала заре о любви») находят сходное воплощение в черновом варианте и каноническом тексте завершающей строфы. Разное место в сопоставляемых строфах занимает изображение музыки. В окончательном тексте стихотворения именно в заключительных стихах воссоздаётся музыкальная картина, которая сообщает всему произведению искомую логическую завершённость. В поисках художественной выразительности концовки стихотворения поэт отказался от образа «Как ты шлейф подбирала и взоры бросала...», заменив его другим образом: «Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала...», который не только расширяет пространство стихотворения: в нём говорится не о прямом взгляде, а о взгляде, отражённом в зеркалах. Изменения, внесённые поэтом в заключительную строфу, послужили достоверности, точности воссоздания картины. Деталь, найденная Блоком («...из глуби зеркал...»), привлекла внимание А.Ахматовой, которая тонко использует его поэтическую находку в стихотворении «Тот город, мной любимый с детства...» (1929):

Всё унеслось прозрачным дымом,
*Истлело **в глубине зеркал**...*

И в «Надписи на книге» (1940), спустя тридцать лет после создания стихотворения «В ресторане», Ахматова, обращаясь к прошедшему, вновь прибегает к использованию блоковского образа: «Из мглы магических зеркал...» (11, с. 372—382).

Стихотворение «В ресторане» было вызвано встречей Александра Блока с Марией Дмитриевной Нелидовой (ум. 1951) в известном петербургском ресторане «Вилла Родэ». Вот как М.Д.Нелидова (её рассказ записан в 1948 году А.Г.Лебедевой) вспоминает об этой встрече: «Мы сидели за столиком. “Посмотри, — сказала мне belle soeure <невеста>, — с тебя Блок глаз не спускает” (он сидел недалеко от нас). Я отвернулась так, чтобы он не видел моего лица. Он послал мне бокал с вином, и в нём — красную розу. В этом я увидела дерзость, мне не захотелось больше оставаться там, я встала и вышла. Потом я както была у А.М.Ремизова. К ним пришёл Блок. “А-а, незнакомка, — сказал он. — Отчего вы тогда ушли?” Мы познакомились. Он прочёл стихи: “Я сидел у окна в переполненном зале...”. Мы встречались ещё... По его просьбе я переводила для него с французского Пеладана “Эдип и Сфинкс”. Блоку мой перевод понравился, он хотел переложить его гекзаметрами» (12, с. 504).

Сопоставляя стихотворение и воспоминания М.Д.Нелидовой, ученики отметят, что в стихотворении при воссоздании сцен и поведения действующих лиц поэт в целом ряде деталей отходит от реальных фактов, запечатлённых в воспоминаниях. Поэт сознательно допускает вымысел, который принято в литературоведении называть вымыслом художественным. Вымысел — один из элементов литературно-художественного творчества. Он состоит в том, что писатель, исходя из реальной действительности, создаёт новые художественные факты, которые не противостоят действительности и являются особой формой осмысления жизни. Простая, пассивная передача реальных фактов, не несущих в себе обобщения, может дать только безжизненный «слепок» с действительности. Вымысел художественный как важнейшая составляющая творческого мышления заставляет вспомнить пушкинскую формулу: «Над вымыслом слезами обольюсь».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. ПАУСТОВСКИЙ К.Г. Собр. соч.: В 3 т. — М.: Художественная литература, 1967. — Т. 3.

2. История русской литературы. XX век. В 2 ч. Ч.1: учебник для студентов вузов / В.В.Агеносов и др.; под ред. В.В.Агеносова. — М.: Дрофа, 2007.

3. ШАЛАМОВ В. Всё или ничего. Эссе о поэзии и прозе. — СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К.Тублина», 2016.

4. БЛОК А. Собр. соч.: В 6 т. — Л.: Художественная литература, 1980—1983. — Т. 4.

5. МАГОМЕДОВА Д.М. Александр Блок. «Незнакомка»: внутренняя структура и контекст прочтения // Вестник ПСТГУ. — III. Филология. — 2009. — Вып. 2 (16).

6. ГАСПАРОВ М.Л. МЕТР И СМЫСЛ. — М.: Фортуна ЭЛ, 2012.

7. АННЕНСКИЙ И.Ф. Книги отражений. — М., 1979.

8. АННЕНКОВ Юрий. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. — М., Художественная литература, 1991. — Т. I.

9. БЛОК А. Город. — М.: Книга, 1986. Миниатюрное издание (формат 70Ч90 1/64) привлекает содержательными статьями Ю.А.Молока и М.В.Безродного, комментариями к стихотворениям и библиографическим списком О.А.Кузнецовой и М.В.Безродного, оформлением художника В.Б.Янкилевского. Метафорическое пространство иллюстраций создано использованием фотографий начала века, фотографий А.Блока, В.Комиссаржевской и актрис её театра, а также фотосъёмкой самого художника, сделанной специально для данного издания. В качестве рецензента художественного оформления выступил поэт Роберт Рождественский. В книге содержится и радел «Стихи А.А.Блока из цикла “Город” в музыке русских и советских композиторов».

10. Литературное наследство. — М.: Наука, 1980. — Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1.

11. ТОПОРОВ В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. — СПб.: Искусство — СПб., 2003.

12. Блок Александр. Собр. соч. — М.; Л.: Гослитиздат, 1960. — Т. 3. Стихотворения и поэмы. 1907—1921.

МОСУНОВА Людмила Александровна —
доктор психологических наук, профессор кафедры журналистики и интегрированных коммуникаций, Вятский государственный университет, г. Киров
lmosunova@hotmail.com

А.И.КУПРИН. «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ»: УРОК — РАЗМЫШЛЕНИЕ НА ВЕЧНУЮ ТЕМУ

XI КЛАСС

Аннотация. *В условиях превращения «нации читателей» в «нацию зрителей» важнейшей становится проблема поиска способов чтения, которые ставили бы читателя в позицию активного диалога с текстом. Однако в настоящее время, несмотря на множество интересных и эвристичных работ, эта проблема остаётся неисчерпанной. Цель данной статьи — выявить условия порождения личностных смыслов в процессе чтения и построить модель чтения для достижения глубокого понимания литературы.*
Ключевые слова: *смысловое чтение; методы обучения литературе; мотивация обучения; гуманизация процесса обучения; воображение; творческая деятельность.*

Abstract. *In the context of the transformation of the "nation of readers" into a "nation of spectators", the most important problem is the search for ways when the reader is put in the position of an active dialogue with the text. However, at present, despite a lot of interesting and heuristic works, this problem remains inexhaustible.*
Keywords: *semantic reading; methods of teaching literature; motivation for learning; humanization of the learning process; imagination; creative activity.*

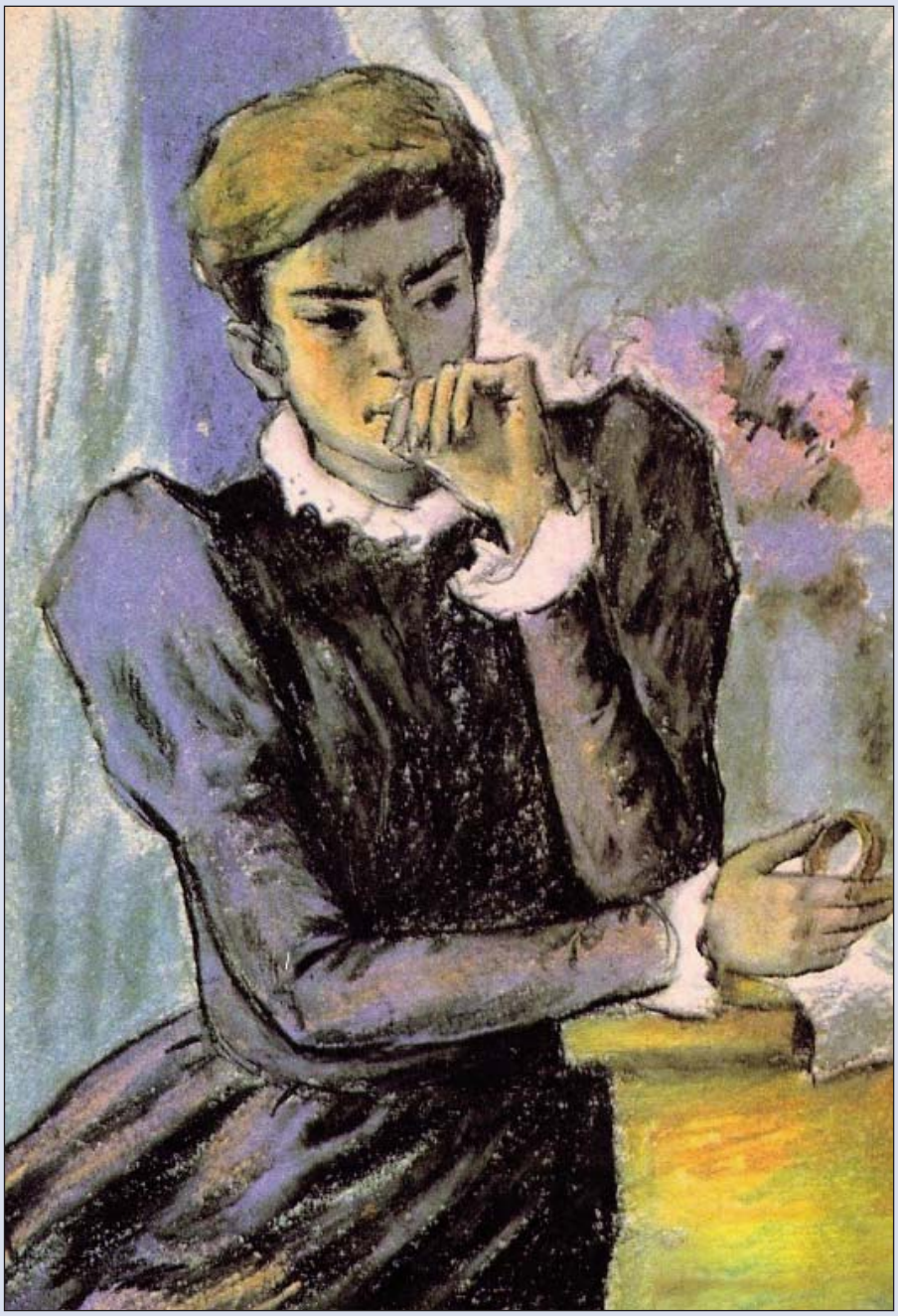
Любовь одна дороже богатства, славы и мудрости, дороже самой жизни, потому что даже жизнью она не дорожит и не боится смерти.
А.И.Куприн

Повесть Куприна предоставляет благодатную возможность разговора на значимую для людей любого возраста и особенно жгучую для подростков тему. Ключевая проблема урока — ответ на вопрос, которым мучается княгиня Вера: «И что это было: любовь или сумасшествие?» Задача учеников — постичь идейно-художественный замысел писателя, проникнуть в мир его образов, осуществив для этого серьёзный труд, который сродни творческому труду писателя [Асмус, 1968: 55—68]. Говоря словами М.М.Бахтина, нужно понять произведение так, как понимал его сам автор, постараться увидеть картину мира «глазами автора». Но не только. По Бахтину, эстетически развитый читатель способен включить произведение в свой, отличный от авторского, жизненный и культурный контекст [Бахтин, 1975: 16]. Средствами искусства слова он получает ценную информацию о человеке вообще и о себе самом в частности. Поэтому сверхзадача урока — познание себя, своих чувств, своего отношения к духовным проявлениям человека.

Первый этап урока отведён *актуализации мотивов учения*. Его цель — вызвать значимые переживания, задеть потребности и интересы подростков, побудить к поиску в изучаемом произведении ответов на жизненные вопросы [Мосунова, 2012: 168].

Вначале определяем *тему* повести. Задание не вызывает затруднений: бескорыстная, самоотверженная, не ждущая награды любовь («такая любовь, о которой грезят женщины и на которую больше не способны мужчины», её исключительная роль в жизни людей — то главное, о чём поведал писатель в «Гранатовом браслете». Так решает большинство школьников.

Однако находятся ученики, которые возражают большинству: это рассказ не о любви,



В.Якубич. Илл. к повести А.И.Куприна «Гранатовый браслет». Вера. *1958*

а о сумасшествии. Слишком многое в поступках влюблённого героя выходит за рамки общепринятого, его трудно понять. Не случайно князь Шеин «с недоумением» вглядывается в лицо «этого странного человека». Княгиня Вера рассказывает «со всеми подробностями о каком-то безумце, который начал преследовать её своею любовью ещё за два года до её замужества», генерал предполагает, что «это просто ненормальный малый, маниак», а брат Веры Николай прямо называет его «сумасшедшим». Герой повести сам как бы догадывается о странности своего поведения и пытается убедить Веру Николаевну (а может быть, себя?), что «это не болезнь, не маниакальная идея — это любовь». Но сомневается и княгиня Вера.

«Странный», «безумец», «ненормальный», «маньяк», «сумасшедший» — так определяют Желткова нормальные, добропорядочные члены общества. Почему мы не должны доверять их жизненному опыту? Мнения разделились, возникает проблемная ситуация и потребность в её разрешении. На доске появляется тема урока, точнее, тот вопрос, на который предстоит ответить в ходе размышления: «И что это было: любовь или сумасшествие?»

Цель **второго этапа** урока — создание единого ценностно-смыслового поля, эмоционально-психологической атмосферы искренности и доверия, что соответствует идее *гуманизации процесса обучения* [Мосунова, 2005: 123]. Этому способствуют следующие психолого-педагогические приёмы.

Отмечаем, что чувство любви волнует людей на протяжении тысячелетий. Писатели, поэты, художники, музыканты лучшие свои произведения создавали под воздействием вдохновляющей силы любви, во имя и славу любви. Что же такое любовь? Дадим своё определение любви, продолжив одну из фраз: «Любовь — это...», «Любить — это...», «С любви начинается...».

Ученики заносят определения на согнутые вдвое (чтобы сохранить личный характер суждений) листы и отдают их учителю. С разрешения учеников педагог читает высказывания вслух и предлагает выбрать особенно понравившиеся. Приведём некоторые ответы: «Любовь — это когда ты берёшь всё, что у тебя есть, и отдаёшь, и рассказываешь любимому человеку свои секреты»; «Любовь — это искренние чувства двух людей, которые относятся друг к другу как-то естественно»; «Любить — это жить полной жизнью, имеющей огромный смысл; жить и всегда знать, что ты кому-то нужен, что кто-то ждёт тебя»; «С любви начинается такая душевная близость к человеку, когда два человека не могут жить друг без друга, они являются одним целым».

Затем обращаемся к тому, как понимал любовь Александр Иванович Куприн. Анализируем эпиграф урока: «Любовь одна дороже богатства, славы и мудрости, дороже самой жизни, потому что даже жизнью она не дорожит и не боится смерти». В этом высказывании, как и в самой повести, слово «любовь» стоит рядом со словами «жизнь» и «смерть». Подчеркнём, что любовь становится трагедией для многих героев Куприна («Олеся», «Поединок», «Суламифь» и др.).

Тревожные предчувствия охватывают нас с первых строк «Гранатового браслета»: «В середине августа, перед рождением молодого месяца, вдруг наступили отвратительные погоды, какие так свойственны северному побережью Чёрного моря. То по целым суткам тяжело лежал над землёю и морем густой туман, и тогда огромная сирена на маяке ревела днём и ночью, точно бешеный бык. То с утра до утра шёл не переставая мелкий, как водяная пыль, дождик, превращавший глинистые дороги и тропинки в сплошную густую грязь, в которой увязали надолго возы и экипажи. То задувал с северо-запада, со стороны степи, свирепый ураган». *Почему повесть открывается пейзажем, в чём его смысл?*

Переходим к **третьему**, основному, этапу урока, связанному с чтением и анализом произведения. Работа с изобразительно-выразительными средствами языка помогает понять их художественную роль в тексте, воссоздать яркие образы, почувствовать их эмоциональный тон. Тем самым стимулируется *активность творческого воображения* [Мосунова, 2007: 28], что чрезвычайно важно в условиях превращения «нации читателей» в «нацию зрителей» [Мелентьева, 2006: 2—6].

Картина «отвратительных погод» конкретизируется и детализируется в воображении школьников через образы «густого тумана», «тяжело» лежащего над землёю; сирены на маяке, ревущей днём и ночью точно «бешеный бык»; мелкого, «как водяная пыль», дождика, превращающего дороги в «сплошную густую» грязь; «свирепого» урагана. Пейзаж создаёт тревожное настроение, напоминает о быстротечности человеческой жизни перед вечной стихией природы. Строки, рисующие природу, окрашены печалью, тоской, тревогой. Но тут же мы видим совсем иной пейзаж: «Сразу наступили тихие безоблачные дни, такие ясные, солнечные и тёплые, каких не было даже в июле. На обсохших сжатых полях, на их колючей жёлтой щетине заблестела слюдяным блеском осенняя паутина. Успокоившиеся деревья бесшумно и покорно роняли жёлтые листья». На смену бешеному рёву, грязи и мраку пришли покой, тишина и свет.

Задумаемся, почему на именины княгини Веры установилась хорошая погода, в чём смысл этой выразительной подробности. Попытаемся понять авторский замысел. Семнадцатое сентября — именины, или день ангела, Веры, Надежды, Любови и матери их Софии. Возможно, в этот день Бог делает подарок княгине Вере: Он дарит ей надежду на любовь и саму любовь.

Поговорим о Вере Николаевне. Какой она предстаёт перед нами в начале повести? Учащиеся без труда воспроизводят авторское описание. Царственно спокойная, с «высокой гибкой фигурой», «нежным, но холодным и гордым лицом», красивая, несколько высокомерная. Княгиня Шеина напоминает осенний цветок, один из тех цветов, что «пышно цвели своей холодной, высокомерной красотою» в её саду. Куприн не даёт подробного описания внешности Веры Николаевны, в отличие от её сестры Анны. *Попробуем представить её облик в деталях: черты лица, причёску, платье, осанку, походку и т. д. Нарисуем её словесный портрет.*

Созданию эмоционального контекста, конкретизации и детализации образных представлений помогает обращение к живописным портретам женщин разных времён. Уместно использовать портреты Е.В.Сухово-Кобылиной и А.Г.Муравьёвой художника П.Ф.Соколова, «Мадам Энрио» Огюста Ренуара, «Дамы под красным зонтом» М.Швабинского, «Портрет А.С.Сориной» С.Сорина и др. Отталкиваясь от возникших ассоциаций, ученики словесно воссоздают свой, читательский образ героини «Гранатового браслета».

Вспоминаем, кого Вера Николаевна пригласила к себе на именины. Назовём их, подобрав выразительное определение или эпитет, ярко характеризующий персонаж, выделяющий его основную черту. Внимание к изобразительным средствам языка способствует более глубокому проникновению в художественную ткань текста, пониманию его смысла, его художественной структуры. Так, эпитеты «легкомысленная» Анна, «остроумный» князь Василий Львович, «грубый» Тугановский, «жалкий» Густав Иванович порождают мысль об одиночестве княгини Веры среди этих людей, о её чужеродности среде. Эта мысль усиливается, когда *мы узнаём о времяпрепровождении представителей высшего общества*: они закусывают, оживлённо беседуют, играют в покер, рассматривают домашний юмористический журнал.

Подумаем, почему эпизод с альбомом производит на нас неприятное впечатление. Отношение объясняется тем, что гости дружно потешаются над чувствами другого человека. Только генерал Аносов стоит особняком. Его «возвышенный образ» Куприн рисует с симпатией, соединяя в нём «простые, но трогательные и глубокие черты»: «бесхитростную, наивную веру, ясный добродушно-весёлый взгляд на жизнь, холодную и деловую отвагу». Из уст этого мудрого человека мы слышим рассуждения о том, что «люди в наше время разучились любить». *О какой любви говорит Аносов?* Ответ в тексте лежит на поверхности: «О единой, всепрощающей, на всё готовой, скромной и самоотверженной».

В спокойную, размеренную, обыденную жизнь княгини Веры врывается именно такая любовь. Припомним, когда мы впервые узнаём об этом. Первый отзвук этой любви — загадочный подарок Вере Николаевне, гранатовый браслет. *Вчитаемся в его описание:* «Он был золотой, низкопробный, очень толстый, но дутый и с наружной стороны весь сплошь покрытый небольшими старинными, плохо отшлифованными гранатами. Но зато посредине браслета возвышались, окружая какой-то странный маленький зелёный камешек, пять прекрасных гранатов-кабошонов, каждый величиной с горошину». *Почему Желтков дарит княгине Вере именно браслет,*

а не цветы, цепочку, кольцо и т. п.? Наверное, это самое дорогое, что у него есть, догадываются ученики. Браслет — символ жертвенной, бескорыстной любви Желткова.

Определим своё отношение к Желткову. Какие чувства вызывает у нас этот персонаж? Чувства школьников противоречивы: это и жалость, и сочувствие, и восхищение, и одновременно презрение к герою: «Глупо кончать жизнь самоубийством», «Может быть, стоило бороться за свою любовь или заглушить, подавить это чувство?», «Слабый человек Желтков», «Нет, наоборот, сильный».

Но важно понять и авторскую позицию. Как писатель относится к своему герою? Жалок он или велик в своей любви? Вспомним сцену посещения бедного телеграфиста князем Шеиным и Тугановским. *Каким нам представляет Куприн Желткова?* Анализ эпизода, выделение выразительных подробностей — художественных деталей — заставляет о многом задуматься. *Почему на телеграфисте не «пиджак», а «пиджачок»? Что в этом слове: презрение или что-то другое? Что именно? Может быть, желание подчеркнуть ранимость, незащищённость героя?*

Сравним поведение Желткова и Тугановского. Кто в этой ситуации одерживает нравственную победу? Почему? Ученики доказывают, что моральное превосходство автор отдаёт Желткову, потому что в нём, с его нервозностью, смятением, кроется огромное чувство, победить которое может лишь смерть. Ни Шеин, ни Тугановский к такому самоотречению не готовы. Школьники находят в словах автора, рисующих поведение Желткова, свидетельства того, что его поступками движет то самое огромное чувство, которое способно сделать человека или безмерно счастливым, или трагически несчастным: Желтков «опустил ресницы благоговейно» при первом упоминании о княгине Вере Николаевне; после телефонного звонка к ней «глаза его блестели и были глубоки, как будто наполнены непролитыми слезами».

Обратимся к последнему письму Желткова. Оно прекрасно, как поэма, и убеждает нас в искренности и силе его чувства. Учитель читает письмо вслух. Комментарии не требуются, куда уместнее звучит вслед за прозаическим текстом поэтический шедевр — пушкинское «Я вас любил...». *Чем письмо Желткова созвучно пушкинскому стихотворению*? После раздумий учащиеся приходят к выводу, что в обоих произведениях есть общий смысл, выражены похожие чувства: преклонение и благоговение перед любимой, готовность к самопожертвованию, боль страдающего сердца.

Учитель приводит цитату из Библии, предлагая сравнить определение любви в Вечной Книге и в рассказе Куприна: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине, всё покрывает, всему верит, всего надеется, всё превозносит, любовь никогда не перестаёт» (Апостол Павел. Первое послание к коринфянам, глава 13). Да, именно такой любовью любил Желтков княгиню, говорят ученики.

Герой кончает жизнь самоубийством. Перечитаем эпизод прощания княгини Веры с Желтковым. Что увидела Вера Николаевна, всматриваясь в его лицо? «Умиротворённое выражение, как на масках великих страдальцев — Пушкина и Наполеона». Случайно ли это сравнение? О чём оно говорит? Ученики предполагают, что сравнение не случайно. Возможно, смысл его — в утверждении духовного величия бедного телеграфиста. Он велик своим страданием, своей любовью, сила героя — в его любви. Как озарение княгиня Вера осознаёт в эту минуту, «что та любовь, о которой мечтает каждая женщина, прошла мимо неё».

В основу повести положена реальная история, у героев «Гранатового браслета» есть прототипы, только в действительности не было самоубийства. Почему Куприн ввёл в свою повесть трагический финал? Попытаемся понять замысел писателя, увидеть картину жизни его глазами. Единого мнения не возникает, ученики высказывают разные точки зрения в соответствии со своими представлениями. Однако чаще других звучит объяснение: «Чтобы подчеркнуть силу и весомость чувства героя».

Кульминационная сцена повести — эпизод, когда Вера Николаевна слушает гениальное произведение Бетховена «Son. № 2, op. 2. Largo Appassionato», которое завещал ей прослушать Желтков. Людвиг ван Бетховен, великий немецкий композитор, сказал: «Музыка должна высекать огонь из людских сердец». *Послушаем сонату «Аппассионата» и постараемся почувствовать, какой огонь зажгла музыка в нашем сердце. Что мы поняли, что представили, слушая эту великую музыку? В* знаменитой сонате раскрывается личная драма самого Бетховена из-за несбыточности союза с женщиной, которую композитор глубоко и страстно любил. Невозможно остаться равнодушным к такой музыке. *Что понимает и постигает княгиня Вера, слушая сонату?* В тексте есть ответы на этот вопрос, и ученики находят их. Героиня повести постигла «жизнь, которая покорно и радостно обрекла себя на мучения, страдания и смерть»; поняла, что «мимо неё прошла большая любовь, которая повторяется только один раз в тысячу лет»; испытала чувство любви, пусть «только одно мгновение, но навеки»; почувствовала себя прощённой.

На четвёртом, заключительном, этапе урока завершается процесс смыслопонимания, порождаются новые смыслы, происходит приобщение к высшей ценности. *Формулируем, в чём состоял замысел «Гранатового браслета», записываем свои выводы.* Они сводятся к мысли, что Куприн хотел показать благородство души героя, его величие в глубокой и трагической любви.

Финальное слово учителя завершает размышления на вечную тему: Куприн плакал над рукописью «Гранатового браслета»; он говорил, что ничего более целомудренного ещё не писал. Такое же очищающее и светлое чувство оставляет в душе повесть Куприна и у нас, сегодняшних читателей. Это свойство большой литературы, классического произведения искусства слова.

На дом ученики получают задание письменно поразмышлять над вопросом «О чём меня заставила задуматься повесть». Система вопросов и заданий, которая была предложена учащимся в течение занятия, отвечает идее *планомерного формирования опыта творческой деятельности* [Мосунова 2011: 156]. Эта идея пронизывает весь урок: от создания предпосылок творчества (на данном уроке — эмоционального настроя, актуализации личного опыта) к формированию отдельных творческих умений (задания по словесному рисованию, анализу образов персонажей, их сопоставлению и т. д.) и к самостоятельной творческой работе — сочинению, выражающему личностные смыслы.

Актуализация мотивационных ресурсов учения, гуманизация процесса обучения, активизация творческого воображения и планомерное формирование опыта творческой деятельности предстают здесь психологическими условиями постижения ценностного смысла литературного произведения. Приёмы чтения, базирующиеся на данных компонентах, повышают вклад литературы в развитие ценностно-смысловой сферы читателя. Благодаря этому становится возможным преодоление поверхностного отношения к литературе, у старшеклассников формируется модель чтения, которая исключает позицию читателя как потребителя готового текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. АСМУС В.Ф. Чтение как труд и творчество // Вопросы теории и истории эстетики: сб. ст. — М., 1968. — С. 55—68.

2. БАХТИН М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975.

3. КУПРИН А.И. Повести о любви. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1992.

4. МЕЛЕНТЬЕВА Ю.П. От нации читателей к нации зрителей. Эволюция чтения и его изучения // Библиотечное дело. — 2006. — № 10. — С. 2—6.

5. МОСУНОВА Л.А. Условия постижения ценностно-смыслового аспекта литературного произведения // Вестник ВятГГУ. — 2005. — № 12. — С. 121—127.

6. МОСУНОВА Л.А. Рисование словесных картин как способ чтения художественного текста // Литература в школе. — 2007. — № 3. — С. 28—31.

7. МОСУНОВА Л.А. Смысловое чтение как деятельность: её содержание и структура // Вестник ВятГГУ. — 2011. — № 2 (1). — С. 151—157.

8. МОСУНОВА Л.А. Актуальные вопросы психологии чтения художественной литературы // Вестник ВятГГУ. — 2012. — № 3 (1). — С. 162—171.

ХРЕНОВА Ольга Михайловна —
кандидат педагогических наук, доцент кафедры методики преподавания гуманитарных и художественно-эстетических дисциплин ГБОУ ВПО МО «Академия социального управления», Москва
o.hrenova2015@yandex.ru

О ЛИРИЧЕСКИХ ОТСТУПЛЕНИЯХ В ПОЭМЕ Н.В.ГОГОЛЯ «МЁРТВЫЕ ДУШИ»

В ПОМОЩЬ УЧИТЕЛЮ

IX КЛАСС

Аннотация. *В статье дана интерпретация лирических отступлений в поэме Н.В.Гоголя «Мёртвые души» на основе авторских комментариев к ним в письмах по поводу «Мёртвых душ» из книги «Выбранные места из переписки с друзьями».*
Ключевые слова: *замысел поэмы; лирическое отступление; мотив дороги и тема пути, долга писателя перед читающей публикой; гоголевский образ России.*

Abstract. *The article gives an interpretation of lyrical digressions in the poem "Dead Souls" by N.V.Gogol on the basis of the author's comments to them in the letters about the "Dead Souls" from the book "Selected Places from Correspondence with Friends".*
Keywords: *idea of the poem; lyrical digression; motive of the road, writer's duty to the reading public; Gogol's image of Russia.*

«Мёртвые души» Н.В.Гоголь неслучайно назвал *поэмой*: он замыслил широкое полотно гомеровского размаха. В письме М.П.Погодину (28 ноября 1836 года) писатель сообщает, что вещь, над которой он теперь трудится, «не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная, в несколько томов... это будет первое моё порядочное творение. Вся Русь отзовётся в нём...» [4, с. 101].

В плане было показать не только настоящее, но и путь России к будущему, каким оно мечталось автору. Замысел надломил писателя. Показать путь России к прекрасному будущему художественно убедительным стало невыполнимой задачей. Отголоски творческой работы над её разрешением находим в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Она шла параллельно с мучительной работой писателя над собой.

В третьем письме по поводу «Мёртвых душ» Гоголь объясняет, почему герои поэмы, «будучи сами по себе свойства совсем непривлекательного», всё-таки близки душе его [2, с. 119]. В своём стремлении «быть лучшим» он стал, по собственному признанию, наделять их и своими дурными качествами, которые открывались перед ним «постепенно и понемногу»: «...я стал наделять своих героев сверх их собственных гадостей моею собственной дрянью» [2, с. 121—122]. Писатель подчёркивает, что его персонажи «вовсе не злодеи», что, если бы он прибавил только одну добрую черту каждому из них, читателей бы не испугала их пошлость. Но он намеренно вызывал у читателей отвращение к своим героям в первой части поэмы. «...Она разнесла некоторую мне нужную тоску от самих себя. Покамест для меня этого довольно...» — разъясняет он свой замысел [2, с. 123].

По поводу второго тома, в вариантах которого осуществлялось намерение «вывести несколько прекрасных характеров, обнаруживающих высокое благородство нашей породы» [2, с. 126], так и не удовлетворённый сделанным Гоголь в итоге написал, что «пути и дороги» к высокому и прекрасному «мало и слабо» показаны, а должны были бы быть «едва ли не главное; а потому он и сожжён» [2, с. 127].

Окончились творческие поиски двумя сожжёнными рукописями, духовной надломленностью и уходом великого писателя. Грандиозный замысел остался до конца не осуществленным. Но книгу всё-таки с полным правом можно назвать поэмой, потому что вдохновенные планы и мечты об изображении будущего России, которыми жил автор, трудясь над первым томом, мечты о рае на земле, уверенность в том, что они осуществимы, исподволь овевают его творение, наполняя текст «лирической стихией» [1, с. 610]. Читателя ежеминутно сопровождает голос писателя, приучающий по-гоголевски неотчуждённо видеть, чувствовать, оживлять в себе знакомый русский мир. Иронический тон повествования приобретает несколько юмористическую окраску в изображении каждого персонажа. К лирической стихии примешивается «стихия комическая» [5, с. 182]. Автор зорко подмечает нелепости помещичьего быта, убожество трактиров, душевную неразвитость (не говоря уже о духовной неразвитости) не только помещиков, чиновников, но и простонародья. Однако при этом нигде нет и намёка на язвительность интонаций. Напротив, иногда даже, кажется, просвечивает и любование тем, во что писатель приглашает и нас вглядеться. Это узнаваемый русский мир с устоявшимися привычками повседневного быта, изображённый с тонкой насмешкой над пошлостью обывательской жизни — не идеальной, но она никогда не была идеальной, не только в гоголевские времена, не идеальна и теперь, да и не может быть идеальной в силу человеческой её природы. Повествователь никого не казнит гневным словом, скорее сожалеет, грустит о несуразностях. Его чувства, вызванные изображёнными картинами и характерами, размышления, вопросы, выводы, обобщения, к которым автор переходит, отталкиваясь от конкретных наблюдений, порой выливаются в проникновенные лирические отступления. К ним исследователи традиционно относят размышления о «толстых» и «тонких»; о «господах большой руки» и «господах средней руки»; о «страсти сильной зазнаться с тем, который хотя бы одним чином был повыше»; о том, «точно ли так велика пропасть, отделяющая» Коробочку «от сестры её, недосягаемо ограждённой стенами аристократического дома»; о том, что «у всякого есть свой задор»; о «живом и бойком русском уме, что не лезет за словом в карман» [7, с. 52—53].

Но особенно ярко врывается лирическое *я*, непосредственное выражение сокровенных чувств автора в начале шестой главы поэмы. Писатель противопоставляет здесь свежесть своего восприятия окружающего, тонкое внимание к мельчайшим деталям, «детский любопытный взгляд» на всё, что он встречал раньше в путешествии (в лета своей юности), теперешнему равнодушию, «охлаждённому взору». «О моя юность! О моя свежесть!» — с горечью восклицает он [3, с. 427—428]. А.Терц увидел в этом фрагменте поэмы подтверждение своей теории постепенного омертвения души Гоголя, уподобляя его Плюшкину: «Гениальное творение скрывает от нас, что создатель его, работая над ним, умирал, и признаки одряхления, душевного и телесного, сказываются уже здесь в какой-то вялости тона. Будто Гоголю скучно рассказывать обо всех этих людях» [8, с. 152—153]. Вряд ли с этим можно согласиться. Кто же с наступлением лет не чувствует в себе ослабления свежести, яркости восприятия? Это естественное наступление старости для многих. Но Гоголь в период создания «Мёртвых душ» не был старым (1-й том вышел в 1842 году, когда писателю было 33 года и он был в расцвете творческих сил).

История Плюшкина совсем другая. Омертвение его души начинается незаметно и приводит к разрушению личности. Самая, пожалуй, впечатляющая во всей поэме глава о Плюшкине написана как пугающее предостережение писателя и себе, и каждому о том, «до какой ничтожности, мелочности, гадости» может опуститься человек. Именно в ней звучит его горячий призыв к юношеству: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество... все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!» [3, с. 441]. В этом лирическом отступлении уже намечены темы двух важнейших других: дороги-пути и назначения, долга писателя перед читающей публикой. Те, на которые, по замечанию Гоголя, больше всего нападали журналисты, видя в них «признаки самонадеянности, самохвальства и гордости, доселе ещё неслыханной ни в одном писателе» [2, с. 114—115]. Речь идёт прежде всего об обращении писателя к самой России: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека. <...> Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..» [3, с. 516]. С невероятной силой звучат здесь слова любви к родине, желание понять её «неразгаданную тайну», ответить на её немой вопрос. Сюда же так и просится другой вопрос, мучивший Гоголя: «Русь, куда ж несёшься ты? Дай ответ».

Риторические вопросы, звучащие в этих лирических отступлениях, не риторические для Гоголя. Он с любовью и состраданием смотрит на Россию как на больного, взывающего о помощи. Продолжение своей поэмы «Мёртвые души» он замыслил как действенное лекарство против её несчастий и бед, как ответы на эти вопросы. Но когда взялся за эти ответы, чувство художественной правды изображения жизни открыло писателю: то, что казалось в планах хоть и грандиозным, но достижимым, на деле предстаёт иным. И ответов у него нет. В «Выбранных местах...» писатель рассуждает о том, что за полтораста лет со времён правления Петра I, давшего толчок к стремительному развитию России, в ней все ещё мало изменилось: «До сих пор остаются так же пустынны, грустны и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо всё вокруг нас, точно как будто бы мы до сих пор ещё не у себя дома...» «Отчего это? Кто виноват? Мы или правительство?» — вопрошает писатель. Никакой разумный указ, по его мнению, не может быть реализован на практике, «если не будет снизу такого же чистого желанья применить его к делу», «все наши тонкие плуты и взяточники... умеют обойти всякий указ, для которых новый указ есть только новая пожива...» [2, с. 116—117]. Строго говоря, единственно существующий верный рецепт Гоголь открыл, но не всякому больному он поможет, потому что, как признаётся писатель, «...у редкого из нас доставало столько любви к добру, чтобы он решился пожертвовать из-за него и честолюбьем, и самолюбьем, и всеми мелочами легко раздражающегося своего эгоизма и положил самому себе в непременный закон — служить земле своей, а не себе» [2, с. 117—118]. Писатель, уязвлённый неудачей воплощения замысла своей поэмы, говорит и о себе: «Что из того, что в моём сердце обитало всегда желание добра и что единственно из-за него я взялся за перо? Как исполнил его?» Он с горечью думает о читателе, которому для счастья «дай... позабыть это, не знать этого», о «горячих патриотах» типа Кифы Мокиевича, «покойно занимающихся какой-нибудь философией... или приращениями на счёт сумм нежно любимого ими отечества», но чурающихся «оскорбительной для отечества» «горькой правды» [3, с. 535—536].

Если сравнивать лирические отступления в поэме и перекликающиеся с ними размышления в «Выбранных местах...», то, конечно, затаённые мысли, подводным течением определяющие «лирическую стихию» поэмы, в «Выбранных местах...» звучат предельно конкретно, а не в поэтически смягчённой форме.

Однако заканчивать на минорной ноте свою поэму Гоголь не мог: «Проступков нет неисправимых, и те же пустынные пространства... меня восторгнули... широким поприщем для дел. От души было произнесено это обращенье к России: “В тебе ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться ему?”» [2 , с. 119].

Пространства — это, прежде всего, дорога, убегающая и манящая вдаль. Мотив дороги, пронизывающий всю поэму (читатель снова и снова отправляется в дорогу с Чичиковым, как старые знакомые, вновь и вновь оживают на этих страницах «Мёртвых душ» Петрушка и Селифан; а также и известные своими повадками коренной, чубарый и Заседатель) и связанный сюжетно с путешествием главного героя по российской глубинке, вдруг как-то незаметно переходит в иную плоскость. И вот мы уже не с Чичиковым, а с самим Гоголем в пути, и нашу душу оживляет писатель ожиданием движения, обновления и заставляет её как будто петь: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове *дорога*!..» [3, с. 516—517]. Продолжение этого лирического отступления в одиннадцатой главе — её заключительные восторженные патетические строки, начинающиеся словами: «И какой же русский не любит быстрой езды?» — многократно прокомментированы различными и весьма искушёнными читателями. Так, например, для В.Набокова это только «скороговорка фокусника, отвлекающего внимание зрителей, чтобы дать исчезнуть предмету, а предмет в данном случае Чичиков... позволить Чичикову избегнуть справедливой кары при помощи бегства и в то же время отвлечь внимание читателя от куда более неприятного вывода — никакая кара в пределах человеческого закона не может настигнуть посланника сатаны, спешащего домой, в ад» [6, 104—105]. Не в ад, конечно, вёл своего героя Гоголь, он думал о его духовном возрождении... Но не в этом дело.

Величественные образы «птицы-тройки», земли, что «ровнем-гладью разметнулась на полсвета», где «кони вихрем» и где сама «Русь, что бойкая необгонимая тройка» «мчится вся вдохновенная Богом», перед которой «посторонираются и дают ей дорогу другие народы и государства» — это гимн Родине, восхищение её величием. И хотя нет ответа писателю на его вопрос: «Русь, куда ж несёшься ты?» — весь этот гимн пронизан надеждой и верой в светлое и великое её будущее. Он звучит так же обнадёживающе, как и слова И.С.Тургенева в стихотворении «Русский язык»: «Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!» Читая заключительные строки одиннадцатой главы поэмы Н.В.Гоголя, нельзя не услышать этого пафоса, не исполниться теми чувствами, которыми жил их автор.

ЛИТЕРАТУРА

1. БЕЗНОСОВ Э.Л. Примечания // Вересаев В.В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников / Вступ. ст. И.П.Золотусского; подгот. текста и примеч. Э.Л.Безносова. — М.: Московский рабочий, 1990.
2. ГОГОЛЬ Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями / Сост., вступ. ст. и коммент. В.А.Воропаева. — М.: Сов. Россия, 1990.
3. ГОГОЛЬ Н.В. Мёртвые души // Гоголь Н.В. Избранные сочинения / Редкол. Г.Беленький, П.Николаев и др.; сост., вступ. ст. П.Николаева; примеч. А.Щербакова. — М.: Худож. литература, 1987. — С. 345—538. (Б-ка учителя).
4. ГОГОЛЬ Н.В. О литературе. Избранные статьи и письма / Вступ. ст. и примеч. Н.Богословского. — М.: Гос. издательство художественной литературы, 1952.
5. КОЖИНОВ В.В. О Гоголе // Кожинов В.В. Размышления о русской литературе. — М.: Современник, 1991. — С. 161—198.
6. НАБОКОВ В.В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. Пер. с англ. — М.: Независимая газета, 1996. — С. 72—105.
7. СТРАЖЕВ В.И. Добавление к учебнику «Русская литература» для 8 класса средней школы. — М.: Учпедгиз, 1951.
8. ТЕРЦ А. (Синявский А.А.) В тени Гоголя. «Ревизор» и «Мёртвые души». — М.: Глобус, Изд-во НЦ ЭНАС, 2005.

КУЧИНА Елена Сергеевна —
учитель русского языка и литературы высшей квалификационной категории МКОУ ООШ г. Сосновки Вятскополянского района Кировской области
kuchin2612@mail.ru

«НЕ СОБИРАЙТЕ СОКРОВИЩ НА ЗЕМЛЕ...»

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ИЗУЧЕНИЮ ПОВЕСТИ Н.В.ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»

IX— X КЛАССЫ

Аннотация. *Автор показывает один из путей изучения повести Гоголя, делая акцент на её духовном содержании.*

Ключевые слова: *Гоголь, повесть «Шинель», воспитательный потенциал русской литературы, вечные нравственные ценности, Евангелие, житийная литература, человек и его предназначение.*

Abstract. *The author shows one of the ways of studying Gogol's story emphasizing its spiritual content.*

Keywords: *Gogol, "The Overcoat", educational potential of Russian literature, eternal moral values, the Gospel, hagiographic literature, man and his destiny*

Русская литература — уникальное явление мировой культуры.

В чём же причина такой исключительности? Истоки отечественной классики лежат в древнерусской литературе, которая питается от живительного источника — Священного Писания.

Кто стоит у истоков русской литературы? Святые: монах Нестор, митрополит Иларион, игумен Даниил, Кирилл Туровский, Епифаний Премудрый.

По определению А.Н.Ужанкова, XI—XV века — это период, когда автор сознавал

себя «споведателем», «списателем», послушником Божией воли. Главная цель пребывания человека в мире — личное спасение и возвращение в лоно Отца; главная цель писательского труда — душеполезное, душеспасительное дело. «Глаголом жги сердца людей!» — Пушкин говорит именно о таком назначении писателя. И русская литература по сей день хранит древнюю традицию в обращении со словом.

Отечественная словесность обладает исключительным воспитательным потенциалом. Она задаёт читателю нелёгкие вопросы и помогает найти на них ответы.

Современный урок должен быть интерактивной площадкой, где у детей формируется опыт эмоционально-ценностного отношения к миру, готовность к преобразованию себя и своего окружения в поле добра.

Русская классика направлена именно на *воспитание* — вскармливание детей *доброй*, надёжной «пищей», основанной на непреходящих ценностях. *«Вся наша литература... ищет спасения, вся она ищет избавления от зла, страдания, ужаса жизни для человеческой личности, народа, человечества, мира. В самых значительных своих творениях она проникнута религиозной мыслью»*, — пишет Н.А.Бердяев о литературе XIX века.

Работа с текстом на уроках литературы в современных условиях требует от педагога глубоких знаний не только в художественно-эстетической (собственно филологической) и социально-нравственной (обществоведческой, психолого-педагогической) областях, но и в *духовной.* Это необходимо прежде всего в обращении к классическим произведениям русских писателей, таких как М.В.Ломоносов, А.С.Пушкин, Н.В.Гоголь, А.Н.Островский, Ф.М.Достоевский и др.

Так, повесть Н.В.Гоголя «Шинель» нельзя рассматривать в отрыве от *жития святого Акакия,* поскольку ценностно-смысловое наполнение повести Гоголя продолжает традицию житийного жанра, то есть духовной литературы.

В повести «Шинель» и житии святого Акакия есть общие черты. Но в содержании художественного произведения, в развитии сюжета, видны явные отклонения, сознательное нарушение житийного канона в соответствии с художественной задачей Гоголя.

«Медленно» прочитаем повесть на уроке, проанализируем её текст, ответим на вопросы.

— В чём смысл заглавия произведения?

Для ответа на этот вопрос требуется *работа со словарём*. Группа учащихся выясняет значения слов, обозначающих реалии культуры прошлых эпох.

Шинель — не только одежда военных, но и форменная одежда государственных чиновников (штатских служащих). Заглавие не связано ни с событием, ни с именем героя, ни с оценочным суждением. Оно имеет «опредмеченный» смысл: шинель — это *вещь*, которая важна и ценна для человека, героя повести Гоголя. А почему, мы узнаем, прочитав и проанализировав её.

— К какому месяцу должна была быть сшита шинель?

Литературоведы отмечают, что необходимость сшить шинель возникла в начале зимы. Награждение, которого ждал Башмачкин, должно было состояться к празднику — Рождеству Христову (25 декабря по старому стилю). Затем он копил деньги: «два-три месяца небольшого голодания», и ещё прошли две недели, так как «Петрович провозился» это время с шинелью. По сути дела, Акакий Акакиевич сталкивается *со значительным лицом* в апреле. Однако их встреча происходит в зимние холода, продолжающиеся необыкновенно долго. Так оказываются взаимосвязанными тема холода в природе и в жизни людей. Департаментские чиновники сыпали Акакию Акакиевичу «на голову бумажки, называя это снегом».

Дополнить ответы учащихся поможет обращение к Евангелию: *«Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут»* (Матф. 6: 19—20).

— Где служил Башмачкин, какую занимал должность? Почему автор не называет департамента, а в начале повести и имени чиновника?

Департамент (в XIX веке) — структурное подразделение некоторых высших, центральных и местных учреждений, иногда и самостоятельное центральное учреждение; основная исполнительная инстанция министерства. Существовали в XVIII — начале XX века.

Башмачкин — титулярный советник. По установленной с петровского времени Табели о рангах — чин 9-го класса, невысокий, но дававший личное дворянство, без передачи по наследству. Гоголь не называет департамента и имени чиновника в начале повести, подчёркивая их типичность.

Автору важно показать государственное учреждение. Он с иронией описывает департамент и чиновников и во вступлении, где показано отношение чиновников к Башмачкину, и в основной части, когда он приобрёл шинель, и в кульминационной сцене — встрече со *значительным лицом*, и в развязке событий. Департамент — объект едкой сатиры Гоголя, пространство бездушной, суетливой казёнщины, где действует власть человека и его закон, косвенно противопоставляемый красоте Божьего мира и Христовым заповедям.

Вспомним чудесное преображение молодого чиновника, кротко, от чистого сердца сострадающего *«брату»* — мучимому насмешками Башмачкину: *«И долго потом, среди самых весёлых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: “Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?” — и в этих проникающих словах звенели другие слова: “Я брат твой”. И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своём, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утончённой, образованной светскости, и, Боже! даже в том человеке, которого свет признаёт благородным и честным...»*

Так повесть снова перекликается с Евангелием: *«Иисус сказал ему: возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим: сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя; на сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки»* (Мф. 22: 37—40).

Образ Башмачкина: определение общих черт и различий с героями житийной литературы

— Какова роль портрета героя?

— О чём говорит его имя?

— Где жил Башмачкин, как описан его быт?

— О чём свидетельствует образ жизни Башмачкина?

Н.В.Гоголь называет читателю день рождения Башмачкина, это не принято в житийной литературе. Обычно в житии указывается день памяти, чаще всего совпадающий с днём смерти героя, этого нет в повести. Однако связь Акакия Акакиевича со святым Акакием проявляется уже в самом имени героя.

*— «...служил **один чиновник**; чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щёк и цветом лица что называется геморроидальным...»*

Характеристика Башмачкина дана через портрет: незначительность героя, его самоунижение, интеллектуальная ограниченность и нравственная слепота и глухота — явный контраст с житийным повествованием, где подчёркиваются нравственные качества и духовные дарования будущего святого.

— «Родился Акакий Акакиевич против ночи, если только не изменяет память, на 23 марта... Родительнице предоставили на выбор любое имя из трёх, какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия, или назвать ребёнка во имя мученика Хоздазата. “Нет, — подумала покойница, — имена-то всё какие...”»

Башмачкин назван Акакием вопреки обычаю давать имена по святцам. Его день рождения не соответствует ни одному дню памяти святого Акакия по месяцеслову.

Имя *Акакия Акакиевича* всегда представляло интерес для критиков, но вызывало в большинстве случаев лишь комические ассоциации. Имя *Акакий* было малоупотребительным, встречалось крайне редко. Отметим ещё раз: автор выбрал имя героя не случайно. Об этом говорит значение *отвергнутых* имён: Моккий (*насмешник*), Варух (*благословенный*), Соссий (*здоровый*, *невредимый*), Павсикакий (*унимающий зло*), Трифилий (*трилистник, клевер*). *Акакий* значит *кроткий, незлобный.*

Более того, налицо усиление имени посредством его повторения. Выбор имени Акакий мотивируется тем, что *«отец был Акакий, пусть и сын будет Акакий»*. Акакий Акакиевич — это дважды кроткий.

Давая характеристику родителям героя повести (*«матушка, чиновница и очень хорошая женщина»*), наградив его именем *Акакий*, автор формально подчёркивает, что новорождённый отмечен особым предназначением. *Каким?*

Смысловой доминантой оказывается авторское замечание о том, что ребёнок, родившись, заплакал, *«как будто предчувствовал, что будет титулярный советник»*. Заметим, не человек — *чиновник* (и матушка прежде всего *чиновница*, а уже потом «хорошая женщина», и отец прежде всего — *чиновник*).

Писатель «овеществляет» героя: он носитель чина, он *Башмачкин* (прямая ассоциация — вид обуви, подчёркивающий приземлённость существования).

Жизненное пространство Башмачкина обычное. Его жизнь «плоская», без одухотворённой любви, в ней нет объёма и глубины. По убеждению

Гоголя, это не отменяет нашего сострадания и жалости к этому поистине «маленькому» человеку. Это не отменяет и другого: мы должны заботиться о своей душе и не быть «плоскими».

— Акакий Акакиевич не придаёт значения своему внешнему виду: *«не думал вовсе о своём платье: вицмундир у него был не зелёный, а какого-то рыжевато-мучного цвета. Воротничок на нём был узенький, низенький... всегда что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка; к тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, поспевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь...».*

— Башмачкин не ищет развлечений. Это в известной мере сближает повесть с традицией житийной литературы: *«Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению. Никто не мог сказать, чтобы когда-нибудь видел его на каком-нибудь вечере. Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то Бог пошлёт переписывать завтра? Так протекала мирная жизнь человека, который с четырьмястами жалованья умел быть довольным своим жребием».*

— Сравнивая героя гоголевской повести со святым Акакием, замечаем прямые совпадения. В житии преподобного Акакия осуждается произвол, насилие, зло, прославляются добродетели (кротость, терпение, послушание). Утверждается мысль, что добродетели будут вознаграждены, и главное, что добродетели обладают высокой нравственно-всепобеждающей силой в борении со страстями. Гоголя это и привлекало в житии святого Акакия.

Жизнь Акакия Акакиевича — это проявление *кротости и терпения*, за исключением последних его дней, связанных с приобретением и утратой шинели и произошедших после этого с героем перемен. Смирение и послушание сближает Акакия Акакиевича со святым, в честь которого дано было ему имя и судьбу которого, хотя и в ином, мирском, преломлении он повторяет: *«Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним... Ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич... Только уж если слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: "Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?"»*

По житийному же канону построен финал «Шинели»: посмертное воскресение героя, творящего чудо с виновником своей смерти. Старец в житии и значительное лицо в повести под воздействием встречи меняют свой образ мыслей и поведение.

Однако говорить о полном тождестве образов святого Акакия и Акакия Акакиевича нельзя.

Герой Гоголя прежде всего простой человек, в отличие от своего житийного прототипа, немолод. Да и похождения призрака мало похожи на чудеса, совершаемые усопшим святым, а скорее на метания неуспокоенной души.

Повесть Гоголя отличается от житийной литературы прежде всего точкой зрения автора на мир и на героя. Рассказывая о мученической жизни святого, агиограф не позволял себе улыбнуться над его странными с житейской точки зрения поступками. Житийная литература серьёзна и благочестива.

Башмачкин, *«вечный титулярный советник», «служит с любовью».* Акакий Акакиевич даже счастлив: в его монотонной работе, повторяющейся изо дня в день, черпал он для себя своеобразное удовлетворение. Не случайно начальник, отмечая служебное рвение героя, даёт ему задание «поважнее». Гоголь называет радеющего о Башмачкине директора добрым за это внимание к «маленькому» чиновнику. Но задание не принято: *«...он вспотел совершенно, тёр лоб и наконец сказал: "Нет, лучше дайте я перепишу что-нибудь"».*

Нигде в повести не упоминается о том, что Акакий Акакиевич творит молитву или посещает церковь. Акакий Акакиевич — это образ «неосознанного» служения, антитеза осмысленному монашескому подвижничеству святого *(преподобного Акакия)*. В воскресенье, вместо того чтобы идти на службу в храм, он идёт к портному (пьянчужке Петровичу), чтобы с выгодой заказать своё «сокровище»: *«А вот я лучше приду к нему в воскресный день утром: он после канунешной субботы будет косить глазом и заспавшись, так ему нужно будет опохмелиться, а жена денег не даст, а в это время я ему гривенничек и того, в руку, он и будет сговорчивее и шинель тогда и того...»*

— В чём заключается идея повести?

Видимые черты жития проясняют в образе Башмачкина дополнительные смыслы.

В «Шинели» раскрывается стремление человека к материальному благу с момента, когда Акакий Акакиевич, сперва нерешительно, помыслил о новой шинели. Потом мысль окрепла, и он стал подумывать, «не положить ли, точно, куницы на воротник». Нетерпеливое *ожидание новой шинели становится целью* и *смыслом жизни* героя, подменяя все прочие его ценности. Гоголь говорит, как совершается подмена: истинное и вечное меняется на ложное и бренное. Первоочередная забота о теле исключает спасение души.

Страсть постепенно порабощает Акакия Акакиевича.

Постепенно у Акакия Акакиевича исчезают робость, нерешительность: *«он сделался как-то живее, даже твёрже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность...».*

И вот шинель приобретена. Но шинель, сосредоточие его ценностей, теперь становится причиной его гибели. Меняется привычный уклад жизни Башмачкина.

Прежде незаметный, герой оказывается вдруг в центре всеобщего внимания: *«начали поздравлять его, приветствовать, так что тот сначала только улыбался, а потом сделалось ему даже стыдно... Впрочем, ему потом сделалось приятно, когда он вспомнил, что будет иметь через то случай пройтись даже и ввечеру в новой шинели. Этот весь день был для Акакия Акакиевича точно самый большой торжественный праздник...».*

Жизнь Акакия Акакиевича, прежде такая серая и однообразная, принимает совсем другой оборот: *«он уже несколько лет не выходил по вечерам на улицу. Остановился с любопытством перед освещённым окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина...».*

Утрата шинели и гибель самого героя тесно связаны между собой. Потеряв шинель, Акакий Акакиевич уже не может вернуться к смирению, к своему прежнему состоянию.

Ап.Григорьев в статье «Гоголь и его последняя книга» писал: *«...в образе Акакия Акакиевича поэт начертал последнюю грань обмеления Божьего создания до той степени, что вещь, и вещь самая ничтожная, становится для человека источником беспредельной радости и уничтожающего горя, до того, что "Шинель" делается трагическим fatum в жизни существа, созданного по образу и подобию Вечного...»*

Сцена ограбления Акакия Акакиевича дана автором как фантастическая. Этой сцене противостоит финал повести, в котором нереальный сюжет (похождения мертвеца) подкреплён реальными деталями: *Кирюшкин переулок, Калинкин мост, район Коломны, Обухов мост*.

Утратив лучшие свойства души ради шинели-*идеи*, он утрачивает и саму жизнь.

Безусловно, есть то необходимое, без чего человек не может существовать (пища, одежда, отдых), но приобретение материального не должно, по мысли Гоголя, затмевать мысль о человеке как Божием образе и подобии.

Мы обязательно проговариваем с учащимися, что повесть можно прочитать по-разному, и критики произведение оценивали неоднозначно. Эти позиции можно представить следующим образом:

***социальный подход*:** Башмачкин рассматривается как тип «маленького» человека, достойного жалости: он не может противостоять бездушной машине чиновничьего зла, он задавлен этой машиной; в разгуливающем по Петербургу мертвеце видится социальный протест против государственного зла и даже призыв к революции;

***этический*:** акцент ставится на призыве Гоголя к сердечному отклику на страдания слабых, безответных, беззащитных людей — таких, как Акакий Акакиевич; идея повести звучит в словах самого «страдальца»: «*"Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?" — и в этих проникающих словах звенели другие слова: "Я брат твой"»;*

***эстетический*:** за особую ценность берётся форма произведения, новаторские заслуги Гоголя — гениального мастера слова: его герои — символы, метафоры; события поднимаются до вечных сюжетов; соединяется несоединимое — реальность и фантастика; живое и неживое; люди и вещи.

«Лицо, ничем не замечательное само по себе, получает через искусство общее значение, для всех равно интересное, и на человека, который при жизни не обращал на себя внимания, смотрят века, по милости художника, давшего ему своею кистию новую жизнь» (В.Г.Белинский);

***религиозный*:** произведение рассматривается в контексте мировоззрения автора — православного мыслителя, написавшего «Размышление о Божественной литургии», «Правило жития в мире», молитвы и др.

Все вопросы жизни — бытовые, общественные, государственные, литературные — имеют для Гоголя религиозно-нравственный смысл. Признавая и принимая существующий порядок вещей, он стремился к преобразованию общества через преобразование челове-

ка. *«Общество образуется само собою, общество слагается из единиц, — писал он. — Надобно, чтобы каждая единица исполнила должность свою...* ***Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства.*** *Покуда он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью небесного гражданина, до тех пор не придёт в порядок и земное гражданство».*

К.Мочульский в книге «Духовный путь Гоголя» писал: «В нравственной области Гоголь был гениально одарён; ему было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии... Все черты, характеризующие “великую русскую литературу”, ставшую мировой, были намечены Гоголем: её религиозно-нравственный строй, её гражданственность и общественность, её боевой и практический характер, её пророческий пафос и мессианство».

Идея произведения может быть подкреплена следующими аргументами.

Гоголь указал на два условия, без которых никакие благие преобразования в России невозможны: *«Тому, кто пожелает истинно честно служить России, нужно иметь очень много любви к ней, которая бы поглотила уже все другие чувства, — нужно иметь много любви к человеку вообще и сделаться истинным христианином, во всём смысле этого слова». «Просветить, —* пишет Гоголь, *— не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь».*

«Те, которые хотят очистить и убелить лице своё, обыкновенно смотрятся в зеркало. Христианин! Твоё зеркало суть Господни заповеди; если положишь их пред собою и будешь смотреться в них пристально, то оне откроют тебе все пятна, всю черноту, всё безобразие души твоей» (Н.В.Гоголь).

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. https://azbyka.ru/bibliya
2. БЕЛЫЙ А. Мастерство Гоголя. — М.; Л., 1934.
3. БОГДАНОВА О.С. Имена собственные в повести Гоголя «Шинель» // Русская словесность. — 1994. — № 3.
4. ГРИГОРЬЕВ А.А.: Гоголь и его последняя книга. Источник: http://gogol-lit.ru/gogol/kritika/grigorev-gogol-i-ego-poslednyaya-kniga.htm
5. «Лествица» преподобного Иоанна Синайского. — Сергиев Посад, 1908.
6. ЛИХАЧЁВ Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1979.
7. МАНН Ю.В. Апология Башмачкина // Литература в школе. — 2013. — № 8.
8. МЕРЕЖКОВСКИЙ Д.С. Гоголь и чорт. — М., 1992.
9. МОЧУЛЬСКИЙ К.: Духовный путь Гоголя. — Издательский дом «Республика», 1995.
10. УЖАНКОВ А.Н. Лекция 39. Н.В.Гоголь. Духовная нищета «маленького человека» (повесть «Шинель») https://vk.com/video-38050432_165655271
11. УЖАНКОВ А.Н. «“Шинель” Н.В.Гоголя». Цикл «Русская литература» http://videobox.tv/video/40066776/
12. УЖАНКОВ А.Н. Евангельская основа повести «Шинель» Н.В.Гоголя: к проблеме понимания текста художественного произведения // Интернет-портал «Русская литература: оригинальные исследования». — М., 2015.
13. ЧИЖЕВСКИЙ Д. О «Шинели» // Современные записки. — 1938. — № 67.

КОЗЛОВА Людмила Михайловна —
учитель русского языка и литературы ГБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 2051», Москва
lyusia_kozlova@mail.ru

ТЕМА ДОМА И СЕМЬИ В ПОВЕСТИ В.РАСПУТИНА «ПРОЩАНИЕ С МАТЁРОЙ»

Аннотация. *Почему мы, сегодняшние, вновь и вновь обращаемся к произведениям великого мастера? Не потому ли, что русский писатель В.Г.Распутин так верно обозначил проблему дома и семьи в прошедшем веке, что повесть «Прощание с Матёрой» читается теперь как письмо всем нам, в котором автор рассказывает об «апокалипсисе, сотворённом людьми»?*

Ключевые слова: *дом, семья, родная земля, традиции, совесть, безнравственность.*

Abstract. *Why do we, today, again and again turn to the works of the great master? Is it because the Russian writer V.G.Rasputin so correctly identified the problem of home and family in the last century that the story “Farewell to Mother” is now read as a letter to all of us, in which the author tells about the “Apocalypse created by people”?*

Keywords: *home, family, native land, traditions, conscience, immorality.*

Четыре подпорки у человека в жизни: дом с семьёй, работа, люди, с кем вместе правишь праздники и будни, и земля, на которой стоит твой дом.
Валентин Распутин

Идея дома, семьи, земли как основах человеческой жизни проходит через всю русскую литературу второй половины XX века.

Повесть В.Распутина «Прощание с Матёрой» была опубликована в осенних номерах «Нашего современника» в 1976 году. Прошли десятилетия, да что десятилетия! Мы давно живём в новом веке, а к написанному великим мастером произведению возвращаемся вновь и вновь, потому что и в наши дни остро чувствуем драматизм этических проблем, поставленных автором, по-прежнему нуждаемся в «четырёх подпорках», без которых жизнь человеческая немыслима.

«Современная семья переживает кризис: растёт число бездетных семей; количество разводов больше, чем количество заключённых браков; а по количеству брошенных детей, по сведениям Интернета, Россия занимает первое место в мире» (1). Какие безрадостные факты! Социологи и политики называют несколько причин: низкий уровень культуры, бездуховность, безответственность...

В 2012 году В.Распутин, беседуя с писателем И.Шумейко, со свойственной ему прямотой сказал: «Последний век явился для России веком трагическим, страшным. Никакой другой народ тех ломок, потерь, напряжений, какие достались народу нашему, не выдержал бы, я уверен. Ни времена татарского ига, ни смута XVII века ни в какое сравнение с лихолетьем России в XX веке идти не могут. Страшнее внешних ломок и утрат оказалась внутренняя переориентация человека — в вере, идеалах, нравственном, духовном пребывании» (Наш современник. — 2012. — № 3). Это высказывание писателя вполне могло бы стать предисловием к его повести «Прощание с Матёрой».

Что же в нас изменилось? И что утрачиваем мы с этими изменениями?

Начинаем урок с обращения к словам В.Г.Распутина о «четырёх подпорках у человека в жизни».

— Согласны вы с таким взглядом писателя на то, ***что*** *делает жизнь человека надёжной и крепкой? Обоснуйте свою точку зрения.*

Теперь выходим на идею произведения, анализируя семантику заглавия. Значение слова *прощание* в словаре С.И.Ожегова (2):

1. *см.* действие по глаголу *проститься*.

2. Момент расставания; слова напутствия, пожелания в этот момент. *Пожелания при прощании. Последнее прощание* (с умершим).

На прощанье 1) прощаясь, расставаясь. *Пожать руку на прощанье;* 2) уходя, в момент

ухода, отправления. *Подарить сувенир на прощанье*.

— *Почему героям повести приходится прощаться с Матёрой?* (Матёра уйдёт под воду, этого требует планируемое строительство гидроэлектростанции, жителей перевезут в посёлок, где им предоставляют квартиры.)

Существительное *прощание* образовано от глагола *проститься* и отражает оба значения глагола (расстаться и проститься); следовательно, в его семантике присутствует очень важная для понимания идеи повести сема — «расстаться с одушевлённым лицом». Остров Матёра и одноимённая деревня, находящаяся на нём, для автора повести и для многих персонажей её одушевлённые. Матёра для писателя и дорогих ему героев живое существо, а не просто часть земли, которой уготована участь погибнуть под водой. Для её жителей она — первооснова, «стержень», на котором держится их бытие: прошлое, настоящее, будущее.

Важно вникнуть в смысл и другого слова заглавия, для чего находим однокоренные слова:

Матёра — а) матёрый; б) мать; в) материк. Существительное *Матёра* соотносится с прилагательным *матёрый*, то есть *полный сил*, *крепкий*, *достигший полной зрелости*, *опытный*, *знающий*.

— *Как вы считаете, реализуются в повести эти значения? Подтвердите свою точку зрения.*

Матёра полна сил, крепка, опытна («какая будет затоплена земля, самая лучшая, веками ухоженная дедами и прадедами и вскормившая не одно поколение»), потому нельзя на ней жить не по совести, не задумываясь о смысле бытия. Основное назначение Матёры — быть матерью жителям острова: «И тихо, покойно лежал остров, тем паче родная, самой судьбой назначенная земля… от края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатства, и красоты, и дикости, и всякой твари по паре — всего, отделившись от материка, держала она в достатке — не потому ли и назвалась громким именем Матёра?» (3).

В словах *Матёра* и *материк* есть и семантико-ассоциативная связь: Матёра — это часть материка. Так возникает обобщённо-символический образ большого дома для всех живущих на острове, а значит, и родины. «Родина, — говорил писатель, — прежде всего духовная земля, в которой соединяются прошлое и будущее твоего народа, а уж потом “территория”» (4).

— *Чем стало прощание с Матёрой для её жителей?*

Для многих жителей Матёры это было прощание со всеми веками накопленными духовными ценностями, да и с самой жизнью. Недаром Распутин устами одного из персонажей называет их «утопленниками», что символизирует смерть, так как вся жизнь была связана с родной Матёрой.

Самая «древняя» из матёринских старух — Дарья. Она одна из тех, «под защиту которых стягиваются слабые и страдальные». Прощание с Матёрой для неё — это прощание с семьёй, домом, с теми, кто жил здесь до неё, прощание со светом, миром… Прощаться для неё — значит и просить прощения у старших, что не защитила родные корни: «Сёдни думаю: а ить оне с меня спросют. Спросют: как допустила такое хальство, куды смотрела? На тебя, скажут, понадеялись, а ты? А мне ответ держать нечем. Я тут была, на мне лежало доглядывать… Не помереть мне в спокое, что я от вас отказалась, что на моём, ни на чьём веку отрубит наш род и унесёт» (5).

— *В какой ряд литературных героинь можно поставить распутинскую старуху Анну? Какой показывает её писатель? Чем она ему дорога?*

(Эта героиня близка писателю так же, как и его старуха Анна («Последний срок»); обе они в одном ряду с солженицынской Матрёной («Матрёнин двор») и астафьевской бабушкой, что растила оставшегося без матери внука.)

Дарья Васильевна Пинигина — хранительница народной нравственности, та «праведница», без которой «не стоит село» — отказывается от переезда из родной деревни, «покуль могилки не перенесут». Забрав «могилки… народные» на новое место, она тем самым прежде всего желает совесть спасти, память святую. «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни», — говорит она (6). Одна из любимых героинь Распутина чувствует ответственность перед всем родом, давшим ей жизнь. Заповедь Божья — «почитай отца и мать» — для неё не пустые слова, а выношенная всей «матёринской ратью» высокая мудрость. Тяжело видеть, как легко прощаются с деревней люди, как бесстыдно обращаются «с могилами, за которыми вековая жизнь и память».

— *Предавая смерти Матёру, люди что-то теряют или приобретают?*

Горькую правду знает старая Дарья. Встречая таких людей в реальной жизни, Валентин Распутин не уставал всю свою жизнь утверждать: «Есть у человека Родина — он любит и защищает всё доброе и слабое на свете, нет — всё ненавидит и всё готов разрушить. Это нравственная и духовная скрепляющая, смысл жизни, от рождения и до смерти согревающее нас тепло».

Родовая память, вековые устоявшиеся традиции, дом — вековечные ценности. Надо ли разъяснять смысл их? «Это только ребятишки спрашивают: почему хлеб называется хлебом, а дом домом? Потому что у хлеба и дома это свои собственные, стародавние имена, от которых пошли другие слова… был бы хлеб, был бы дом…» (7).

Сцена прощания Дарьи с домом — самая пронзительная в произведении. В ней вся боль героини по тому, с чем её вынуждают расставаться навсегда. Хозяйка «готовит к смерти» родной очаг так, как готовят в последний путь покойника, родного человека. Этот священный ритуал, несмотря на немощь свою, старуха выполнит сама, «перепоручить никому нельзя». «Руки совсем ещё не отсохли, а тут нужны собственные руки, как при похоронах матери облегчение дают собственные, а не заёмные слёзы».

Ещё одна важная подробность в описании прощания с домом не отпускает чуткого читателя. Развешивая ветви пихты по углам, Дарья замечает «скорбный и отрешённый, застывший лик» своей избы: «Чует, ох чует, куда я её обряжаю». Как и земля, дом для неё живой! Это олицетворение дома о многом нам говорит: одухотворённый, всё чувствующий дом противопоставлен ничего не чувствующим, по сути, мёртвым разорителям кладбища. Богодул не случайно называет их чертями, Дарья лишает их права называться людьми: «Чтоб счас же тут не было тебя, поганая твоя душа!» Чуть позже находит другое определение — «нехристь». Действительно, это нелюди, лишённые памяти, совести, корней. Героиня повести Настасья не случайно называет санэпидстанцию «сам-**аспид**-стансыей»: только сам аспид мог приказать начать поджог Матёры с кладбища (Википедия: аспиды — обширное семейство ядовитых змей. В русских преданиях аспид связывается с таким персонажем, как Змей Горыныч. В других легендах Аспид — посланец Хаоса, творящий зло по всей земле. О том, что Аспид — крайне отрицательный персонаж мифологии, свидетельствует и тот факт, что само его имя в русском языке стало нарицательным для злодея).

Твердь, аспид, всякой твари по паре — эти библейские выражения, слова, символы встречаются в повести постоянно. Распутин косвенно использует и библейский сюжет о Всемирном потопе (затопление деревни), который несёт гибель устоявшемуся веками миру ради мира нового.

— *Только будет ли этот мир лучше, чем мир, сложившийся на Матёре до «потопа»?* — подумаем над этим вопросом вместе с героями В.Г.Распутина.

Как мы знаем, эти размышления и сомнения отнюдь были не напрасны.

В начинающемся распаде русской деревни с её исконным бытом и укладом, в основе которого лежал здравый смысл, опыт многих поколений, когда «всё было взаимосвязано и ничто не могло жить отдельно или без друг друга», «где всему предназначалось своё место и время», В.Распутин предвидел трагедию русского народа. Об этом говорил писатель ещё в 1960—1970-е годы. Может быть, Матёра — это своего рода ковчег, на котором сохранились остатки исконной духовности, нравственности, тысячелетиями накопленного опыта человеческого? А человек его — под воду…

— *Что стоит за действиями «нехристей»?*

«Нехристи» лишили человека дома — и погасли, потерялись семейные отношения. Сбился с духовного пути сын Дарьи Павел, «на всё ждёт указаний», смирился с судьбой не только Матёры, но и своей: надо — значит надо, жить везде можно. Сын же Павла Андрей даже хочет участвовать в затоплении той земли, что его вскормила и взрастила. «Пуп вы щас не надрываете — чё говорить! Его-то вы берегёте. А что душу свою потратили — вам и дела нету!.. В ком душа, в том и Бог, парень. И хошь не верь-изневерься ты, а она в тебе же и есть. Не на небе. А боле того — человека в тебе держит», — говорит Дарья внуку.

Так утрата дома привела к другой трагедии — распаду семьи.

К мысли о том, к чему ведёт нравственная деградация общества, автор будет возвращаться и в других произведениях.

— Как в «Прощании с Матёрой» показано писателем, что нравственный упадок связан с потерей связи человека с корнями?

Петруха-пьяница раньше всех поджигает материнский дом, лишь бы получить быстрее за это деньги. «Чужаки» — пожогщики Матёры и осквернители могил на старом деревенском кладбище — в своём цинизме повторяют «лиц официальных», Жука и Воронцова, которые, прикрываясь важным государственным «решением», преследуют корыстные интересы. Жук так объясняет разорение кладбища: «Вы знаете, на этом месте разольётся море, пойдут большие пароходы... туристы и интуристы поедут. А тут плавают ваши кресты». Слово «туристы» в контексте произведения приобретает отрицательно-оценочное значение: «временность», «непостоянство». «Забота» Жука о предполагаемых туристах, чужих матёринцам людях, буквально взрывает Веру Носарёву: «А о нас вы подумали? Мы живые люди, мы пока здесь живём. Вы загодя о туристах думаете...»

— Как, по-вашему, что вызвало появление этого произведения? Боль о чём пронизывает его?

Произведение Распутина пронизано болью за родную землю и человека. Такие понятия, как родная земля, дом, семья в художественном мире писателя всегда были символами жизни «в её целостности и гармонии, обновляющем движении». Автор «Прощания с Матёрой» смотрел на всё глазами народа, говорил правду о жизни, о народе с точки зрения народных идеалов. Он предостерегал «от ложного и губительного пути забвения традиционных ценностей и исторической памяти». А ещё он верил «в то, что возродится Матёра, не всплывёт, а возродится в другом, может быть, качестве, в другом виде. Я больше верю в духовную и нравственную Матёру, которая обязательно будет... Вот в это надо верить, и думаю, что вера моя не напрасна».

— А вы, ребята, разделяете эту веру? Видите приметы возрождения Матёр?..

— Я очень в это верю, несмотря на глобальные общественные изменения. Вспомните пушкинские строки: «Два чувства дивно близки нам — в них обретает сердце пищу — любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам!» О незыблемости дома и семьи как основе человеческой жизни неустанно говорил в своих произведениях и Валентин Григорьевич Распутин, замечательный русский писатель, преданный сын нашего Отечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. semeinaya-psikhologiya/krizis
2. ОЖЕГОВ С.И. Толковый словарь русского языка. — М.: АСТ, 2018.
3. РАСПУТИН В.Г. Повести и рассказы. — М.: ОАО «Московские учебники», 2009. — С. 92. (Здесь и далее цитируется по этой книге.)
4. vas2010.livejournal.com
5. РАСПУТИН В.Г. Повести и рассказы. — С. 206.
6. Там же. — С. 210.
7. Там же. — С. 97.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА НА УРОКЕ

ПУТИЛО Олег Олегович —
доцент кафедры литературы и методики её преподавания ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет», г. Волгоград
dolennor@rambler.ru
СТАРИКОВА Елена Юрьевна —
учитель русского языка и литературы ЧОУ СОШ «Царицынская № 1», г. Волгоград
МЕЩЕРЯКОВА Елизавета Павловна —
учитель русского языка и литературы МОУ СШ № 19, г. Волгоград

ГОСТЬ ИЗ ПРОШЛОГО В РОМАНЕ Е.ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»

Аннотация. *В методической разработке предлагается анализ романа Е.Водолазкина «Авиатор», разбираются вопросы справедливости и возмездия, истории и главных трагедий XX века: революции и политических репрессий.*

Ключевые слова: *Водолазкин, «лагерная проза», Соловецкий монастырь.*

Abstract. *The analysis of the E.Vodolazkin novel "Aviator" questions justice and retribution, the history and the main tragedies of the XXth century: the revolution and political repressions.*

Keywords: *Vodolazkin, "camp prose", Solovetsky monastery.*

Планируемые результаты

Личностные: учащиеся должны осознать и ощутить личную сопричастность судьбе российского народа, присвоить гуманистические и традиционные ценности российского общества; сформировать способность к эмоционально-ценностному освоению мира.

Метапредметные: критически оценивают содержание текста, делают вывод на основе критического анализа разных точек зрения, корректно и обоснованно выражают своё мнение, отбирают речевые средства для построения устного ответа на вопрос.

Предметные: выпускники выявляют заложенные в романе непреходящие нравственные ценности; анализируют особенности авторской характеристики героев и событий; находят основные изобразительно-выразительные средства, характерные для творческой манеры писателя, определяют их художественную функцию.

Приёмы и технологии, используемые на уроке: лекция учителя, аналитическая беседа, поиск ответа на проблемный вопрос, составление таблицы, сравнительный анализ.

Ход урока

Всегда ведь найдётся тот, чей обзор достаточно широк.

— Например?

— Например, авиатор.

Водолазкин Евгений Германович, российский литературовед и писатель, родился в 1964 году в Киеве. В 1981 году окончил школу с углублённым изучением украинского и английского языков и продолжил обучение на русском отделении филологического факультета Киевского государственного университета. После завершения в 1986 году учёбы в университете поступил в аспирантуру Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.

В 1990 году Водолазкин защитил кандидатскую диссертацию на тему «Хроника Георгия Амартола в древнерусской литературе» и стал сотрудником Отдела древнерусской литературы Пушкинского Дома, которым руководил академик Д.С.Лихачёв.

В 1992 году в связи с получением Д.С.Лихачёвым Тепферовской премии, предусматривавшей годичную стажировку ученика лауреата в Германии, Водолазкин был приглашён в Мюнхенский университет, где изучал западную медиевистику, а также читал лекции по древнерусской литературе. По результатам этой работы была написана монография, а впоследствии, в 2000 году, защищена докторская диссертация на тему «Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI—XV веков)».

В 2002 году Е.Водолазкин выпустил книгу «Дмитрий Лихачёв и его эпоха», в которую вошли воспоминания и эссе выдающихся учёных, писателей и общественных деятелей.

В 2009 году роман Е.Водолазкина «Соловьёв и Ларионов» вошёл в шорт-лист премии «Большая книга». Следующая его книга «Лавр» была удостоена этой премии в 2013 году, а также премии «Ясная Поляна» и премии конвента «Портал». Роман-житие «Лавр» о средневековом травнике Арсении Водолазкин в своё время снабдил пояснением «неисторический роман», заранее настраивая читателя не искать в нём примет того времени. По мнению филолога С.Друговейко-Должанской, герой «Лавра» *«на протяжении едва ли не одного буквально*

монолога» говорит то на «чистейшем древнерусском... то на среднесоветском... то на раннепостинтеллигентском». Успех «Лавра» частично объясняется тем, что автор специализируется на древнерусской литературе и отлично владеет материалом. За это Евгения Водолазкина часто называют «русский Умберто Эко». Как и его итальянский коллега-профессор, в каждом своём романе он, не изменяя привычной повествовательной манере, резко меняет время и место действия. В первом его романе — «Соловьёв и Ларионов» — изображён Крым времён Гражданской войны и начала девяностых, в «Лавре» — средневековый Псков, в «Авиаторе» — Петербург начала и конца XX века.

В 2015 году Е.Водолазкин написал текст о предреволюционном Петербурге для «Тотального диктанта».

Избранная библиография:

«Соловьёв и Ларионов» (2009);

«Часть суши, окруженная небом: Соловецкие тексты и образы» (2011);

«Лавр» (2012);

«Совсем другое время. Сборник рассказов» (2013);

«Авиатор» (2016).

Роман «Авиатор»

Можно ли называть роман Е.Водолазкина фантастическим?

В начале романа читатель сомневается: являются ли воспоминания авиатора следствием его начитанности в области истории России начала XX века или же он и в самом деле гость из прошлого? В итоге сомнения развеиваются в пользу чудесного, читатель знакомится с фантастическим допущением — криоником, наукой, рассматривающей возможность заморозки и разморозки человека: *«Есть что-то жутковатое в самой идее — независимо от того, существует ли такая заморозка в действительности. Если верить статье, замороженных людей довольно много, хотя живым никого пока не разморозили»* [Водолазкин, 54].

Сам сюжет не нов, начало романа созвучно содержанию фильма «Замороженный» (1969) с блистательным Луи де Фюнесом. В 1905 году пароход «Голланд», транспортируя жидкий глицерин, столкнулся с айсбергом. В результате человек был облит глицерином и мгновенно замёрз. Его тело пролежало подо льдом почти 65 лет, пока не было обнаружено. Потомки замороженного, заботясь о психическом здоровье вновь обретённого дедушки, воссоздают в своём доме атмосферу начала XX века.

С криоником связан целый ряд проблем: *«Будет ли вдовам и вдовцам позволено вступать в брак после заморозки покойного? Что делать размороженному и оживлённому, столкнувшемуся с супругами бывших супругов? Есть ли законное право заморозить родственника или (добавлю от себя) соседа по квартире? Могут ли у того, кто был официально объявлен трупом и заморожен, быть законные права и обязанности? Может ли он после размораживания голосовать?»* Однако ни один из этих вопросов не будет раскрыт в романе.

Произошедшее с главным героем — следствие медицинского эксперимента. Похожая история была и в «Собачьем сердце» М.А.Булгакова. Произведения сближает не только тип допущения, но и время, в котором живут герои. Постмодернистская манера — прибегать к реминисценциям — легко угадывается в истории знакомства главного героя с Анастасией.

1. Е.Г.Водолазкин. «Авиатор»: *«Да, с Анастасией мы познакомились в двадцать первом году. Конечно же, не на катке. В доме на углу Большого проспекта и Зверинской, куда нас с мамой поселил Петросовет. Нам дали комнату в квартире, подвергшейся уплотнению. Уплотняли профессора Духовной академии Сергея Никифоровича Воронина и его дочь Анастасию»* [Водолазкин, 59].

2. М.А.Булгаков «Собачье сердце»:

«— По какому делу вы пришли ко мне, говорите как можно скорее, я сейчас иду обедать.

— Мы, управление дома, — с ненавистью заговорил Швондер, — пришли к вам после общего собрания жильцов дома, на котором стоял вопрос об уплотнении квартир дома...

— Кто на ком стоял? — крикнул Филипп Филиппович, — потрудитесь излагать ваши мысли яснее.

— Вопрос стоял об уплотнении...

— Довольно! Я понял! Вам известно, что постановлением от 12-го сего августа моя квартира освобождена от каких бы то ни было уплотнений и переселений?» [Булгаков, 20].

Постоянное обращение к другим произведениям, активное использование аллюзий и реминисценций во многом объясняется постмодернистской конструкцией романа. Сам Водолазкин не отрицает заимствований сюжетных элементов (например, «воскрешение» в иной эпохе встречается в романе Герберта Уэллса «Когда спящий проснётся» и в других фантастических произведениях), однако автор отмечает, что наполняет их совершенно другим содержанием: *«У меня есть слабость: я люблю работать с жанровой литературой. По крайней мере, начинать в одном из её жанров, а затем — покидать его границы. Я беру исторический роман — и делаю неисторический. Беру жанр фантастики — и пишу то, что к фантастике не имеет ровно никакого отношения»* [Водолазкин. Интервью].

Особое место в романе уделяется петербургскому хронотопу. Давайте отметим на карте Петербурга места, которые вспоминает или посещает главный герой.

1. Невский проспект: *«А ещё вспомнился пожар. Не сам пожар, а как ехали его тушить — по Невскому, ранней осенью, на исходе дня. Впереди на вороном коне — скачок. С трубой у рта, как ангел Апокалипсиса. Скачок трубит, готовя путь пожарному обозу, и все бросаются врассыпную. Извозчики хлещут лошадей, прижимают их к обочинам и замирают, стоя к пожарным вполоборота. И вот по бурлящему Невскому в образовавшейся пустоте мчится колесница, несущая огнеборцев...»* [Водолазкин, 32].

2. Васильевский остров, угол 8-й линии и Среднего проспекта: *«Узнал, что открылся новый пункт выдачи на Васильевском острове, угол 8-й линии и Среднего. Поплелся я с Петроградской туда — о новых местах не все знают, там обычно очередь меньше»* [Водолазкин, 37].

3. Смоленское кладбище: *«В одну из родительских суббот мы столкнулись с Анастасией на Смоленском кладбище. Я навещал бабушку и отца, она — мать»* [Водолазкин, 80].

4. Никольское кладбище Александро-Невской лавры: *«Гуляли мы по Никольскому кладбищу Александро-Невской лавры. Мы, кстати, не впервые по кладбищу гуляем: у Платонова — как бы это выразиться? — некоторая слабость к таким прогулкам... Так вот, гуляли мы, гуляли, как вдруг Платоша замер у одной могилы. Лежит там Терентий Осипович Добросклонов — такое имя грех не запомнить. Терентий Осипович — автор фразы "Иди бестрепетно", якобы сказанной в детстве моему будущему мужу»* [Водолазкин, 293—294].

Для того чтобы помочь Платонову восстановить память, его лечащий врач Гейгер предлагает ему вести дневник, куда герой будет записывать свои мысли о дне сегодняшнем и свои воспоминания о днях минувших. Во второй части романа дневник станет полифоничным: его одновременно будут вести не только авиатор, но и его жена и Гейгер. Так форма романа напрямую связывается с хронотопом.

Почему, в отличие от традиционного дневника, в записях авиатора проставлены только дни недели? Как передано время в романе?

Ответ на этот вопрос, кажется, лежит на поверхности. В самом начале романа Платонов ещё не знает, какой сейчас год. Однако даже после того как он выяснил, что попал в будущее, в дневнике не появляются конкретные числа, потому что *«календарные даты принадлежат к линейному времени, а дни недели — к циклическому. Линейное время — историческое, а циклическое замкнуто на себе. Вовсе и не время даже. Можно сказать, вечность. Получается, что история, излагаемая нашей тройкой, никуда не стремится»* [Водолазкин, 229].

Начало и конец века, представленные через призму зрения главного героя, ещё более подчеркивают цикличность исторических процессов. Платонов вовсе не случайно является «ровесником века», по мнению писателя, — самого драматичного в истории России. Разумеется, не случаен и факт пробуждения авиатора в 1999 году, незадолго до столетнего юбилея (*«Мы — ровесники века, Иннокентий, а стало быть, за него в ответе»* [Водолазкин, 46]); не случайно и то, что его дочь будет младше ровно на сто лет, став ровесницей века двадцать первого.

Почему герой вспоминает не исторические события, которыми был богат Петербург начала XX столетия, а атмосферу эпохи?

Главный герой вспоминает не о той истории, что в учебниках, а о том, что исчезает бесследно, когда уходят люди. О том, что повседневно, незачем писать, об этом все знают: *«На эту мысль, кстати, меня когда-то натолкнул Дмитрий Сергеевич Лихачёв, который сказал, что ему жаль, что никто больше не помнит, как кричали финские молочницы на Охте, что ни одна живая душа не помнит, как чинили торцовую мостовую. Торцы — это деревянные плашки, которые быстро выходили из строя и которые надо было всё время менять. Этот стук раздавался в городе с утра до вечера. Сейчас этого нет. А это был постоянный звук Петербурга»* [Е.Водолазкин. Интервью].

О событиях начала XX века написано немало книг, но только очевидец, авиатор Платонов, может восстановить то, что потеряно, то, о чём помнит только он, последний свидетель своего времени. История фраз, запахов, звуков оказывается не менее важной, чем история великих событий:

«— Понимаете, тогда даже звуки были другие — обычные уличные звуки. Цоканье копыт совсем ушло из жизни, а если взять моторы, то и они по-другому звучали. Тогда — одиночные выстрелы выхлопных газов, сейчас — общее урчание. Клаксоны опять же другие. Да, важную вещь забыл: никто нынче не кричит. А раньше старьёвщики кричали, лудильщики, молочницы. Звуки очень изменились...

— Я вас всё на исторические темы пытаюсь вывести, — смеётся, — а вы мне всё про звуки да про запахи.

— Разве вы не понимаете — это единственное, что стоит упоминания? О словах можно прочитать в учебнике истории, а о звуках — нельзя. Вы знаете, что значит лишиться этих звуков в одночасье?» [Водолазкин, 162].

В чём, по мнению героя, заключается главный ужас исторических бедствий?

«Главный их ужас не в стрельбе. И даже не в голоде. Он в том, что освобождаются самые низменные человеческие страсти. То, что в человеке прежде подавлялось законами, выходит наружу. Потому что для многих существуют только внешние законы. А внутренних у них нет» [Водолазкин, 53].

Кто виноват в трагических событиях русской революции 1917 года и последовавших за этим десятилетиях репрессий?

Иннокентий Платонов не обвиняет в своих злоключениях абстрактных большевиков или представителей власти, первопричину всех потрясений XX века он видит в том, что *«в людях накопилось много зла...»* [Водолазкин, 83]. Классические аргументы, используемые историками: война, обнищание народа — герой отрицает, подчёркивая, что *«бывали времена гораздо хуже»* [Водолазкин, 83]. Революционеры — это в первую очередь люди, именно объединение простых людей провоцирует глобальные перемены: *«Великие события растут в каждой отдельной личности. В особенности — великие потрясения. Всё очень просто. В каждом человеке есть дерьмо. Когда твоё дерьмо входит в резонанс с дерьмом других, начинаются революции, войны, фашизм, коммунизм... И этот резонанс не связан с уровнем жизни или формой правления. То есть связан, может быть, но както не напрямую. Что примечательно: добро в других душах отзывается совсем не с такой скоростью»* [Водолазкин, 93].

Приход большевиков к власти — это не случайность, а следствие глобального общественного кризиса, потери нравственных ориентиров, внутреннего стержня значительной частью общества: *«Всё, всё, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья... Мой кузен подаётся в опричники, сосед идёт стучать на профессора Воронина. Коллега Воронина Аверьянов даёт на него чудовищные показания. Почему?! Ну, Бог с ним, с кузеном, он слабый человек, утвердиться хотел. У Аверьянова, допустим, зависть — естественное для коллеги чувство. Но зачем стучал Зарецкий — из принципиальных соображений? Так ведь не было у него принципов (и соображений, подозреваю, тоже). Деньги? Да никто их ему не давал. Он ведь и сам мне по пьяни сказал, что не знает, отчего стучал. А я знаю: от переизбытка дерьма в организме. Оно, это дерьмо, росло в нём и ждало общественных условий, чтобы выплеснуться. Вот и дождалось»* [Водолазкин, 343].

Процесс рождения зла в отдельно взятой человеческой душе великолепно проиллюстрирован на примере трусливого кузена Севы. Ещё до печальных событий 1917 года Сева с бутылкой приходит в гости *«отметить начало революционной борьбы»* [Водолазкин, 87]. Его самолюбие тешит сопричастность к тайне, он не осознаёт последствий революции не только для страны в целом, но даже для самого себя. Иннокентий задаёт ему вопрос, читал ли он роман «Бесы». Этот роман-предупреждение Достоевского повествует о возникновении террористических, леворадикальных организаций, затуманивших сознание молодёжи. Именно на этой почве развилось революционное движение сначала 1905-го, а затем и 1917 года. Однако не интересующийся литературой Сева заговорил *«снисходительно и почему-то гнусаво: — Знаешь, ну только вот не надо романов — ладно? Всё это в прошлом, сто лет назад...»* [Водолазкин, 87]. Гениальное предсказание Достоевского не было услышано:

«— Друг мой, — произнёс Степан Трофимович в большом волнении, — savez-vous, это чудесное и... необыкновенное место было мне всю жизнь камнем преткновения... dans ce livre... так что я это место ещё с детства упомнил. Теперь же мне пришла одна мысль; une comparaison. Мне ужасно много приходит теперь мыслей: видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, — это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! Oui, cette Russie, que j'aimais toujours. Но великая мысль и великая воля осенят её свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и Петруша et les autres avec lui, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит» [Достоевский, «Бесы», 630].

Прав ли был Ф.М.Достоевский, утверждавший, что радикальные социалисты сами уничтожат себя?

В известной мере русский классик оказался провидцем. Революция с удовольствием пожрала своих детей: злосчастный Сева сам оказался под следствием и был расстрелян.

Сегодня часто можно услышать, что в репрессиях виноват один конкретный человек, тот, кто руководил всей страной. Что по этому поводу думает Платонов, считает ли он, что Сталин должен единолично нести полную ответственность за деятельность своих подчинённых?

По мнению Иннокентия Платонова, *«диктатура — это, в конечном счёте, решение общества»*, а *«Сталин — выразитель общественной воли»* [Водолазкин, 247]. Можно сказать, что в середине 1920-х годов в обществе назрела необходимость в сильном авторитарном руководителе. Вместе с тем герой не освобождает Сталина от ответственности: *«Нет, ответственность остаётся на злодее. Просто нужно понимать, что злодеяние не могло не совершиться. Его ждали»* [Водолазкин, 247]. Значительная часть ответственности за террор перекладывается на народ, ведь это Зарецкий, а не Сталин написал донос на Анастасию, ведь это Сева, а не вождь всех народов отправил своего брата на верную смерть в тринадцатую роту.

Впрочем, именно Иосиф Виссарионович запускает проект «Лазарь». Именно он приказывает начать эксперименты над живыми людьми: *«Сталин помолчал. Он искренне не понимал проблемы, поскольку живых людей в лагере было всё ещё много. Вождь попросил академика передать трубку начальнику лагеря и приказал тому найти живых. Решив, что в такой форме ему ставятся в вину условия содержания заключённых, начальник слабым голосом обещал живых найти. Хотя в вину ему ничего, конечно же, не ставилось»* [Водолазкин, 213].

Считаете ли вы, что ради великого изобретения допустимо принести в жертву нескольких человек?

Ответив на этот вопрос «да», мы повторим ошибку Р.Раскольникова, который искренне считал, что *«единичное злодейство позволительно, если главная цель хороша»* [Достоевский, «Преступление и наказание», 448]. Единственное зло — убийство двух женщин — не превращается в сотню добрых дел: не случайно Соня приходит в ужас только от одной мысли, что ей могли дать *«те деньги»*... Теорию Раскольникова в середине XX века реализовал доктор Менгеле, экспериментировавший над заключёнными концлагеря Освенцим.

***

Роман Е.Водолазкина был написан после выхода в свет романа З.Прилепина «Обитель», также посвящённого Соловкам. Евгений Водолазкин признавал, что говорил об этом с Захаром: *«Дело в том, что примерно за год до того, как Захар Прилепин окончил свой роман, мы с ним разговаривали, и он говорит: "Я пишу о Соловках". Я говорю: "Надо же, и я пишу о Соловках". И я Захару рассказал, что в 2011 году выпустил книгу, огромный альбом с текстами воспоминаний соловчан — и монахов, и сидельцев. Называется книга "Часть суши, окружённая небом". Но поскольку эти воспоминания публиковались и в других изданиях, Захар читал примерно те же тексты, что и я. Причём, когда мы стали с ним обсуждать источники, выяснилось, что он знал их великолепно. И в какой-то момент я задумался: а не стоит ли отказаться в "Авиаторе" от соловецких частей? Но Соловки для меня были принципиально важны, и я не стал отказываться»* [Водолазкин. Интервью].

Оба писателя обращались к одним и тем же источникам, среди которых «Неугасимая лампада» Бориса Ширяева и «Воспоминания» Д.С.Лихачёва, но использовали их по-разному.

Чьё описание Соловков — Прилепина или Водолазкина — более жестокое?

Соловки у Водолазкина описаны по-шаламовски страшно, жёстче, чем у Прилепина. В своём романе автор не избегает натуралистических описаний, его Ногтев вовсе лишён человечности: *«Когда я открыл глаза, Ногтев уже направлялся к нам. Я был уверен, что из-за меня. Что мой невоенный вид вызвал ярость начальника лагеря, и теперь он идёт со мной расправиться. Но — нет: шёл он не ко мне, а к Миллеру, образцу порядка и подтянутости. Намётанным глазом Ногтев сразу за-*

метил того, кем сам он стать никогда не смог бы. Приближался в своей кожанке пружинящей походкой, шпана шпаной. На ходу доставал наган. — Как стоишь перед начальником?! — заорал Ногтев. — Ешь начальника глазами, сука! Миллер спокойно смотрел на Ногтева. Поправил вещмешок на плече, и в этом движении не было ни суеты, ни страха. С хрустом кожанки Ногтев приставил наган ко лбу генерала, несколько мгновений помедлил. В эти секунды я решил, что теперь он уже не выстрелит. Узко посаженные глаза. Пропущенный волосок на выбритых монгольских скулах. В таких случаях промедление — это отмена. Ногтев выстрелил» [Водолазкин, 135]. Советская власть позиционировала Соловки как место, где разные контрреволюционные элементы будут подвергаться перевоспитанию. Но разве незаконная расправа над заключённым способствует перевоспитанию? Ровно так же не может помочь и труд: *«Большие брёвна на острове называли баланами. Тринадцать таких брёвен каждому по уроку требовалось сдать чекисту в конце смены. Работали по двое — значит, всего двадцать шесть. Урок был невыполним — по крайней мере для тех, кто таким трудом прежде не занимался»* [Водолазкин, 148].

Однако для обоих авторов Соловки — это *«своего рода модель России»*, потому что *«всё там было доведено до предела: и святость, и злодейство»* [Е.Водолазкин. Интервью]. Наряду с чекистами на Соловках были и такие люди, как доктор Муромцев, который делал всё, чтобы продлить время пребывания своих подопечных в комфортных, по сравнению с остальным лагерем, условиях. *«Соловки — это в высшей степени метафизическое место. Это не только метафизика света, но и метафизика тьмы, потому что дьявол — это такое же метафизическое существо, как и Бог. И имеет вполне реальные проявления. Когда я начинал работу над соловецким материалом, я думал, что белое и чёрное распределятся совершенно понятным образом: монастырь — свет, концлагерь — мрак. Действительность оказалась сложнее, и в монастырский период была осада Соловков, окончившаяся страшными казнями. С другой стороны — люди, помещённые в лагерь, проявляли порой такую высоту духа, о которой в тех условиях и помыслить было трудно»* [Водолазкин. Интервью].

Будучи либералом, Гейгер искренне считает, что страна после 1991 года изменилась, что с уходом советской власти и приходом демократии начнётся новая жизнь. Доктор убеждён, что в советскую эпоху главенствовали принципы тоталитаризма и бесчеловечности. Однако Платонов иронично вопрошает: *«Ну, что — зажили сейчас? Советской власти уже сколько лет нет — зажили?»* [Водолазкин, 342].

Может ли форма правления влиять на менталитет русского человека?

Попробуем сравнить фразы, произнесённые в разное время разными людьми:

1. «Если бы отвечать одним словом на вопрос: что делается в России, то пришлось бы сказать: крадут». Н.М.Карамзин.

2. «Просто не кладут в него чего-то предусмотренного, проще говоря — воруют. Наши люди. Ничего не могут с собой поделать». Платонов [Водолазкин, 328].

Получается, что и в XVIII веке, и в XX русский человек занимался одним и тем же? По мнению авиатора Платонова, преимущество демократии может проявиться на *«исторической родине Гейгера... а у нас — нет»* [Водолазкин, 329]. Русскому человеку, в особенности утратившему внутренний стержень, необходимы внешние меры воздействия, представленные в виде авторитарной власти.

Однако есть одна проблема, которая всегда волнует русского человека, — это вопрос справедливости. Близкие Иннокентия переживают, как авиатор воспримет новость о том, что его мучитель, *«гэпэушник Воронин — подонок из подонков... благополучно достиг ста лет... в своё время вышел в отставку в чине генерала и получает персональную пенсию»* [Водолазкин, 354]. Разве это справедливо? **Как надо поступить с мерзавцем, чья вина неоспорима: требовать заслуженного наказания, восстановить справедливость своими руками или простить?**

В своё время Иннокентий уже брал справедливость в свои руки. Статуэтка Фемиды стала орудием возмездия, которым Платонов убил Зарецкого. Конечно, выбор именно этой фигуры символичен: Фемида — древнегреческая богиня правосудия. В описании убийства есть что-то из Достоевского, неслучайно статуэтка за пазухой была *«холодной, как топор»*. Однако герой, как и Раскольников, в конце своего пути приходит к другой позиции: *«— Что может быть выше справедливости! — крикнула я, чтобы расшевелить этого человека. Он подумал. Сказал: — Наверное, только милость»* [Водолазкин, 265]. Главный герой не забыл преступления Воронина, но отказался от мести. Милость — то, в чём отказывала своим жертвам советская власть.

Любая кара основана на виновности человека. Проблема вины — одна из главных в романе, и в этом плане творение Е.Водолазкина вновь созвучно роману Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание», где также подвергаются осмыслению универсальные проблемы вины и прощения, покаяния и искупления. Сострадание в главном герое пересиливает жестокость возмездия — и Иннокентий Платонов очищается от ненависти, потому что прощение и понимание, адресованное бывшему врагу, — это и есть принятие высшей христианской ценности, знаменующей торжество добра в сердце человека.

Имя «авиатора» Иннокентий в переводе означает «невинный». **Можно ли назвать авиатора Платонова невинной жертвой происходивших в его жизни событий?**

Платонов не считает себя невиновным, в финале романа он признаётся в убийстве Зарецкого. Именно поэтому он по-христиански готов принять страдания и муки, которые причиняет ему советская репрессивная машина.

Почему герой предпочитает называть себя авиатором, несмотря на то что никогда не садился за штурвал аэроплана?

Главный герой совершает весьма необычный «перелёт»: из середины 1920-х годов он попадает в конец века. Однако гораздо важнее то, что в силу этого фантастического перемещения, не пережив Великую Отечественную войну, не увидев, как будет разрушен культ личности Сталина, как будут реабилитированы тысячи репрессированных, как погибнет Советский Союз, он имеет особый, «широкий» взгляд на привычные нам вещи, доступный только авиатору.

Главный герой достаточно спокойно принимает ту историю, что он пропустил, будучи в анабиозе. Однако относится к этому совершенно не так, как современные люди. Для нового поколения завоевание космоса и, в частности, высадка человека на Луне — свидетельство силы человеческого разума и достижения прогресса: *«Это ведь не только о покорении стихий, здесь бери выше — проблема счастья...»* [Водолазкин, 41]. Но авиатор искренне считает, что *«делать там совершенно нечего»* [Водолазкин, 40]. Особое впечатление на Платонова произвела история Белки и Стрелки, первых собак в космосе. Иннокентий в области крионики такой же первооткрыватель, как и покорители космоса, однако он отказывается от сравнения с Гагариным, находя больше общности своей судьбы и истории двух собак: *«Боюсь, что сравнения с Гагариным я не заслуживаю, — печально отозвался Иннокентий, — потому что мужество моё было вынужденным. Оно, скорее, сродни мужеству Белки и Стрелки, которым тоже деваться было некуда. Так что сравнивать меня лучше уж с ними»* [Водолазкин, 273—274].

ЛИТЕРАТУРА

1. БУЛГАКОВ М.А. Собачье сердце. — М.: Современник, 1989.
2. ВОДОЛАЗКИН Е. Авиатор. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016.
3. ВОДОЛАЗКИН Е. Текст и интервью: Михаил Визель [электронный ресурс] // Год Литературы. РФ. — URL: https://godliteratury.ru/public-post/aviator-vodolazkin-intervyu (дата обращения 07.11.2017) Водолазкин Евгений Германович [информация о сотруднике Института русской литературы] [электронный ресурс]. — URL: http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=1965 (дата обращения 07.11.2017).
4. ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Бесы. — М.: Правда, 1990.
5. ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Преступление и наказание. — М.: Мир книги, 2006.
6. Статья о Евгении Водолазкине [электронный ресурс] // Википедия. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Водолазкин,_Евгений_Германович (дата обращения 07.11.2017).
7. ЮЗЕФОВИЧ Г. «Авиатор» Евгения Водолазкина. И ещё пять книг о человеке и времени [электронный ресурс]. — URL: https://meduza.io/feature/2016/04/01/aviator-evgeniya-vodolazkina (дата обращения 07.11.2017).

Приложение Отметьте на карте Петербурга места, которые вспоминает или посещает главный герой романа «Авиатор».

1. Невский проспект.
2. Васильевский остров, угол 8-й линии и Среднего проспекта.
3. Смоленское кладбище.
4. Никольское кладбище Александро-Невской лавры.

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 IV КВАРТАЛ 2018 ГОДА!

СТАНОВИТЕСЬ НАШИМИ АВТОРАМИ!

CONTENTS

OUR SPIRITUAL VALUES

V.V.SHAPOSHNIKOVA —
Testament of Alexander Pushkin to the younger generation in the novel "The Captain's Daughter" **2**

I.A.VINOGRADOV —
Vintage code of our culture: N.V.Gogol **6**

V.I.MELNIK —
On the M.Y.Lermontov's poem "Prayer" **8**

S.M.SKISBIN —
Pavel Petrovich Kirsanov and his place in the conflict in the "Fathers and Sons" novel **11**

A.P.CHERNIKOV —
"The City of the Double Being". F.M.Dostoyevsky's traditions in the urban poetry of A.Blok **19**

A.A.ALEKSANDROV —
To the interpretation of the poem "The girl sang in the church choir..." by A.Blok **21**

SEARCH. EXPERIENCE. SKILLS

A.G.GUTOV —
Values system of the author as the most important link to his creative heritage **23**

Lessons

E.N.KOLOKOLTSEV —
Two poems by A.Blok: "Stranger", "In the restaurant".
XIth Grade **25**

L.A.MOSUNOVA —
A.I.Kuprin. "The Garnet Bracelet": lesson-meditation on the eternal theme.
XIth Grade **31**

O.M.KHRENOVA —
On lyrical digressions in the poem by N.Gogol "Dead Souls".
IXth Grade **34**

E.S.KUCHINA —
"Do not collect treasures on the earth..."
Methodical recommendations for the study of N.Gogol's story "The Overcoat". IX—Xth Grades **35**

L.M.KOZLOVZA—
The theme of home and family in the novel by V.Rasputin "Farewell to Matyora" **38**

Modern literature in the classroom

O.O.PUTILO, E.Y.STARIKOVA, E.P.MESCHERYAKOVA —
Guest from the past in the novel "Aviator" by E.Vodolazkin **40**