|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| |  |  | | --- | --- | | Обложка | **В. А. ЧАЛМАЕВ, Т. Ф. МУШИНСКАЯ, С. Л. СТРАШНОВ, Н. И. ЛАСКИНА, И. И. ЧЕРНОВА, И. О. ШАЙТАНОВ, Н. Л. КРУПИНА, Т. А. КАЛГАНОВА**  **УРОКИ ЛИТЕРАТУРЫ В 11 КЛАССЕ**  **КНИГА ДЛЯ УЧИТЕЛЯ** 3-Е ИЗДАНИЕ  **ПОД РЕДАКЦИЕЙ В. П. Журавлева** | |

|  |  |
| --- | --- |
| |  | | --- | | [К читателю](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/0.htm)  [М. Горький. «На дне». (Опыт анализа) В. А. Чалмаев](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/1.htm)  [*Урок первый. Система персонажей и параллельных линий в пьесе «На дне»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/1.htm#1)  [*Урок второй. «Что лучше — жалость или истина», или спор о правде и мечте?*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/1.htm#2)  [*Урок третий. Сатин и Лука — антиподы или родственные души?*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/1.htm#3)  [Лирика А. А. Блока. (Система уроков) Т. Ф. Мушинская](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm)  [*Первый урок. «Там жду я Прекрасной Дамы…»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#1)  [*Второй урок. «Люблю тебя, Ангел-Хранитель во мгле». Стихотворение «Незнакомка»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#2)  [*Третий урок. «И в тайне почивает Русь…» Тема России*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#3)  [*Четвертый урок. «Россия, нищая Россия…»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#4)  [*Пятый урок. «Как память об иной отчизне, Ваш образ, дорогой навек…»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#5)  [*Шестой урок. Поэма «Соловьиный сад» (1915)*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#6)  [*Седьмой урок. «Слушайте Революцию». Поэма «Двенадцать»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#7)  [Творчество В. Маяковского (тематическое планирование) С. Л. Страшнов](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/3.htm)  [*Тема 1. В. Маяковский и футуризм (Урок-лекция)*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/3.htm#1)  [*Тема 2. Поэма «Облако в штанах» (Монографический анализ)*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/3.htm#2)  [*Тема 3. «Моя революция» (Урок-диспут)*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/3.htm#3)  [*Тема 4. Поэма «Про это» (Монографическое изучение)*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/3.htm#4)  [*Тема 5. Хрестоматийно-советские страницы (Обзор)*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/3.htm#5)  [*Тема 6. Уход и завещание поэта (Итоговое занятие)*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/3.htm#6)  [Роман Е. Замятина «Мы». (Опыт анализа) Н. И. Ласкина](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/4.htm)  [Андрей Платонов. «Сокровенный человек». (Опыт анализа) В. А. Чалмаев](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/5.htm)  [Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». (Система уроков) Н. И. Ласкина](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/6.htm)  [*Первый урок. Жизнь, творчество, личность М. А. Булгакова. Чтение фрагментов из романа «Мастер и Маргарита»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/6.htm#1)  [*Второй-третий уроки. Композиция романа, его проблематика. Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри в романе*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/6.htm#2-3)  [*Четвертый урок. Судьба художника в мире, в котором гибнут таланты*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/6.htm#4)  [*Пятый урок. «Нечистая сила» в романе. Проблема милосердия, всепрощения и справедливости*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/6.htm#5)  [«Тихий Дон» М. А. Шолохова. (Система уроков) И. И. Чернова](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/7.htm)  [*Первый урок. Слово о Шолохове. Замысел и история создания романа «Тихий Дон»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/7.htm#1)  [*Второй урок. Картины жизни донских казаков на страницах романа. «Мысль семейная» в романе «Тихий Дон»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/7.htm#2)  [*Третий урок. «Чудовищная нелепица войны» в изображении Шолохова*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/7.htm#3)  [*Четвертый урок. «В мире, расколотом надвое». Гражданская война на Дону в изображении Шолохова*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/7.htm#4)  [*Пятый урок. Судьба Григория Мелехова*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/7.htm#5)  [А. Т. Твардовский. Лирика, поэмы. (Система уроков) И. И. Чернова](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm)  [*Тематические обзоры на уроке внеклассного чтения. Тема «малой родины» в поэзии Твардовского*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#1)  [*Лирический цикл «Памяти матери»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#2)  [*«Это — настоящий реквием, простой, величавый и скорбный»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#3)  [*Урок художественного чтения. «Читаем стихи Твардовского»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#4)  [*Пейзажная лирика Твардовского*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#5)  [*«Уроки и заповеди Мастера» (тема поэта и поэзии в лирике Твардовского)*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#6)  [*Урок-аннотация сборника стихов поэта*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#7)  [*Урок-монолог «Об одном стихотворении»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#8)  [*Поэты о поэте*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#9)  [*Поэмы «За далью — даль», «По праву памяти». (Система уроков)*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#10)  [*Урок первый. «Мне нужно наглотаться воздухом времени»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#11)  [*Урок второй. «А мир огромный за стеною»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#12)  [*Урок третий. «Тут ни убавить, /Ни прибавить, / Так это было на земле»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/8.htm#13)  [А. Солженицын. «Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор» И. И. Чернова](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/9.htm)  [*Урок первый. 1. Слово о Солженицыне. Его жизнь и судьба. 2. Литературный дебют писателя. Роль А. Т. Твардовского в литературной судьбе Солженицына. 3. Первые отклики на публикацию его прозы*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/9.htm#1)  [*Урок второй. Повесть «Один день Ивана Денисовича», история ее публикации, ее художественное своеобразие: жанр, название, автобиографические мотивы. «Лагерь глазами мужика». Автор и его герои*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/9.htm#2)  [*Урок третий. Рассказ «Матренин двор». Повествование о бедах послевоенной деревни. Трагическая судьба русской крестьянки. Мастерство портретной характеристики. Автор в рассказе, способы выражения лирического начала. Название рассказа, его финал*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/9.htm#3)  [О современной лирике. (Опыт анализа) И. О. Шайтанов](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/10.htm)  [Вопросы, обращенные к поэзии](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/10.htm#1)  [Искренняя поэзия повседневности](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/10.htm#2)  [Острота современного зрения](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/10.htm#3)  [О простом и высоком](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/10.htm#4)  [Однажды и навсегда](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/10.htm#5)  [Урок по пьесе А. Вампилова «Утиная охота». (Опыт анализа) Н. Л. Крупша](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm)  [Русская проза в 50—90-е годы. Планы к обзорным темам И. И. Чернова](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm)  [Ключевые вопросы к обзору «Деревенская проза 60—80-х гг.»](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#1)  [План уроков по романам Ф. Абрамова](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#2)  [*Урок первый. Страницы жизни и творчества Ф. А. Абрамова.*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#3)  [Тетралогия «Братья и сестры» — «эпос народной жизни». Поэтика названий романов, составивших тетралогию: «Братья и сестры», «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья», «Дом».](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#4)  [Архангельская деревня Пекашино — центр романной жизни Хроника села Пекашино (40—70-е гг.). Роман «Братья и сестры».](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#5)  [*Урок второй. Роман «Две зимы и три лета»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#6)  [*Урок третий. Роман «Дом»*](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#7)  [План урока «Нравственные проблемы в произведениях В. Распутина»](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#8)  [План работы над произведениями Виктора Астафьева](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#9)  [Проза о Великой Отечественной войне 50—90-х гг](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#10).  [Роман Виктора Астафьева «Прокляты и убиты» (1992—1994)](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#11)  [«Деревенская» проза 60—80-х годов](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#12)  [«Год великого перелома» в литературе 60—80-х годов](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/12.htm#13)  [Сочинение в выпускном классе Т. А. Калганова](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/13.htm)  [Общие требования к сочинению на литературную или публицистическую тему](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/13.htm#1)  [Сочинения различных жанров](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/13.htm#2)  [Литературно-критическая статья](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/13.htm#3)  [Рецензия](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/13.htm#4)  [Эссе](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/13.htm#5)  [Очерк](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/13.htm#6)  [Дневник](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/13.htm#7)  [Путешествие](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/13.htm#8)  [Эпистолярный жанр](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/13.htm#9) | |

К читателю

*Опытные педагоги-практики, методисты и преподаватели педвузов разработали систему уроков по программным темам курса литературы в выпускном классе.*

*Открывается книга главой о М. Горьком, в которой автор спорит с традиционной трактовкой философской драмы писателя «На дне». В. А. Чалмаев предлагает рассмотреть «систему персонажей и параллельных сюжетных линий в пьесе», порассуждать с выпускниками на темы: «Что лучше — жалость или истина?», «Сатин и Лука — антиподы или родственные души?» и т. д. В поисках ответа на эти и другие вопросы одиннадцатиклассники вновь обратятся к тексту пьесы, постигая смысл ее реплик и афоризмов.*

*Далее вы познакомитесь с системой уроков по анализу лирики А. Блока и В. Маяковского, А. Твардовского и поэтов 50—90-х годов и т. д.*

*Авторы этих разделов, стремясь ввести старшеклассников в мир настроений и образов поэтического текста, своими размышлениями как бы заставляют их прислушаться к интонации поэтической строки.*

*В пособии представлены различные варианты уроков в зависимости от жанра произведения, его места в школьной программе (количества часов, отведенных на его изучение). Это может быть и урок-лекция, и урок-беседа, и урок-диспут, и, наконец, система уроков.*

*Главное, что объединяет все занятия, — это обязательное осмысление художественного текста, внимание к живому слову писателя.*

*Надеемся, что опыт педагогов-практиков, представленный в книге, поможет вам интересно и содержательно провести собственные творческие уроки в XI классе.*

**М. ГОРЬКИЙ. «НА ДНЕ»**

***(Опыт анализа)***

      Драма Горького «На дне» (1902), созданная сразу же после серии романтических произведений 90-х годов, полных бунта против психологии смирения, покорности, «гуманизма сострадания», поражает обилием тревожных вопросов, скрытых и явных дискуссий о месте человека в мире, о правде мечты и правде реальности, о границах свободы человека и принижающей силе обстоятельств. В финале драма превращается — и это показатель насыщенности ее философско-этическими проблемами — в своеобразный «суд» обитателей ночлежки над тем, кто взбудоражил их, кто «проквасил» всех, ввел в состояние брожения, «поманил» («а сам — дорогу не сказал»), — старцем Лукой. Правда, один из неожиданных защитников Луки Сатин остановил этот суд, прервал поток обвинений: «Правда он… не любил, старик-то»; «Старик — глуп»; «был… как мякиш для беззубых»… Но что значила эта остановка, запрет, если сам запретитель вдруг вынес на обсуждение в новой редакции все те же вопросы о правде, «боге свободного человека» и лжи — «религии рабов и хозяев».

      На самых острых, судьбоносных вопросах, звучащих в драме, и следует остановиться в определенной последовательности, непременно учитывая и непростое, изменчивое отношение Горького к своей же пьесе, ее сложную и новаторскую драматургическую структуру, ее язык.

      Как же прочитывается сейчас драма Горького «На дне» (1902), безусловно, важнейшее звено во всей философско-художественной системе писателя? Можно ли отделить, скажем, странника Луку, реального героя замечательной пьесы, от Луки, который предстает в некоторых горьковских выступлениях 30-х годов по поводу этого «вредного» героя? Контрасты между началом жизненного пути — канонизированный буревестник и апостол революции, бесконфликтный и идеальный якобы друг Ленина и концом — пленник в золоченой клетке из почестей, наград столь глубоки, драматичны, что некоторые современные исследователи творчества М. Горького искренне предлагают считать, что на исходе жизни «автор предал своего героя», назвал его «вредным старичком», поддержав тем самым своих самых отвратительных героев[1](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/1.htm#s1). Может быть, следует верить только актерам МХАТа (Москвину, Лужскому и др.), писавшим, что «Горький, читая слова Луки, обращенные к Анне, вытирал слезы», что «Горький симпатизировал Луке больше всех»[2](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/1.htm#s2).

      Согласно мнению других современных истолкователей спора о человеке в пьесе «На дне», Горький изначально готовил в ней победу «атеистической концепции, сформулированной Сатиным», победу тех, для кого «блаженны сильные духом» (а не «нищие духом»), смеялся над верой в Бога, утешительством Луки. Он якобы осознанно заводил «сторонников религиозного взгляда в логический тупик», убеждая зрителей, что «православие исчерпало себя и его надо заменить новой религией. Для «пролетарского писателя» эта религия — коммунизм»[3](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/1.htm#s3).

      На наш взгляд, в первом случае позиция позднего Горького, по существу, сужается до мнения Барона о «вредности» и малодушии Луки: «Исчез от полиции… яко дым от огня… Старик — шарлатан». Во втором и во многих иных, помимо упрощения мировоззрения Горького на переломе веков, в истолковании главного конфликта пьесы исчезает вся сложная структура пьесы — с взаимоотношениями персонажей, их отчужденностью и одновременно взаимосвязанностью. Исчезает такое замечательнейшее открытие Горького-драматурга в пьесе «На дне», как многоголосие (не диалог, не монолог, а полилог), когда говорящие слышат и отвечают друг другу, «зацепляют» окружающих, не вступая в прямой обмен репликами. Думая и говоря о своем, они тем не менее вторгаются в чужие жалобы, тревоги, невольно дают оценки надеждам соседей по ночлежке.

      Московский Художественный театр, руководимый в 1902 году яркими реформаторами театра К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, не случайно избрал эту пьесу (и отстоял ее в споре с цензурой): ему был нужен своеобразный жесткий, не сентиментальный «антитеатр» Горького с неожиданной сценической площадкой («подвал, похожий на пещеру»), театр, отрицавший традиционную камерную, «потолочную» пьесу с искусственными декорациями, с извечными резонерами, простаками, «злодеями».

**Урок первый. Система персонажей и параллельных сюжетных линий в пьесе «На дне».**

      На наш взгляд, именно с этой стороны следует начать, безусловно, проверяя знание учащимися текста пьесы, понимание ими философско-этической проблематики, изобилия конфликтов, споров, деклараций, вызванных явлением в ночлежку Луки и его невольным духовно-нравственным «врачеванием» ее обитателей.

      Мир пьесы «На дне» — это мир, как говорят, комбинаторный, а по характеру своей архитектоники пьеса принадлежит к драматургии центробежной, растекающейся композиции. Ее можно назвать, как и другие пьесы Горького («Дачники», «Егор Булычев и другие»), «сценами». Но при всей этой комбинаторности, даже «лабиринтности» построения и «неохваченности» всех персонажей единым сюжетом, каждый из персонажей предельно выразителен благодаря языку. Нет афоризмов вообще, нельзя сказать, что это Горький в пьесе вещает: «В карете прошлого — никуда не уедешь» и т. п. Ведь афоризмы или складные речи в рифму картузника Бубнова («Такое житье, что, как поутру встал, так и за вытье», «Люди все живут… как щепки по реке плывут» и т. п.) отличаются от не менее фигурных речей того же Луки («Есть — люди, а есть иные — и человеки»; «Во что веришь, то и есть»). И тем более отличаются они от громокипящих слов Сатина: последние связаны с культом человека-творца, с важной для Горького идеей центрального места в мире необыкновенного, «космократического» человека.

      Всмотритесь внимательно в сборный пункт сирот, горемык, маргиналов (людей с обочины жизни), собранных на тесную площадку подвала-пещеры в первом акте. Или в «пустырь» — «засоренное разным хламом и заросшее бурьяном дворовое место» — в акте третьем. Вы сделаете любопытное открытие: эта площадка, в сущности, разбита на ячейки, на микропространства, норы, в которых раздельно и даже отчужденно живут «бывшие» люди, лишенные дела, прошлого, живут со своей бедой, даже близкой к трагедии. Вот комната за тонкой перегородкой, в которой живет вор Васька Пепел, продающий ворованное хозяину ночлежки Костылеву, бывший любовник его жены Василисы, мечтающий уйти отсюда с Натальей, сестрой хозяйки. Треугольник Пепел — Василиса — Наталья имеет в пьесе самостоятельное значение. Но при всем драматизме борьбы в рамках его — Василиса подстрекает Пепла на расправу с мужем, лукаво обещает одарить его деньгами — для многих других обитателей ночлежки исход этой борьбы не столь важен.

      Своя драма — несчастно прожитая жизнь, умирание в подвале — связывает Анну и слесаря Клеща, может быть, винящего себя за жестокость к жене. Драмой в драме являются и взаимоотношения торговки Квашни и полицейского Абрама Медведева, постоянные «передразнивания» друг друга проститутки Насти, мечтавшей о роковом Гастоне или Рауле, и Барона, вспоминающего знатного деда. Барон, правда, говорит «мерзавке» Насте, высмеивающей его грезы: «Я — не чета тебе! Ты… мразь». Но едва она сбежит, не пожелав его слушать, как он ищет ее («Убежала… куда? Пойду посмотрю… где она?»). В известном смысле скрытую взаимосвязь этих разрозненных человеческих ячеек, единство бедолаг, даже дерущихся, высмеивающих друг друга, можно определить словами Насти: «Ах ты несчастный! Ведь ты… ты мной живешь, как червь — яблоком!»

      Самые отрешенные, замкнувшиеся в печали, в злом пессимизме, вроде картузника Бубнова, сами того не желая, вступают в спор, в беседу о сокровенном с другими, поддерживают многоголосие (полилог) пьесы. Задумайтесь об этом открытии Горького в связи с эпизодом из первого акта, когда ведут беседу у постели больной Анны Наташа, надеющаяся связать свою судьбу с Пеплом, Клещ и Пепел. Купивший нитки Бубнов рассматривает свой товар:

      Наташа. Ты бы, чай, теперь поласковей с ней обращался… ведь уже недолго.  
      Клещ. Знаю…  
      Наташа. Знаешь… Мало знать, ты — понимай. Ведь умирать-то страшно…  
      Пепел. А я вот — не боюсь…  
      Наташа. Как же!.. Храбрость…  
      Бубнов *(свистнув)*. А нитки-то гнилые…

      Реплика Пепла, мрачное замечание Бубнова о нитках, как бы разрушающее «несшитый» еще союз Наташи и Пепла, не связаны прямо с беседой Наташи и Клеща об Анне. Все это создает очень сложные взаимосвязи во всей системе персонажей, связи сказанного когда-то ранее со звучащим именно теперь, порождает перекличку, наложение одних диалогов на другие.

      Есть и еще одно качество бытия, которое объединяет этих маргиналов. Нет, это, конечно, не социальное противостояние угнетенных «богомольному» эксплуататору Костылеву, то и дело повышающему плату, накидывающему полтину («и будет перед святой иконой жертва гореть»). Спор «хозяев» и «рабов» в пьесе заявлен не громко: исковерканные судьбы персонажей, босяков, «огарков» громче говорят о социальном и нравственном неблагополучии мира. Связывает же героев воедино — и об этом дважды говорится в пьесе (даже уже после появления и исчезновения Луки) — какая-то неодолимая, мрачная власть реального круговорота событий, происходящих с обитателями ночлежки.

      Горький отверг первоначальные названия пьесы — «Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни». Решающее слово о выборе названия «На дне» принадлежало Л. Н. Андрееву. Но тема бессолнечной жизни в пьесе осталась — в песне, возникающей, рождающейся в душах людей, разуверившихся в мечте, в правде. «Затягивай любимую!» — скажет Бубнов. И звучат слова песни:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Солнце всходит и заходит, А в тюрьме моей темно. Дни и ночи часовые Стерегут мое окно. | Как хотите, стерегите, Я и так не убегу. Мне и хочется на волю, Цепь порвать я не могу. |

      Есть немалая доля истины в проницательном суждении исследовательницы творчества Горького В. Д. Серафимовой: «Не только среда губит персонажей пьесы. Каждому из них не порвать еще и свою «цепь»: Актеру не избавиться от пьянства; Барону — от паразитизма; Бубнову — от лени; «темно» в жизни Насти, какие бы книги она ни читала. Песня звучит в душе каждого, потому она и «любимая».

      Это впечатление бессолнечной жизни, какого-то всеобщего поражения человечности и добра усиливает и возглас Анны, оглядывающей утренний мрачный подвал («Каждый божий день… дайте хоть умереть спокойно!»), и совсем невеселый напев Луки («Среди но-чи… пу-уть — дорогу не-е видать»).

      Все параллельно развивающиеся частные драмы, конфликты сходятся в итоге в этом безысходном «темно». Темнота какая-то густая, нерасходящаяся, изначальная. Ее мрак не просветляют даже следующие одна за другой смерти — Анны, Костылева, Актера. Ни одна из смертей не «завершит» пьесы. Жизнь для обитателей ночлежки нелепая, безглазая, тупая «давильня» для всех светлых надежд; в природе этой «давильни» нет чувства насыщения.

      Взгляните с этой точки зрения на смысловую систему реплик, скажем, Актера — он весь в предчувствии смерти, как беспомощный мотылек у костра. Непрестанные усилия Актера что-то вспомнить из былых ролей — но вспоминает он чаще всего то Гамлета («Офелия! О… помяни меня в своих молитвах!»), то короля Лира, то строчку Пушкина («…наши сети притащили мертвеца»). «Семантическое ядро всех этих литературных реминисценций — уход из жизни, смерть: «Сюжетный путь Актера, таким образом, задан уже в самом начале произведения, причем теми художественными средствами, которые определяют его профессию»[4](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/1.htm#s4).

**Вопросы для самостоятельного анализа пьесы**

      1. Чем объединены одинокие обитатели ночлежки, «бывшие люди»? Можно ли считать главным конфликтом пьесы только противостояние социального плана?  
      2. В чем традиционность, восходящая к А. Н. Островскому, конфликта в любовном треугольнике Василиса — Васька Пепел — Наталья и в чем чеховская новизна множества драм в разных «ячейках» подвала-пещеры?  
      3. Кто из обитателей ночлежки мечтатель, фантазер, склонный верить утешениям Луки, а кто скептик, «бесчувственный» правдолюбец?  
      4. Что такое монолог, диалог и полилог? Какова их роль в пьесе? Каким образом полилог, многоголосие, восполняет провалы в общении персонажей?  
      5. Почему в пьесе звучат две противоположные по смыслу темы: с одной стороны, песня «Солнце всходит и заходит», а с другой — стихи Беранже о подвиге безумца, который навеет человечеству сон золотой?

**Урок второй. «Что лучше — жалость или истина», или спор о правде и мечте?**

      Появление странника Луки в ночлежке, его неожиданно активная роль в спорах о природе человека, его праве на счастье, на мечту — спорах, превративших всех в «философов поневоле», резко изменили всю ситуацию в ночлежке. Еще забегают сюда и Василиса, и ее муж, выслеживая Ваську Пепла, подталкивая его на преступление, еще вторгается сюда с улицы сапожник Алешка с гармонью со стихийным протестом («И чтобы мной, хорошим человеком, командовал товарищ мой… пьяница, — не желаю!»), но эта интрига, повторяем, всех не захватывает, хотя и Лука, спрятавшись на печи, подслушав разговор Пепла и Василисы («освободи меня от мужа»), спасает Ваську от «ошибки» («как бы, мол, парень-то не ошибся… не придушил старичка-то»), и в дальнейшем даже Сатин, спасая Пепла, который все-таки убивает Костылева, втягивается ненадолго, импульсивно в эту интригу: «Я тоже три раза ударил старика… Много ли ему надо! Зови меня в свидетели, Васька…»

      И все же главный спор, усиливший и разделенность, и единство персонажей ночлежки, свершается вне этой традиционной интриги (ее Горький разовьет в пьесе «Васса Железнова»). Лука, внесший в подвал ноты сострадания, сочувствия, оправдавший право Актера, Насти, Анны на мечты, на молитву, сам того не желая, обозначил реальное, взрывное разделение всех на два стана: «мечтателей» и «скептиков», носителей «злой» правды, тоски, безнадежности, прикованных к этой правде как к цепи. Он взбудоражил и тех и других, всколыхнул неугасшие надежды в одних и ожесточил других. Обратите внимание, как «досочинил», возвысил, скажем, простой совет Луки о поездке в лечебницу для алкоголиков Актер: «Превосходная лечебница… Мрамор… мраморный пол! Свет… чистота, пища… все — даром! И мраморный пол, да!» Как чутко слушает Луку Пепел, мгновенно изменяя свое представление о Сибири! Вначале он видит только каторгу, бубновый туз на спине, «путь сибирский дальний» в кандалах, а затем:

      Лука. А хорошая сторона — Сибирь! Золотая сторона. Кто в силе да в разуме, тому там — как огурцу в парнике!  
      Пепел. Старик. Зачем ты все врешь?  
      Лука. Ась?  
      Пепел. Оглох! Зачем врешь, говорю?  
      Лука. Это в чем же вру-то я?  
      Пепел. Во всем… Там у тебя хорошо, здесь хорошо… ведь врешь! На что?

      И даже к Сатину, рационалисту, закрытому ото всех, презирающему своего сподвижника по шулерскому ремеслу Барона, Лука находит какой-то свой ключик: «Эдакий ты бравый… Константин… неглупый… И вдруг… Легко ты жизнь переносишь».

      Может быть, Лука даже скептика Бубнова, до этого не жалевшего и Анну («шум — смерти не помеха»), заставляет бросить в игру, в спор свои последние козыри. Бубнов упрекает Настю: «Она привыкла рожу себе подкрашивать… вот и душу хочет подкрасить… румянец на душу наводит». Но целит он в главного иллюзиониста — Луку: он приукрасил души Анны, Актера, Пепла, даже Сатина. «Проквасил» всех обитателей, если не волей к бунту, смелостью, то какой-то глубокой мечтательностью. Может быть, и решительность Пепла, отомстившего сразу всем — и Костылеву, и Василисе, и Медведеву, этот своего рода отчаянный протест, рожден в итоге Лукой, его золотой сказкой о Сибири?

      Самое удивительное, загадочное в Луке — это энергия самодвижения: независимая и от суда обитателей ночлежки, и от самого Горького! Он не мог уже связать с Лукой ни свои прежние романтические призывы — искать подвига («в жизни всегда есть место подвигам»), ни свои упреки слепым, подавленным текущей тусклой жизнью людям:

|  |  |
| --- | --- |
|  | А вы на земле проживете, Как черви слепые живут! Ни сказок о вас не расскажут, Ни песен о вас не споют. |

      Правда, и нечто неуправляемое, «неладное» с образом Луки — тем более в атмосфере 1902—1903 гг., т. е. подготовки революции 1905 года! — и Горький, и МХАТ почувствовали. Ведь, по воспоминаниям И. М. Москвина, в постановке 18 декабря 1902 года Лука предстал как благородный утешитель, почти спаситель многих отчаявшихся обитателей ночлежки. Некоторые критики, правда, увидели в Луке… «Данко, которому приданы лишь реальные черты», «выразителя высшей правды», нашли элементы возвышения Луки в стихах Беранже, которые, шатаясь, выкрикивает Актер:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Господа! Если к правде святой Мир дорогу найти не умеет, — Честь безумцу, который навеет Человечеству сон золотой! |

      Но это было насилием над образом, толкованием его в духе дня. Между тем К. С. Станиславский, один из постановщиков спектакля, в режиссерских тетрадях намечал путь «снижения» героя. Он предостерегал И. М. Москвина от идеализации странника, утешителя, сеятеля «снов золотых»: «хитро поглядывает», «коварно улыбаясь», «вкрадчиво, мягко», «проскользнул», «видно, что врет», «сентиментально-трогательно врет», «Лука хитрый» и т. п. В целом ряде последующих постановок пьесы «На дне» — в особенности в постановке 1968 года театром «Современник» (режиссер — Г. Волчек и исполнитель роли Луки — И. Кваша) — вновь чрезвычайно ярко раскрывалась именно потрясенность старика тем, как много горя, бед, мучений в мире, как по-детски беспомощны люди, почти дети, перед злом.

      Весьма любопытно, что снизить образ Луки с помощью возвышения Сатина не удалось в той же постановке 1902 года… самому К. С. Станиславскому, как раз игравшему роль Сатина. Текст этой внешне выигрышной роли (в психологическом плане все-таки пустоватой) перенасыщен, пересыпан гирляндами афоризмов. Они у всех на слуху: «В карете прошлого — никуда не уедешь», «Ложь — религия рабов и хозяев!», «Чело-век! Это великолепно! Это звучит гордо!» и т. п. Все это явно пришло в пьесу, с одной стороны, из романтических сказок, песен, легенд Горького-буревестника… А с другой? Из новых верований Горького 1900-х годов о величии разума, о Человеке, равном Богу своей волей к пересотворению мира, из поэмы «Человек» (1903). Эти монологи предвещали Горького — противника «идиотизма деревенской жизни», русской пассивности.

      К. С. Станиславский, свидетель бурного взлета, восхождения писателя, вначале пришел к ошибочной мысли: в роли Сатина надо «внятно подносить публике удачные фразы роли», «крылатые слова», «надо представлять, а не жить на сцене». Не впасть в эту ошибку, в измену эстетике МХАТа, впоследствии исправленную, было трудно: все монологи Сатина о величии Человека, его рук и мозга были слово в слово похожи на риторику романтической поэмы Горького «Человек». И. Анненский, увидев возвышение Сатина, превращение человека в новое божество, обратился к Горькому: «Ой, гляди, Сатин — Горький, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет сознавать, что он — все и что все для него и только для него?» (Из рецензии «Драма на дне»).

**Вопросы для самостоятельного анализа пьесы**

      1. Почему так привлекателен жизненный вывод Луки о праведной земле: «если веришь, то есть»?   
      2. Можно ли сказать, что Лука активно противостоит былым романтическим героям Горького, тем, которые смело могли сказать о себе «мы с солнцем в крови рождены»?  
      3. Почему так трудно было актерам МХАТа и постановщику «На дне» К. С. Станиславскому снизить величие доброты и сострадания Луки?

**Урок третий. Сатин и Лука — антиподы или родственные души?**

      Кто из них более вдохновенный утешитель? Легкий путь противопоставления героев, идущих сквозь весь персонажный ряд пьесы, втянутых невольно в центральное событие пьесы (убийство Васькой Пеплом хозяина ночлежки Костылева), — путь во многом обманчивый. И не потому, что Лука первым, как мы заметили, почувствовал: неутомимый шутник, пересмешник Сатин, говорящий порой жестокие, циничные слова («Я тебе дам совет: ничего не делай! Просто — обременяй землю!»), не лицедей, обманывающий самого себя, а тоже страдалец. «Веселый ты, Костянтин… приятный!» — говорит Лука, мягко, ненастойчиво спрашивая его о той стезе, с которой он «свихнулся». Лука чувствует, что оба они утешители, кроме слов да еще немалого жизненного опыта ничем не располагающие. Только слова утешения у них разные. В Луке живет праведник, носитель идей сострадания, в Сатине же много вложенных идей грядущего технократического, интеллектуального обновления человечества, идеи о величии разума человека.

      Кажущиеся антиподы, Сатин и Лука, во многих случаях ведут себя почти одинаково. И Лука, и Сатин пробуют спасти Ваську Пепла и Наташу, видя, какую коварную интригу спланировала Василиса, любовница Пепла, жена Костылева. Даже после ухода Луки, ухода, обычно трактуемого как бегство лжеца, сеятеля иллюзий, как крах его (хотя старик и не обещал никому задержаться здесь!), именно Сатин страстно защищает его: «Дубье… молчать о старике! (*Спокойнее.*) Ты, Барон, — всех хуже! Ты — ничего не понимаешь… И — врешь! Старик — не шарлатан!»

      Может быть, сейчас, не сглаживая противоположности многих мотивов утешительства (тема Луки) и одического, риторического восхваления человека (тема Сатина), следует видеть в героях двойственную, противоречивую, мятежную, еще не скованную догмами душу Горького тех лет? Позднее — уже в пьесе «Враги» (1907), тем более в повести «Мать» (1906), этого спасительного для таланта духа исканий, сомнений, «гамлетизма» в Горьком не будет. Но и жизни, многомерности героев не будет. Как, впрочем, и полифонизма страстей.

      Пьеса «На дне» запечатлела переломный момент во всей судьбе Горького. Он, словно боясь отстать от революции, от ее боевых, категоричных законов, щедро рассыпает по тексту реплики, осуждающие Луку. В пьесе отчасти выстроена целая линия осуждения, даже высмеивания Луки.

      Талант Горького сопротивлялся схематичному делению героев на «положительных» и «отрицательных». Сейчас совершенно очевидно, что не оправдано ничем такое хлесткое суждение: «Люди дна прежде всего теряют свое имя, и это обстоятельство становится одним из лейтмотивов пьесы. Все обитатели ночлежки имели его когда-то… Все, потерявшие имя, мертвы»[5](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/1.htm#s5). Так ли это в замечательной пьесе? Даже выбор имен для персонажей, их исходный смысл в ней весьма не прост. Имя Лука, конечно, ассоциируется со словом «лукавый». Но оно означает и совсем другое: «светлый». Имя Константин, данное Сатину, означает «постоянный», в данном случае устойчивый резонер, который, даже передразнивая Актера («организм… Органон»), помнит: органон в переводе с греческого означает «орган знания», «разумность». Не организм отравлен алкоголем, а поврежден орган знания, источник разумности. Столь же многозначительны и другие имена: Василиса («царствующая»), Настя («воскресшая»), Наталья («утешаемая»)[6](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/1.htm#s6).

      Построение пьесы, чрезвычайно сжатой, часто переходящей в многоголосый хор, вся площадка подвала, поделенная на человеческие ячейки, параллельно развивающиеся конфликты, объединяющие героев в пары и треугольники, позволило стянуть очень многие противоречия драмы в удивительное целое. И эти пружины, «часовой завод» пьесы, не расслаблены доныне. Каждый акт кончается, например, смертью — Анны, Костылева, Актера (именно он «песню испортил»), но ни одна из смертей не несет очистительного катарсиса. Читатель и зритель, вероятно, так до конца и не разгадают: идет ли в пьесе движение судеб героев сплошь по наклонной плоскости, торжествует ли одно зло, продолжается ли «кораблекрушение»? Или в этом трюме свершается и нечто иное — происходит утверждение новых ценностей, восхождение солнца (вспомним и песню «Солнце всходит и заходит», звучащую в пьесе).

      Завершая анализ словесной материи пьесы, ее реплик, обратите внимание на афористичность, обилие жизненно-бытовых формул, речевых жестов, на пунктир лейтмотивов, говорящих о законности «мечты», «веры», о высоком предназначении человека. Следует подчеркнуть, что Горький как бы боялся холодной чеканки, внешнего блеска фраз. В любом эпизоде пьесы, как сигналы трудного восхождения к истине, не даруемой свыше, мелькают многоточия, паузы, своего рода провалы, прорывы в цепи общения, коммуникации. Есть муки слова и в монологах Сатина, и в косноязычных протестах Клеща, и в трудном речетворчестве Бубнова. Все это говорит о том, как сложен был путь героев ночлежки и самого Горького к трезвой правде и к просветляющей жизнь мечте.

**Вопросы для самостоятельного анализа пьесы**

      1. Лука и Сатин: антиподы или родственные души? Почему Сатин неожиданно защищает Луку («Старик — не шарлатан!») на суде обитателей ночлежки после ухода старика?  
      2. Как раскрывается скрытый смысл имени Лука («светлый») в отношениях странника к Ваське Пеплу и Наталье, Актеру и Анне, Бубнову и Сатину? Каковы особенности психологизма Горького, воплощенного в сказочках, притчах, назидательных притчах, в фигурной речи Луки?  
      3. Являются ли монологи Сатина о человеке, о правде — боге свободного человека переходным звеном от былых романтических верований Горького (образы Данко и Сокола) к будущему поклонению разуму, научному знанию?  
      4. Сказывается ли в поведении героев пьесы этимология имен: Лука («светлый»), Настя («воскресшая»), Василиса («царственная»), Константин («постоянный») и др.?  
      5. Почему серии афористических высказываний, рифмующихся реплик как важнейшей особенности стилистики «На дне» были неизбежны? Чем нов афористический стиль в спорах о Правде и Человеке на рубеже XX века?

**Рекомендуемая литература**

      Русская литература: XX век: Справочные материалы / Сост. Л. А. Смирнова. — М., 1995.  
      Спиридонова Л. А. Горький: Диалог с историей. — М. 1994.  
      Троицкий В. Ю. Пьеса М. Горького «На дне» // Литература в школе. — 1998. — № 8. — С. 55.

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |

1 250 новых «золотых сочинений». — М., 1998. — С. 379.

2 Серафимова В. Д. Русская литература: 1-я половина XX века. Учебник-хрестоматия. — М., 1997. — С. 68.

3 Там же. — С. 383.

4 Красовский Е. В., Леденев А. В. Литература: Справочник абитуриента. — М., 1999. — С. 416—417.

5 250 новых «золотых сочинений». — М., 1997. — С. 375.

6 Троицкий В. Ю. Пьеса М. Горького «На дне» // Литература в школе. — 1998. — № 8. — С. 55.

**Лирика А. А. Блока**

***(Система уроков)***

      Знакомство учащихся с поэзией Александра Блока, изучение его стихотворений может стать для них открытием, школой высоких чувств, постижением высшей духовности. Главная забота учителя на этом пути — ввести старшеклассников в мир настроений и образов, научить прислушиваться к интонации поэтической строки. Мироощущение и поэтическая система А. Блока, а вместе с ним и всех символистов сильно отличались от восприятия мира и художественных принципов реалистического искусства.

      Идея вечной и всепобеждающей Женственности была воспринята символистами от Владимира Сергеевича Соловьева (1853—1900) — философа-идеалиста, поэта, публициста, литературного критика. Общепризнано его огромное влияние на русскую религиозно-философскую мысль и эстетику символизма. Оно было столь обширно, что дало основание говорить о «соловьевстве» как явлении. Его мистико-поэтическое мироощущение оказалось созвучно философским и эстетическим исканиям модернистов второй волны (символистов). Религиозный философ, ставивший в центр мира божественное начало, он видел цель исторического и космического процесса в «положительном всеединстве», т. е. в таком соединении элементов мира, где нет взаимного отчуждения, нет разъединенности во времени, пространстве, вещественности. Идеал всеединства — мудрое женское начало, воплощенное в «Софии, мудрости Божией», это Вечная Женственность, «действительно вместившая полноту добра и истины, а через них нетленное сияние красоты». Он разделял и философски обосновывал идею Достоевского о том, что «красота спасет мир», говоря здесь, разумеется, не о телесной, материальной красоте, а о Красоте как венчающей полноту и торжество Добра и Истины.

      Идея Вечной Женственности у А. Блока воплотилась в Прекрасной Даме, на рыцарское служение которой подвигнут поэт («Стихи о Прекрасной Даме», 1904). Культ Прекрасной Дамы проходит через все творчество поэта. Но этот образ не остался неизменным, он обретал все новые воплощения — от носительницы божественного начала, Вечной Женственности, Вечной Жены до его конкретного, очеловеченного облика, опоэтизированного в чертах Любимой, или просто Ее, или молодой жизни, погибшей под колесами.

      Космическое видение мира, жизни, предощущение, предчувствие принадлежности земного высшим мирам, высшей истине, Добру и Красоте сквозит в поэзии А. Блока. Вне этого мироощущения многое в стихах поэта остается для учащихся закрытым. «Открыть» А. Блока для себя ребятам поможет хотя бы небольшой экскурс в поэтику модернистов, и символистов в частности.

      В классической поэзии XIX века господствовало стремление к ясности и прозрачности стиха, ясности подчас самого сложного поэтического переживания. Вспомним пушкинское: «Не знаешь ты, как сильно я люблю. Не знаешь ты, как тяжко я страдаю»; «Пепел милый… останься век со мной на горестной груди…» Или лермонтовское: «Нет, не тебя так пылко я люблю»; «Но я люблю — за что, не знаю сам». Или тютчевское: «Коль любить, так не на шутку…»

      Поэзия конца XIX — начала XX века избрала основанием другую поэтику — **поэтику ассоциаций** — непроизвольно, т. е. часто нелогично, не на основе логики возникающих связей и сопоставлений, параллелей, из которых возникает новое видение знакомых предметов, а за ними чудится что-то не выразимое словами.

|  |  |
| --- | --- |
|  | В поле дорога бледна от луны. Бледные девушки прячутся в травы. Руки, как травы, бледны и нежны. Ветер колышет их влево и вправо. |
| «Плачет ребенок. Под лунным серпом…», 1903. | | |

      Первая строка дает реальную картину, окрашенную острым восприятием бледного, призрачного света, в котором все бледно, и дорога полевая тоже. Вторая строка — образ, вызванный по ассоциации. В неверном, скрадывающем, бледном свете чудятся, воображаются в высокой траве девичьи лица, руки, фигуры. Высокие травы прячут и выказывают руки, нежные руки, колышущиеся под ветром. А все четыре строки создают высокопоэтическую картину, которую всю, с ее ароматом и музыкой, невозможно перевести на язык прозаического объяснения. Колдовство звучания стихов — тайна, которая не поддается разгадыванию. Отмечаем смысловую и цветовую доминанту, даже звуковую, в трех строках: «бледна» — «бледные» — «бледны» и «травы» — «руки» — «травы» — «ветер». Заметим, что ветер — один из любимых образов поэта, олицетворение Ее силы, движения, исходящих из тайного источника нездешних миров.

      Другая черта новой поэзии — и поэзии А. Блока — **поэзия намеков**, которые читатель должен понять, расшифровать самостоятельно и в согласии с ними дорисовать картину реальности, или фантазии, или, условно говоря, «душевного пейзажа» — переживания или мироощущения поэта.

|  |  |
| --- | --- |
|  | Девушка пела в церковном хоре О всех усталых в чужом краю, О всех кораблях, ушедших в море, О всех, забывших радость свою. |
| «Девушка пела в церковном хоре…», 1905. | | |

      Первая строка вызывает целый ряд ассоциаций — с храмом во время богослужения, с большим стечением народа в церкви, с церковным распевным и грустно-трагическим звучанием псалмов. Стихи написаны в августе 1905 года, когда заканчивалась русско-японская война. И вот намеки: «О всех усталых в чужом краю, О всех кораблях, ушедших в море, О всех, забывших радость свою». Последняя строка — намек-напоминание о той радости, которую каждый из солдат или матросов русской армии оставил в родном краю, т. е. о родных и близких, но забыл о них перед лицом смертельной опасности. Это пение девушки и хора — молитва об отторгнутых от родимого крова, молитва о заброшенных на чужбину.

      Вторая строфа о девушке, о ее молитве, принимаемой свыше — в куполе окна, через которое падает солнечный луч:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Так пел ее голос, летящий в купол, И луч сиял на белом плече, И каждый из мрака смотрел и слушал, Как белое платье пело в луче. |

      Ассоциативная и метафорическая перекличка («пел ее голос» — «белое платье пело в луче») как бы соединяет девушку, церковный хор, всех присутствующих в церкви («каждый смотрел и слушал») в одном духовном порыве. Это духовное единение выражается в следующей, третьей строфе:

|  |  |
| --- | --- |
|  | И всем казалось, что радость будет, Что в тихой заводи все корабли, Что на чужбине усталые люди Светлую жизнь себе обрели. |

      И, вопреки молитве и духовному единению, — грустный, неожиданный, трагический итог, данный в намеке:

|  |  |
| --- | --- |
|  | И голос был сладок, и луч был тонок, И только высоко, у царских врат, Причастный тайнам, — плакал ребенок О том, что никто не придет назад. |

      Намек — «причастный тайнам», т. е. знающий наперед, вещий, кому открыто будущее. «Высоко, у царских врат… плакал ребенок» — Спаситель-ребенок на руках у Богоматери — намек на трагический для России исход войны летом 1905 года.

      Сочетание ассоциаций и намеков подкреплено **искусством** точной, изящной, поэтической **детали**, привязывающей мистически неясный и зыбкий смысл картины к какой-то реальности. В этом стихотворении такую деталь без труда укажут ребята: «луч сиял на белом плече». Это яркая картина, усиленная повторением и расширением зрительного образа в четвертой строке второй строфы: «Как белое платье пело в луче».

      В стихотворении «Вхожу я в темные храмы…» такая деталь — «В мерцанье красных лампад». Так и видится: полуосвещенный храм, горящие свечи, слабо освещенные образа. И тени от колебания огня, бегущие в высоте по карнизам, — «Высоко бегут по карнизам Улыбки, сказки и сны». Ассоциативно-метафорический образ, богатый, многослойный смысл которого невозможно исчерпать.

      Для вхождения в атмосферу поэзии А. Блока, чтобы ребята могли освоиться в этом незнакомом мире, им надо знать его приметы, его законы. Помимо **поэтики ассоциаций, намеков**, требующих расшифровки, восприятия и осмысления художественной детали, дающей толчок работе воображения, читателю важно познакомиться с символикой предметов и символикой цвета.

      В поэзии А. Блока создана целостная система символов. «В ее основе лежит простой мотив: рыцарь (инок, юноша, поэт) стремится к Прекрасной Даме. За этим стремлением стоит многое: мистическое постижение Бога, поиски жизненного пути, порыв к идеалу и бесконечное количество оттенков толкований. Заря, звезда, солнце, белый цвет — все это синонимы Прекрасной Дамы… Белый — значит посвятивший себя Вечной Женственности. Размыкание кругов — порыв к ней. Ветер — знак ее приближения. Утро, весна — время, когда надежда на встречу наиболее крепка. Зима, ночь — разлука и торжество злого начала. Синие, лиловые миры, одежды символизируют крушение идеала, веры в самую возможность встречи с Прекрасной Дамой. Болото символизирует обыденную жизнь, не освещенную мистически. «Жолтые фонари», «жолтая заря» (Блок писал прилагательное «жолтый» через *о* и придавал этому большое значение) символизируют пошлость повседневности»… «Словарь» символов Блока здесь упрощен: «в зависимости от контекста значение символов колеблется в широких пределах. Но ориентироваться в поэзии Блока он поможет. Некоторые символы настолько неопределенны, что описать их значение нелегко. Таково, например, слово «чорный» (опять-таки непременно через *о*). Это символ чего-то грозного, опасного, но в то же время мистически значительного, чреватого мистическими откровениями. Чтобы изучить систему символов Блока, следует изучить и продумать всю его поэзию. Здесь необходима работа души.

      Ницше заметил однажды: «символы не говорят; они молча кивают»[1](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#s1).

      Символика цвета у В. С. Соловьева, А. Блока и символистов заимствована из мистицизма[2](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#s2) Средневековья и Возрождения. «В языке культуры позднего Cредневековья желтый цвет обозначал враждебные силы, синий — измену. Современники плохо понимали Блока, а вот книжникам XVI века был бы ясен потаенный смысл блоковских строк:

|  |  |
| --- | --- |
|  | В соседнем доме окна жолты. И И на жолтой заре — фонари. Или Ты в синий плащ печально завернулась… И Синий, синий, синий взор. |

      В предметах, явлениях эмпирической (т. е. воспринимаемой пятью органами чувств. — *Т. М.*) действительности Блок провидел намеки на иной, совершенный, трансцендентальный[3](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#s3) мир. Смысл его символов всегда лежит в запредельном мире. Но база его символов — вся в окружающей реальности».

**Первый урок. «Там жду я Прекрасной Дамы…»**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Предчувствую Тебя. Года проходят мимо — Все в облике одном предчувствую Тебя. |
| Блок | |

      Ввести наших питомцев в мир блоковской поэзии… Это ответственный шаг. Первым урокам желательно придать какой-то особенный колорит.

      Школьникам откроется глубина поэтического видения, понимания мира у Блока, если будет в классе прочитано учителем достаточное количество стихотворений, желательно в их хронологической последовательности, так как связь поэтических символов и ассоциаций с реальностью нарастала по мере развития творческой индивидуальности поэта. Тех восьми — десяти произведений, которые названы в программе, явно недостаточно, чтобы старшеклассники, с их современным уровнем эстетического развития, с их часто не только неразвитым, но испорченным вкусом могли войти в мир высокой поэзии, освоиться в нем и испытать радость открытия, приблизиться к его постижению.

      Предлагаем этот, на наш взгляд, необходимый ряд стихотворений, в который, как в раму, в хронологической последовательности будут вставлены стихи, предназначенные для более детального анализа, неспешного рассмотрения. Они читаются учителем с минимальным комментарием (одна-две фразы) или вообще без комментария. Чтению предшествует ознакомление ребят с эстетической системой символизма (см. выше).

      «В ночи, когда уснет тревога…», 1898.  
      «Ветер принес издалека…», 1901.  
      «Сумерки, сумерки вешние…», 1901.  
      «Встану я в утро туманное…», 1901.  
      «Мы встречались с тобой на закате…», 1902.

      В стихотворении **«Вхожу я в темные храмы…»** (из первого сборника А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме», 1904) слышится благоговейная, торжественно-молитвенная интонация, ожидание чуда — появления Прекрасной Дамы «в мерцанье красных лампад». Ученики обратят внимание на несвойственную русскому языку форму — «жду я Прекрасной Дамы», а не Прекрасную Даму. В употреблении такой формы есть свой глубокий смысл. Вариант винительного падежа сообщал бы строке предметное значение, снижал бы ее до бытового уровня. А здесь — молитвенно-возвышенное состояние души, ждущей откровения, как бы преображения с ее появлением. Ожидание так напряженно, что

|  |  |
| --- | --- |
|  | В тени у высокой колонны Дрожу от скрипа дверей. |

      И дальше в стихотворении «образ — лишь сон о Ней», Ее он называет «Величавой Вечной Женой», «Святой», благоговейно восхищается: «Как отрадны Твои черты!» Это и символический образ Прекрасной Дамы, и Богоматерь («образ», «ризы»), это и воплощенная гармония мира, и все, что человек носит в душе, — «улыбки, сказки и сны». Душа лирического героя вся в этом ожидании, вере: «Но я верю: Милая — Ты».

      Можно вернуться к начальной строке: «Вхожу я в темные храмы». Почему «в храмы»? Значит, это происходит многократно. «Совершаю бедный обряд» — вероятно, ставлю свечу. С совершением обряда появляется молитвенно-торжественное настроение и в воображении все более отчетливо рисуется образ Вечной Жены, Вечной Женственности как животворящего начала. Заметим, что после комментария к отдельным строкам или словосочетаниям рекомендуется прочитать стихотворение еще раз, чтобы сохранилась цельность восприятия.

      Далее читаем еще несколько стихотворений.

      «Мне снились веселые думы…», 1903.  
      «Скрипка стонет под горой…», 1903.  
      «Рассвет», 1903.  
      «Плачет ребенок. Под лунным серпом…», 1903.  
      «Осенняя воля», 1905.  
      «Там, в ночной завывающей стуже…», 1905.  
      «Девушка пела в церковном хоре…», 1905.  
      «Утихает светлый ветер…», 1905.

      Во время нашего чтения учащиеся записывают названия стихов и даты, чтобы дома, готовясь к следующему уроку, перечитать звучавшие в классе. В нашей практике преподавания мы убедились в том, что когда изучается лирика, хотя и даются задания на дом, но уроки идут без опроса, иногда с кратким обменом впечатлениями о перечитанных стихах или прочитанных самостоятельно. Разговор о понятом, о читательских предпочтениях оставляем на конец изучения темы. Эффективность такого подхода выражается в том, что на глазах возрастает интерес не только к поэзии А. Блока, но вообще ко всей поэзии, ребята начинают осознавать свой духовный рост и развитие эстетического вкуса. Начинает формироваться потребность в эстетическом переживании, в наслаждении поэзией.

**Задание:** перечитать стихи, звучавшие на уроке. Учебник Русская литература XX века / Под ред. В. П. Журавлева. — 4-е изд., дораб. — М., 1999. — С. 159—162.

**Второй урок. «Люблю тебя, Ангел-Хранитель во мгле». Стихотворение «Незнакомка».**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Шлейф, забрызганный звездáми, Синий, синий, синий взор. |
| А. Блок | |

      Стихотворение «Незнакомка» (1906), один из шедевров блоковской лирики, построено на контрасте картин и образов, контрастно соотнесенных и отраженных друг в друге. Первая половина стихотворения рисует картину самодовольной и разнузданной пошлости, знаками которой выступают художественные детали, дающие опору и направленность работе воображения.

      В начале стихотворения передана общая атмосфера и ее оценка лирическим героем:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | По вечерам над ресторанами Горячий воздух дик и глух, | И правит окриками пьяными Весенний и тлетворный дух. |

      Конкретизация картины разворачивается как ряд цветовых и звуковых деталей, воплощающих пошлость (2—4-я строфы). Самые конкретные и в то же время обобщенные, с убийственно-иронической подсветкой, детали даны в 3-й и 4-й строфах:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Среди канав гуляют с дамами Испытанные остряки. | Над озером скрипят уключины, И раздается женский визг… |

      Прозвучавшая вначале оценка этого стиля жизни, ее отвратительного лица подтверждается поэтической формулой ассоциативно-метафорического характера, в которой угадывается намек на то, что лирический герой согласен с такой оценкой:

|  |  |
| --- | --- |
|  | А в небе, ко всему приученный, Бессмысленно кривится диск. |

      Ведь это глазами лирического героя увидены картинки, от которых даже лунный диск кривится, пораженный их нестерпимой пошлостью.

      Следующие две строфы — переход к другой картине, прямо противопоставленной окружающей пошлости. Мотив этих двух строф — отчаяние от одиночества лирического героя. Оно звучит в смиренном и горьком признании:

|  |  |
| --- | --- |
|  | И каждый вечер друг единственный В моем стакане отражен И влагой терпкой и таинственной, Как я, смирен и оглушен. |

      Кто этот друг, отраженный «в стакане»? Тот же «я»? Так же «смирен и оглушен»?

      Следующая строфа («А рядом у соседних столиков Лакеи сонные торчат») по колориту близка общей картине, нарисованной в первой части стихотворения, — продолжается та же тема пошлости, только на свой лад, которую отвергает лирический герой.

      Во второй части стихотворения возникает контрастный образ Незнакомки. «Мостик» к нему переброшен почти полным созвучием слов и полным совпадением ритмического рисунка:

|  |  |
| --- | --- |
|  | И каждый вечер, в час назначенный (Иль это только снится мне?), Девичий стан, шелками схваченный, В туманном движется окне. |

      Этот контрастный образ, исполненный такой пленительной поэзии, очищенный возвышенным поэтическим восприятием лирического героя, вобрал в себя приметы цивилизованного человеческого мира, и обаяние природы, и таинственную прелесть народной фантазии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Дыша духами и туманами, Она садится у окна. И веют древними поверьями | Ее упругие шелка, И шляпа с траурными перьями, И в кольцах узкая рука. |

      Грязь окружающей пошлой обстановки не прикасается к ней, она как бы парит над нею, отделенная молчаливым одиночеством, своими «траурными перьями». Она как посланница иного мира, чуждая всем и всему, как воплощенная Поэзия, Женственность. А может, это не реальная Незнакомка, а только греза поэта, образ, созданный его воображением? («Иль это только снится мне?») Но эта Незнакомка-мечта близка поэту — «И странной близостью закованный, Смотрю за темную вуаль…».

      За этим реальным или воображаемым обликом (что, в конце концов, неважно) лирическому герою видится «берег очарованный и очарованная даль». Эта ассоциация приобретает значение символа как реально существующей возможности приплыть (помните пушкинское «Куда ж нам плыть?») к другому берегу жизни, уйти в «очарованную даль» от пошлости, которая минуту назад казалась непобедимой.

      Поэтическая интуиция, художническая проницательность помогают ему угадать, дорисовать в  воображении ее душевное состояние, ее прошлое и настоящее — то, что тайна для всех. И он гордится этой своей посвященностью в чужие тайны, воспринимая их как «чье-то солнце», как дар, который нужно бережно хранить.

|  |  |
| --- | --- |
|  | Глухие тайны мне поручены, Мне чье-то солнце вручено… |

      Солнце — символ Женственности, символ счастья, любви. И откровение, чувствование, понимание этой своей посвященности рождает у лирического героя такое сильное ощущение, как будто «все души моей излучины Пронзило терпкое вино». Но это вино поэзии, в которой забрезжила возможность выплыть туда, где «очи синие, бездонные Цветут на дальнем берегу». Берег тоже символ у Блока, значение которого — новая жизнь, новые открытия, новое понимание жизни и поэзии.

      Пленительность образа Незнакомки, плененность ее поэтическим и таким печальным обликом выражена очень достоверно, настолько конкретно-зрительно, что нарисовать эту картину в воображении ребятам будет нетрудно.

|  |  |
| --- | --- |
|  | И перья страуса склоненные В моем качаются мозгу… |

      (Так и видится наклонившаяся головка в шляпе с перьями.)

      Последняя строфа стихотворения вся построена на осмыслении происшедшего в душе переворота и переосмыслении устоявшегося, привычного. Намек, ассоциация здесь живут в единстве, подкрепляя и раскрывая друг друга.

      Угаданная тайна, открывшаяся возможность другой жизни «на дальнем берегу», вдали от реальной пошлости, принимаемой всеми, на берегу поэтического видения, воспринимается как вновь обретенное «сокровище», «И ключ поручен только мне!». Вино открытия, откровения, ударившее в голову как вновь обретенная вера и надежда, позволяет воскликнуть:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Ты право, пьяное чудовище! Я знаю: истина в вине. |

      Пьяное чудовище таковым и остается (не зря оно «чудовище»), но открытие поэзии, посвященность в тайны очарования другого мира, пусть и в воображении, утверждается как истина. Таким образом, красота, истина и поэзия оказываются связанными в неразделимом единстве.

      После более или менее подробного (в зависимости от подготовленности класса по литературе) комментария к тексту стихотворение читается целиком еще раз, чтобы все раскрытые символы и ассоциации, все намеки закрепились в воображении и эмоциональной памяти за поэтическими формулами. Тогда ребят, даже хорошо подготовленных, поражает ассоциативная и смысловая емкость строки, им становится близко поэтическое видение художника, его гуманное восприятие человеческого мира, порыв к истине и красоте, к высшей духовности. Желательно показать ребятам иллюстрации И. Глазунова к этому стихотворению и к другому — «Вхожу я в темные храмы…».

**Задание:** прочитать наизусть стихи «Незнакомка» или другие по выбору. С. учебника 162—166.

**Третий урок. «И в тайне почивает Русь…» Тема России.**

|  |  |
| --- | --- |
|  | И невозможное возможно… |
| А. Блок | |

      Стихотворение «Русь» — одно из первых, посвященных России. «Тема о России… Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь, — писал А. Блок. — Все ярче сознаю, что это — первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный. К нему-то я подхожу давно, с начала своей сознательной жизни, и знаю, что путь мой в основном своем устремлении — как стрела, прямой…»

      Перед чтением предлагаем ребятам вслушаться в интонацию, которую и учителю воспроизвести нелегко, если задаться целью передать не только высказанный, но и невысказанный смысл первых строф. Это интонация преклоненной молитвы, смиренного служения. «Твоей одежды не коснусь» — ассоциация с каким-то священным существом, на которое можно только молиться, но не прикасаться к нему. Оно все — тайна. Такова Русь — неразгаданная и не поддающаяся разгадыванию. Дремота? Может, это дремота души? Или то состояние между сном и бодрствованием, когда особенно обострена интуиция, когда возможно «наитие», через которое интуитивно угадывается тайный смысл вещей?

      Стремясь постигнуть дух Руси (именно Руси, а не России), поэт в воображении охватывает единым взором старую Русь с ее древними поверьями, сказками, ведунами и ворожеями (волшебники, колдуны и гадалки, знахарки), с ее метелями и нечистой силой «в снеговых столбах», с богомольцами и странниками, которые ходили с посохом — клюкой. («Где все пути и все распутья Живой клюкой измождены». Живая клюка — в живой руке.)

      Когда перед мысленным взором поэта прошли эти картины и герои, когда открылась ему и была пережита им эта поэзия древнего мироощущения, еще живого в России XX века, поэт вправе воскликнуть:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Так — я узнал в моей дремоте Страны родимой нищету, | И в лоскутах ее лохмотий Души скрываю наготу. |

      Следующие строфы — как исповедь и как попытка переосмыслить весь свой предыдущий жизненный путь и всю систему личных и всех духовных отношений — с ориентацией на благоговейное восприятие Руси и ее духа. Именно Русь спасла поэта от потери духовной чистоты:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Живую душу укачала, Русь, на своих просторах ты, | И вот — она не запятнала Первоначальной чистоты. |

      Вариативное повторение первой строфы как запева в конце стихотворения — ударная нота. Поэт настаивает на интуитивном постижении тайны народного духа, духа Руси, которым она жива. Очень созвучны блоковскому восприятию Руси картины М. Врубеля «Царевна-лебедь», «Пан», «К ночи», «Сирень», «Лебедь» (все — 1899—1901 гг.). Ребята найдут в них символические образы, богатый ассоциативный ряд, возможность многообразного прочтения полотна.

      Можно, для постижения ребятами поэтики символа, его смысловой емкости, прочитать еще несколько стихотворений, которые расширят представление школьников о художественной палитре А. Блока и философичности его поэзии.

«Шлейф, забрызганный звездами…», 1906.  
«О, весна без конца и без краю…», 1907.

      Это стихотворение — о неизбежности жизненных драм, о стойкости и мужестве, о философском взгляде на жизнь и ее перипетиях. «Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!» — восклицает лирический герой. «Принимаю» повторено пять (!) раз в семи строфах! Здесь целая программа жизнестроительства. Осознание неизбежности драм, мучений, тягот вселяет терпение и рождает внутреннюю несгибаемость, любовь к жизни, какой бы стороной она ни оборачивалась.

      И еще один завет художника: «Никогда я не брошу щита», т. е. не сдамся, буду бороться до конца.

      «Май жестокий с белыми ночами!» (1908) — стихотворение во многом этапное, где отчетливо выражены изменившиеся приоритеты в жизни поэта:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Но достойней за тяжелым плугом В свежих росах поутру идти! |

      Цикл **«На поле Куликовом»** (1908), вдохновенно воспевающий Русь, — это и предчувствие грядущих бурь, и предвидение трагедий XX века. Судьба России, осмысленная через такую историческую веху, какой была Куликовская битва, подана в цикле как сплетения и взаимопереходы патриотической устремленности русского воина накануне битвы и современного поэту человека, тоже патриота, но предчувствующего грозные события нового века. Мироощущение лирического героя-современника заявлено употреблением местоимений первого лица — «я», «моя». Четко провести черту между духовным обликом далекого предка и мировосприятием современника невозможно. Первые строфы первого стихотворения передают душевное напряжение русича, который понимает, что судьба Руси и его личная решится завтра. Поэтому пронзительны ноты не то прощания с родной землей, когда человек окидывает любовным взглядом окрестность и в этой любви к раскинувшимся просторам степи и реки черпает силы для предстоящей битвы. Не то это прозрения и тревожные предчувствия лирического героя-современника, ищущего в стойкости предков духовную опору в драмах нового века. Эта слиянность двух пластов чувствования передана рядом символов, емких по образному строю и смысловому наполнению, вписанных в пейзаж грозного трагического движения:

|  |  |
| --- | --- |
|  | И вечный бой! Покой нам только снится       Сквозь кровь и пыль… Летит, летит степная кобылица       И мнет ковыль… И нет конца! Мелькают версты, кручи…       Останови! Идут, идут испуганные тучи,       Закат в крови! |

      Второе и третье стихотворения приближают читателя к мировосприятию русского воина, в котором есть ощущение общности судьбы со всем воинством русским и с другом:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Говорит мне друг: «Остри свой меч, Чтоб недаром биться с татарвою, За святое дело мертвым лечь!» |

      Он вспоминает мать, жену:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Перед Доном темным и зловещим,       Средь ночных полей, Слышал я твой голос сердцем вещим       В криках лебедей. |

      В четвертом стихотворении цикла снова запечатлено слияние духовной сути русича и современника, при этом последний как бы унаследовал и вобрал в себя, в свою душу, тревоги. Он слышит голос далекого предка, ему передано в наследство не только глубокое патриотическое чувство (он слышит «рокот сечи И трубные крики татар»), но и тоска вместе с предугадыванием грядущих битв и трагедий.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Объятый тоскою могучей, Я рыщу на белом коне… Встречаются вольные тучи Во мглистой ночной вышине. | Вздымаются светлые мысли В растерзанном сердце моем, И падают светлые мысли, Сожженные темным огнем… — |

так говорит о себе и павший воин, и современный человек, много испытавший и предчувствующий бесчисленные трагедии.

      Эта смысловая и философская емкость символов и ассоциаций кажется бездонной глубиной, когда, вчитываясь, обнаруживаешь в поэтической строке новые и новые смыслы. Цитированная строка «Я рыщу на белом коне…» несет смысл победного движения (белый конь — конь победителя) и тут же — «Встречаются вольные тучи Во мглистой ночной вышине». Тут уже картина летящего в поднебесье всадника, как Георгия Победоносца, как воплощенной души погибшего воинства, привязанной к родной земле вечной любовью, и души поэта. «Светлые мысли В растерзанном сердце моем» не исчезли, они растворены в воздухе родины, и к душам предков взывает современный человек:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Явись, мое дивное диво! Быть светлым меня научи! |

      Поэт говорит своим современникам: прошлое не ушло, оно с нами, оно учит…

      Пятое стихотворение цикла «Опять над полем Куликовым…» возвращает читателя из мглы веков к современности. Знаменательно, что ему предпослан эпиграф из Вл. Соловьева.

      В первой строфе А. Блок перефразирует Соловьева так, что поле Куликово осмысливается как метафора России. По той же грозной тишине, как перед битвой, по той же разлившейся мгле лирический герой узнает наступление таких же судьбоносных дней:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Но узнаю тебя, начало Высоких и мятежных дней! | Над вражьим станом, как бывало, И плеск и трубы лебедей. |

|  |  |
| --- | --- |
|  | Не может сердце жить покоем, Недаром тучи собрались. Доспех тяжел, как перед боем. Теперь твой час настал. — Молись! |

      Последняя строка звучит страстным и грозным предостережением.

**Задание:** прочитать стихи. С. учебника 166—170.

**Четвертый урок. «Россия, нищая Россия…»**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Доколе матери тужить? Доколе коршуну кружить? |
| А. Блок | |

      К 1908 году относится и стихотворение **«Россия»**, во многом программное — и в смысле темы, и в плане поэтики символизма. Читая его, мы отчетливо видим перекличку со стихотворением «Русь», только здесь стилизация под народную песню и сказку уступила другим символам, наполненным реалистическим содержанием. Образ дороги со всеми ее приметами проходит через все произведение. Он возникает в первой строфе:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Опять, как в годы золотые, Три стертых треплются шлеи, | И вязнут спицы росписные В расхлябанные колеи… |

      Эти емкие художественные детали: «три стертых… шлеи», «спицы росписные», «расхлябанные колеи» — опора для воображения читателя, дорисовывающего общую картину. Образ мчащейся тройки возникает перед мысленным взором. И на него ложатся пронзительные по силе чувства признания в любви к России:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Россия, нищая Россия, Мне избы серые твои, | Твои мне песни ветровые — Как слезы первые любви! |

      «И крест свой бережно несу» — крест любви, веры, преданности и самопожертвования художника во имя спасения родины. (Ассоциация с подвигом Христа. Было общеупотребительным выражение «нести свой крест», т. е. быть верным долгу).

      Как предчувствие трагической судьбы России, предугаданной гением, звучат и сегодня потрясающе пророческие строки стихотворения:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Какому хочешь чародею Отдай разбойную красу! | Пускай заманит и обманет, — Не пропадешь, не сгинешь ты, И лишь забота затуманит Твои прекрасные черты… |

      Многие реалии XX века ассоциируются с чародеем, заманившим и обманувшим Россию… Страна в воображении поэта связана уже не с темными силами, запечатленными в народных сказках и поверьях, а с образом женщины-труженицы:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | А ты все та же — лес, да поле, Да плат узорный до бровей… | Когда блеснет вдали дорожной Мгновенный взор из-под платка, |

и слиянной с женским обликом песней с ее «тоской острожной».

      Тема судьбы России и русской женщины с поразительной силой воплощена в стихотворении **«На железной дороге»** (1910), навеянном, по признанию поэта, эпизодом из романа Л. Толстого «Воскресение», когда Катюша Маслова видит в окне вагона своего героя Нехлюдова. У некоторых читателей поэтическая картина, исполненная трагизма, вызывает ассоциацию с судьбой Анны Карениной. Как метафора России осознается строфа, в которой четко обозначено социальное неравенство, выразившееся и в типе поведения людей, принадлежащих к «верхам» и «низам»:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Вагоны шли привычной линией, Подрагивали и скрипели; | Молчали желтые и синие, В зеленых плакали и пели. |

      Боль о погибшей молодой жизни диктует лирическому герою желание оградить память о ней от пересудов. Ясно, что ее убила жизнь:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Не подходите к ней с вопросами, Вам все равно, а ей — довольно: | Любовью, грязью иль колесами Она раздавлена — все больно. |

      И философская мудрость, и пророческий дар поэта, и его живое сердце становятся все более слышны школьникам по мере углубления в образный строй стихов и в ценностную систему художника. В этом плане большое впечатление на старшеклассников производят стихи, воплотившие философскую проблематику. Читаем эти стихи почти без комментариев, выделяя только афористические строки.

      Народ и поэт (пролог к поэме «Возмездие»), 1911.  
      Два века (вступление к 1-й гл. той же поэмы).  
      «Земное сердце стынет вновь…», 1911—1914.  
      «Ночь, улица, фонарь, аптека…», 1912.  
      «О, я хочу безумно жить…», 1914.  
      «Я — Гамлет. Холодеет кровь…», 1914.  
      «Рожденные в года глухие…», 1914.

**Задание:** прочитать стихи. Одно стихотворение о России наизусть. (С. учебника 170—172).

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | **Пятый урок.** | **«Как память об иной отчизне, — Ваш образ, дорогой навек…»** |

**Тема любви в поэзии А. Блока.**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Из вихря музыки и света — Взор, полный долгого привета, И тайна верности… твоей. |
| А. Блок | |

      Переходя к теме любви, можно сказать ребятам, что философичность, как черта таланта, накладывает отпечаток на способ реализации у поэта любой темы. Личные переживания, воплощенные в стихах, приобретают общечеловеческий характер и становятся школой чувств. В начале творческого пути любимая ассоциировалась с Прекрасной Дамой, служение которой поэт выбрал как свой жизненный удел, молился ей, как святыне. Вечная Женственность, Вечная Жена, Красота Истины и Добра — все воплотилось в Любимой. По многим стихам 1902—1908 годов можно проследить эволюцию этой темы, развитие ассоциативных связей с другими темами и всем многообразием жизненных наблюдений, отразившихся в поэзии А. Блока. Грустное стихотворение «О доблестях, о подвигах, о славе…» (1908) напоминает чем-то пушкинское «Я помню чудное мгновенье…», только его лейтмотив — погибшая любовь, расставание, невозвратность и невосполнимость жизненной утраты:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | О доблестях, о подвигах, о славе Я забывал на горестной земле, Когда твое лицо в простой оправе Передо мной сияло на столе. | Но час настал, и ты ушла из дому. Я бросил в ночь заветное кольцо. Ты отдала свою судьбу другому, И я забыл прекрасное лицо. |

      Трагична судьба человека, утратившего счастье любви. Состояние влюбленности и взаимной любви вспоминается как высшая гармония, как счастье, потерянное навсегда. И нет «на горестной земле» места для мечтаний. В сердце лирического героя нежность и любовь, беспокойство о судьбе любимой, уважение к женской гордости (гордыне?) остались, но все погибло. Воспоминание могло вернуть, но не вернуло солнца любви:

|  |  |
| --- | --- |
|  | И вспомнил я тебя пред аналоем, И звал тебя, как молодость свою… Я слезы лил, но ты не снизошла. Ты в синий плащ печально завернулась, В сырую ночь ты из дому ушла. |

      Символический синий цвет, «сырая ночь» воспринимаются и осмысливаются как измена, беспросветность, горестное одиночество:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий, В котором ты в сырую ночь ушла. |

      Лирический герой смиряется с потерей счастья, былого вернуть нельзя, поэтому

|  |  |
| --- | --- |
|  | Твое лицо в его простой оправе Своей рукой убрал я со стола. |

      Цикл «Кармен» (1914), посвященный певице Любови Александровне Андреевой-Дельмас, исполнительнице заглавной роли в опере Ж. Бизе «Кармен», — замечательная поэма о любви. Цикл составлен из десяти стихотворений, в которых с огромной художнической проницательностью переданы впечатления от сценического воплощения образа Кармен, запечатлены раздумья и проницательные догадки о женщине и женском характере, о гибельной силе страсти. Вместе с тем высокая поэзия духовности, внутренней свободы, так характерная для Кармен, обрела в стихах А. Блока гениальное выражение. Великолепие их не будет в полной мере понято и оценено, если ребята совсем незнакомы с сюжетом новеллы П. Мериме и музыкой Ж. Бизе. Желательно задолго до изучения этого раздела программы найти возможность познакомить учащихся с сюжетом и музыкой, разными исполнительницами этой оперной партии. Зрительный образ помогут составить портреты испанок у Михаила Врубеля. Можно также сообщить ребятам, что балетная интерпретация образа Кармен сложилась во многом под влиянием блоковского цикла.

      Чтение стихотворений о Кармен производит неизменно сильное впечатление на юношей и девушек, это стимулирует и углубляет их интерес к А. Блоку и поэзии вообще.

      Поэма «Соловьиный сад» (1915) по проблематике близко стоит к циклу «Кармен» и поможет правильному восприятию и истолкованию поэмы «Двенадцать».

**Шестой урок. Поэма «Соловьиный сад» (1915).**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Но ты, художник, твердо веруй В начала и концы. Ты знай, Где стерегут нас ад и рай. Тебе дано бесстрастной мерой Измерить все, что видишь ты. |
| А. Блок. «Народ и поэт», 1911. Пролог поэмы «Возмездие» | |

      О подвижническом служении Александра Блока искусству и России ребята уже получили представление из стихов, изученных ранее. Понимание любви как высшего идеала, как выражения духовности и как могучей стихии страстей, почерпнутое и пережитое над поэтическими откровениями А. Блока, делает доступными для старшеклассников сложную проблематику поэмы «Соловьиный сад», ее систему ассоциативно-символических образов. Значение этого произведения велико и для понимания творческого пути поэта: он решал в нем для себя и своих современников сложнейшие нравственные и философские проблемы Долга и Верности ему, Любви и права на Счастье. В этой поэме, как в фокусе, сосредоточены многие мучительные вопросы, ставившиеся и прежде в стихах А. Блока, но теперь, во время империалистической войны, получившие иное разрешение. Подходя к изучению этого сложного произведения, целесообразно дать ребятам задание прочитать поэму и подумать над вопросами:

      1. В чем смысл работы, которую выполнял герой поэмы?  
      2. Соловьиный сад… Присмотритесь к конкретно-предметному содержанию этого образа и попытайтесь раскрыть его обобщенно-символический смысл.  
      3. «Заглушить рокотание моря Соловьиная песнь не вольна!» В чем глубинный смысл этих слов?  
      4. Почему герой ушел из «соловьиного сада»? Его разлюбили или он разлюбил? Или есть иная причина? Возможно ли для него возвращение в «соловьиный сад»?  
      5. «Наказанье ли ждет, иль награда, Если я уклонюсь от пути?» Каким в конце поэмы оказался ответ на этот вопрос?  
      6. Что в поэме (проблематика, облик героя, построение, авторская позиция) непонятно? Что вызывает недоумения и вопросы?

      В начале урока идет беседа по вопросам, позволяющая обнаружить уровень первоначального восприятия произведения. Поясняем непонятные места. Ответ на шестой вопрос будет дан в процессе анализа текста. Многими учащимися содержание поэмы воспринято на конкретно-предметном уровне: герой уклонился от тяжелого труда, достиг личного счастья, но разочаровался в нем и ушел из «соловьиного сада». А его место в жизни уже занято другим. Задача последующей работы — расширить понимание и осмысление поэмы, поднять его до философского уровня.

      Личное счастье или выполнение долга — что для человека более необходимо? Какой вопрос перед ним возникает («Наказанье ли ждет, иль награда…»)? Это вопрос нравственного выбора, т. е. выбора между добром и злом. (Но в такой плоскости он им не осмысливается.) Что человек выбирает? Право на счастье — что это? Как такое право заслужить? В чем счастье? Как его понимают разные люди? Что кому надо для счастья? Поставив перед учениками эти вопросы, даем минуту на раздумья, если есть желающие высказаться, можно их выслушать, только не позволяя уклониться в абстрактные рассуждения: материал урока — художественное произведение. Нас интересует, как эти проблемы решает поэт. Напоминаем ребятам, что, анализируя текст, мы воспользуемся сложившимся представлением о художественной системе А. Блока — о символике, ассоциативных рядах, выразительной художественной детали, расширяющих образно-смысловые границы ситуаций и картин.

      Учитель, перечитывая поэму и комментируя текст, углубляет первоначальное восприятие, раскрывает философский смысл положений и образов.

      Начало поэмы построено на резком контрасте между красотой и поэзией соловьиного сада и прозаически сниженной картиной тяжелого безрадостного труда. Немногочисленные детали точно и ясно рисуют неприглядную прозу жизни, хотя и не лишенную смысла:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Я ломаю слоистые скалы В час отлива на илистом дне. И таскает осел мой усталый Их куски на мохнатой спине. | Донесем до железной дороги, Сложим в кучу, — и к морю опять Нас ведут волосатые ноги, И осел начинает кричать. |

      Во второй и третьей частях поэт прослеживает созревание решения войти в заколдованный сад. Вначале герой «раздумался», «замечтался», ему «все неотступнее снится Жизнь другая…». Потом возникает сознание бесперспективности теперешнего существования:

|  |  |
| --- | --- |
|  | И чего в этой хижине тесной Я, бедняк обездоленный, жду… |

      Велик соблазн уйти от тягот жизни в соловьиный сад:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Не доносятся жизни проклятья В этот сад, обнесенный стеной, В синем сумраке белое платье За решеткой мелькает резной. |

      Напомним ребятам символику цвета в поэзии модернистов: белое платье — намек на возможность соприкосновения с идеалом, осуществления его, синий как бы предсказывает крушение идеала, разочарование в нем. Герой не сразу отзывается на «круженье и пенье»:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Каждый вечер в закатном тумане Прохожу мимо этих ворот, | И она меня, легкая, манит, И круженьем, и пеньем зовет. |

      Герой порывает с прежней жизнью («хозяин блуждает влюбленный»), и для него, влюбленного, все окружающее преобразилось:

|  |  |
| --- | --- |
|  | И знакомый, пустой, каменистый, Но сегодня — таинственный путь Вновь приводит к ограде тенистой, Убегающей в синюю муть. |

      Не случайно здесь снова синий цвет — символ крушения, предательства. Слово «синий» отнесено к существительному «муть», как бы усиливающему неопределенную перспективу принятого решения. Но и перед последним шагом навстречу неизвестному будущему героя не покидают раздумья, хотя решение уже принято:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Наказанье ли ждет, иль награда, Если я уклонюсь от пути? |

      На этот вопрос пока нет ответа. Ведь всегда результаты важного жизненного выбора становятся видны гораздо позже, когда уже ничего изменить нельзя. Но сама постановка такого вопроса заставляет подумать, что в основе поэмы не простая житейская история. Жизненные реалии (дорога, скалы, сад, тяжелый, изнурительный труд, осел-помощник) наполнены обобщенно-символическим смыслом. Это дорога жизни, ее тяготы, мечта, неприглядный быт. Поставленному в поэме вопросу и ответу на него А. Блок придает всеобщий философский смысл, потому что рано или поздно перед каждым человеком встает этот вопрос и от его решения зависит судьба и более поздние жизненные итоги. Герой поэмы «уклонился от пути» и оказался в «соловьином саду».

|  |  |
| --- | --- |
|  | Вдоль прохладной дороги, меж лилий, Однозвучно запели ручьи, Сладкой песнью меня оглушили, Взяли душу мою соловьи.  Чуждый край незнакомого счастья Мне открыли объятия те… |

      Герой упоен счастьем, он

|  |  |
| --- | --- |
|  | …забыл о пути каменистом, О товарище бедном своем. |

      Но житейские тревоги, бури найдут человека, Долг напомнит о себе, и его душа пробудится от счастливого сна:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Пусть укрыла от дольнего горя Утонувшая в розах стена, — | Заглушить рокотание моря Соловьиная песнь не вольна! |

      Старшеклассники, уже ознакомившиеся на предыдущих уроках с поэтикой А. Блока, правильно воспринимают обобщенные образы-символы, наполненные здесь реалистическим содержанием и освещенные горячим гражданским чувством поэта. «Заглушить рокотание моря» — не только конкретный звуковой образ и картина, но и символ жизни, ее грозной стихии. Ее голос будет услышан. Да, человек рожден для жизни, полной труда, борьбы, терпения, он не может долго жить в искусственном мире Любви, Счастья, отгороженном «от дольнего горя». Неизбежно возвращение в мир Реальности, такой естественный для чуткой, ищущей души. И герой поэмы покидает любимую и «соловьиный сад», потому что выполнение человеческого и гражданского Долга (ведь он выполнял хотя и тяжелую, грязную, изнурительную, но необходимую для людей работу) выше личного Счастья, отгороженного от жизненных бурь стеной, увитой розами. Но его все-таки ждет суровая расплата пусть и за временную измену Долгу. Эта расплата прежде всего в переживаемом героем смятенье:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Или я заблудился в тумане? Или кто-нибудь шутит со мной? | Нет, я помню камней очертанье, Тощий куст и скалу над водой… Где же дом? |

      Все потеряно. Место труженика, изменившего своему Долгу, занято другим. В этом и есть наказание, возмездие. Реальная жизнь, отвергнутая во имя наслаждения личным Счастьем, жестоко мстит потерей своего места в ней.

      Знакомство с этим произведением, проникновение в его философский смысл раздвигает для старшеклассников горизонты понимания сложных жизненных проблем, учит широкому философскому осмыслению нравственных категорий. С их бытовым, житейским смыслом ребята знакомы давно. Но эти понятия приобретают власть над их душами только тогда, когда они подняты на уроке до философского уровня, а от него — до эстетического.

      Когда в поэме уже многое понято, имеет смысл прочитать ее еще раз и предложить ребятам подумать над вопросами, почему повествование ведется от первого лица, почему поэт избрал семичастную композицию. Имеет смысл вспомнить и о характерных чертах жанра поэмы.

      Употребление местоимения первого лица («Я») придает произведению характер и интонацию исповеди, искреннего и чистосердечного повествования о пережитом. Давно известен многозначительный, магический смысл цифры «7»: семь цветов радуги, семь нот, семь дней недели. Это отражено и в народном творчестве: пословицы «Семи пядей во лбу», «Семь бед — один ответ» и т. д. Относительно жанра можно напомнить ученикам, что поэма — жанр, воспевающий, приподнимающий героя, а вместе с ним и его характер, его мироощущение над обыденностью, сообщая ему универсально-философский масштаб. Комментируем эпиграф к уроку.

**Задание:** 1) перечитать поэму «Соловьиный сад», 2) прочитать о ней страницы 172—173 учебника, 3) прочитать поэму «Двенадцать», 4) попробовать отыскать в ней ассоциативно-символические образы и раскрыть их смысл, словом, использовать свои знания о поэтике А. Блока в осмыслении образной системы и композиционного строя поэмы.

**Седьмой урок. «Слушайте Революцию». Поэма «Двенадцать».**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Стоит над миром столб огня, И в каждом сердце, в мысли каждой — Свой произвол и свой закон… Над всей Европою дракон, Разинув пасть, томится жаждой.. Кто нанесет ему удар?.. Не ведаем: над нашим станом, Как встарь, повита даль туманом, И пахнет гарью. Там — Пожар. |
| А. Блок. «Народ и поэт», 1911. Пролог поэмы «Возмездие» | |

      Эпиграф к уроку, как и во всех предыдущих случаях, — отправная точка работы над образной тканью произведения. В нем сфокусированы основные аспекты решения поставленных в произведении проблем. Но нашим выбором именно этого текста для эпиграфа мы хотели подчеркнуть провидческий характер поэзии А. Блока 10-х годов. Художник предчувствовал грядущие социальные потрясения и катастрофы мирового масштаба, предвидел их трагические последствия. Под таким углом зрения рассматривается поэма «Двенадцать».

      Заканчивая работу над этим произведением, учитель снова возвратится к эпиграфу, образы-символы, образы-намеки которого наполнятся для ребят конкретным содержанием.

      Перед началом работы над поэмой «Двенадцать» целесообразно спросить ребят, каково общее впечатление, какие места непонятны или трудны, чтобы учитель в своем объяснении и комментировании текста не упустил то, что им неясно.

      На наш взгляд, ключевыми для понимания этого сложного произведения являются вопросы жанра, стиля и композиции, вопрос о главном герое.

**Жанр.** «Двенадцать» — эпическая поэма, в которой мы находим живые, движущиеся, озвученные картины реальности, поданные в ключе картинок с натуры. Чтобы своеобразие эпичности в этом произведении школьникам было понятнее, напомним для сравнения, что «Соловьиный сад» — лирическая поэма с элементами эпического изображения (сквозной сюжет, связанный с одним героем, конкретно-реалистические детали, хотя и приобретающие символический смысл). В ней герой, от имени которого ведется лирический рассказ, — повествователь с развитием его переживаний, его нравственным выбором, жизненным итогом. Лирически-исповедальный сюжет, при всей его внешней строгости, сообщает поэме лирически взволнованный характер. Изысканно-возвышенная тональность стиля помогает ощутить философскую глубину внешне незамысловатого сюжета, сложность мироощущения лирического героя.

      В «Двенадцати» калейдоскопически сменяющиеся картины-главки, каждая из которых выглядит как моментальный снимок, складываются в масштабную панораму. Это эпос революции. Ребята могут обнаружить в поэме и лирическую струю: она в начальной картине-пейзаже, в заключительных строфах.

**Композиция и стиль.** На первый взгляд поэма «Двенадцать» может показаться очень пестрой, составленной из разнородных по тональности и ритму зарисовок. В ней нет такого стилевого единообразия, которое мы видели в поэме «Соловьиный сад» или даже в циклах «На поле Куликовом» и «Кармен». Здесь цельность и единство создаются на иной основе. В поэме воплощена стихия революции, передано новое мировосприятие человека улицы, ощутившего безграничную свободу, — свободу от всего, что связано с прежней жизнью. Стилистически это реализовано поэтом путем введения разговорно-песенной интонации, частушечных ритмов, просторечно-огрубленной лексики.

      В то же время устоявшиеся черты поэтики А. Блока, знакомые по ранее изученным произведениям, ребята тоже обнаружат без особого труда.

      Можно здесь, говоря о стиле поэмы, предложить им вопросы (можно дать их и в предварительном задании):

      1. Какие образы-символы вы заметили в поэме «Двенадцать»? (Ветер, вьюга, флаг, белый снег, пес безродный и др.)  
      2. Какие многозначные художественные детали, символические фигуры или ситуации, намеки обратили на себя ваше внимание? (Например, «Хлеба! Что впереди? Проходи!», «буржуй на перекрестке», «барыня в каракуле» и др.)  
      3. В каких главах вы услышали песенные или частушечные ритмы? (Гл. 3, 4 — подражание частушке; гл. 8 — народно-песенные ритмы; гл. 9 — начало популярной песни; ритм марша — гл. 2, 11.)  
      4. Почему так часто в тексте встречается звукоподражание выстрелу? Когда и почему стреляют? (Гл. 2, 6, 12.)

**Главный герой.** Кто он в поэме? Двенадцать красногвардейцев? Или кто-то еще? Это важный вопрос, потому что в личности главного героя и отношении к нему автора просматривается сумма авторских оценок всех ситуаций и характеров, авторская концепция жизни. В лирическом произведении оценки выражаются непосредственно, а в эпическом они растворены в самих картинах и отношениях героев и автора к ним. В эпическом произведении (прозаическом или стихотворном) всегда наличествует повествователь-рассказчик. Все изображенное увидено его глазами, отобрано его взглядом.

      В эпической поэме «Двенадцать», кроме двенадцати красногвардейцев, Петьки с Катькой, есть еще повествователь-рассказчик. Это сквозной образ. Это он видит ночной заснеженный город, по которому идут 12 человек (патруль). Это он увидел и плакат об Учредительном собрании, и старушку, и буржуя, и всех остальных героев первой главы. Это он услышал крики, выстрелы, погоню за Ванькой, потом разговор Петрухи со своими товарищами, его исповедь. Так кто же этот герой? Это тот, кого революция освободила. От чего? Ему кажется, как и двенадцати красногвардейцам, от всего, что угнетало и стесняло, в том числе и от креста (поговорка «Креста на тебе нет» означала упрек в отсутствии совести). Отменены все старые заповеди («свобода, свобода, Эх, эх, без креста!»), в том числе и «не убий», «не укради». Убийство Катьки не очень печалит красногвардейцев, а Петька переживает, потому что любил Катьку. Когда он «повеселел», то вместе со всеми говорит:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Эх, эх! Позабавиться не грех! | Запирайте етажи, Нынче будут грабежи! |

|  |  |
| --- | --- |
|  | Отмыкайте погреба — Гуляет нынче голытьба! |

      Продолжение этого настроения находим в 8 главе, где в один ряд поставлены «скука скучная, смертная» и желание провести «времячко», а затем — «Ужь я семячки полущу, полущу… Ужь я ножичком полосну, полосну!.. Ты лети, буржуй, воробышком! Выпью кровушку За зазнобушку, Чернобровушку…»

      Вот так воспринимает революционные события человек улицы, ощутивший безграничность свободы, когда все позволено, и в то же время чувствующий враждебность окружающего, но уже побежденного мира. Потому нет ненависти в зарисовках первой главы, а только ирония, насмешка, часто уничтожающая («писатель — Вития», «Товарищ поп»), звучит в них по адресу Учредительного собрания, и барыни, и буржуя, и писателя, и попа. От ощущения свершившегося справедливого переворота идет и настроение бесшабашности, упоение свободой, характерное для городской голытьбы:

|  |  |
| --- | --- |
|  | И больше нет городового — Гуляй, ребята, без вина! |

      Революция свершилась в городе, а средоточие старой, старозаветной России красногвардейцы видят в деревне. Отсюда — война деревне:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Товарищ, винтовку держи, не трусь! Пальнем-ка пулей в Святую Русь — | В кондовýю, В избянýю, В толстозадую! |

      Обратим внимание ребят на то, что обращение «товарищ», принятое в среде городских рабочих, встречается в поэме много раз (гл. 1, 2, 6, 7), «наши ребята» (гл. 3), в гл. 11 «Вперед, рабочий народ!».

      Начиная со второй главы, звучит мотив бдительности:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Революцьонный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг! (Гл. 2, 6, 10, 11.) |

      Интересно, вслед за каким текстом поставлены эти строки и что идет за ними. Во 2 главе за ними — процитированные выше строки о деревне, в 6 главе они — после убийства Катьки, в 10 — как упрек Петьке за его несознательность, в 11 — «Вот — проснется Лютый враг…». Получается, что первыми жертвами бдительности уже оказались или окажутся свои, совсем не буржуи.

      В литературоведении нет единого мнения о том, кто же главный герой поэмы. Одни считают, что это стихия революции, другие называют двенадцать красногвардейцев, третьи указывают на повествователя[4](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/2.htm#s4). Вероятно, все правы, но вернее, на наш взгляд, эти точки зрения совместить, особо выделив повествователя. В этом случае все в этом сложном произведении становится понятнее. Собственно говоря, личностным воплощением стихии революции и выступают двенадцать и рассказчик-повествователь, присоединяющийся к ним. При этом стихии все время пытается противостоять организованное начало.

      Возникает вопрос, как у поэта-символиста, утонченного лирика, мог появиться такой герой, олицетворяющий городские низы, голытьбу? Стоит вспомнить в этой связи, что социальные мотивы в поэзии А. Блока появились еще в 1903—1905 годах, в канун первой русской революции («Фабрика», «Поднимались из тьмы погребов…», «Барка жизни встала…», «Сытые», «Шли на приступ. Прямо в грудь…» и др.). В последующие годы поэт все более осознавал свою кровную связь с Россией, всматривался в лицо Руси, предчувствуя ее тяжкие испытания.

      Лирический герой поэта прошел путь  интеллигента-индивидуалиста, погруженного в мир личных переживаний, к интеллигенту с осознанной гражданской и патриотической позицией, позднее — к приветствовавшему очистительную бурю-революцию. Это ярко выражено в его статье «Интеллигенция и революция».

      Так что чувства и переживания городских низов в дни революции были понятны и отчасти близки поэту. Но в «Двенадцати» мы видим также тонкую психологическую и социально-политическую мотивировку настроений и поведения красногвардейцев. Любовная история, ревность и расправа с изменившей Катькой — незначительный эпизод для них. Человеческая жизнь в их глазах особой цены не имеет («Лежи ты, падаль, на снегу!»). Им важнее, чтобы Петька остался с ними. Утешая его, они напоминают о долге, о бдительности:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Шаг держи революцьонный! Близок враг неугомонный! |

**Символика поэмы.** Символические образы ветра, вьюги (гл. 1, 10—12) на фоне черного вечера (гл. 1), черного неба — тоже символы — придают разыгравшейся буре-революции едва ли не всемирный характер. «Кругом огни, огни, огни…» Это огни революции. Но в 10 гл. читаем о том, что за вьюгой «Не видать совсем друг друга за четыре за шага!». Не только потому, что вьюга слепит. Дело в том, что идущие двенадцать не видят вперед дальше четырех шагов. Это ли не символ! Он многое объясняет в последующих событиях революции.

      Один из сквозных символов в поэме — «старый мир, как пес безродный», «пес паршивый», «пес голодный», «скалит зубы», «не отстает» от красногвардейцев. Ясно, что это символ огромной обобщающей силы. Психология и нравы старого мира потом будут названы «родимыми пятнами капитализма».

      Читая на уроке поэму «Двенадцать», комментируя текст, учитель обратит внимание ребят на некоторые символические детали, уточняющие общую картину и отношение автора к изображаемым героям и ситуациям. Так, глава первая — как бы пролог, начальные аккорды произведения, где пафосно заявлен масштаб событий. Их фон —

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Черный вечер. Белый снег. Ветер, ветер! | На ногах не стоит человек.         Ветер, ветер! — На всем божьем свете! |

      Так воспринимает события рассказчик. Все герои этой главы, как уже говорилось, вызывают у него презрительную усмешку. Лишь к бродяге у него теплое чувство: «Эй, бедняга! Подходи — Поцелуемся…» Это в честь праздника революции, как в первый день Пасхи. И дальше клич голодных: «Хлеба!» И вопрос: «Что впереди?» — о перспективах революции. Но ответа нет: «Проходи!» Никто ответа не знает, во всяком случае, улица. Лишь потом (гл. 3) возникает как частушка напев:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Мы на горе всем буржуям Мировой пожар раздуем… |

      Но

|  |  |
| --- | --- |
|  | **Мировой пожар в крови…** |

      В гл. 2 строку «На спину б надо бубновый туз» тоже необходимо пояснить. Это тоже восприятие и оценка рассказчика. Бубновый туз — цветная заплатка на спине, которой отмечали уголовников. Последняя глава начинается торжественным маршевым ритмом:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Вдаль идут державным шагом… |

Но по-прежнему за ними — «нищий пес голодный», как «старый мир»; не потому ли в их душах и в поведении такая сумятица и страх перед тем, что где-то, невидимый, чудится враг:

|  |  |
| --- | --- |
|  | — Кто еще там? Выходи! — Кто в сугробе — выходи!.. — Эй, откликнись, кто идет? — Кто там машет красным флагом? — Кто там ходит беглым шагом?.. — Эй, товарищ, будет худо, Выходи, стрелять начнем! |

      Появление впереди двенадцати Христа «в белом венчике из роз» было воспринято одними читателями как попытка освятить дело революции, другими — как кощунство. Общепринятого истолкования этого образа в поэме, его места в общей концепции произведения пока нет в науке о литературе.

      Таким образом, в революции А. Блок увидел стихию, согласился с ее закономерным характером, но при этом разглядел ее жестокое лицо, во многом предугадал ее гибельные последствия. Приветствуя революцию как радикальный способ изменения жизни к лучшему, поэт романтически представлял ее силы более разумными и гуманными, чем они оказались на самом деле.

**Задание:** 1) перечитать поэму, 2) прочитать по учебнику с. 174—177 — главу о поэме, 3) перечитать стихи и поэмы, подготовиться к сочинению.

**Рекомендуемая литература**

      Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. — М., 1991.  
      Русская литература. XX век: Справочные материалы / Сост. Л. А. Смирнова. — М., 1995.  
      Александр Блок: Новые материалы и исследования: В 5 т. — М., 1980—1993.  
      Орлов Вл. Гамаюн: Жизнь Александра Блока: В 2-х кн. — М., 1997.

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |

1 Баевский В. С. История русской поэзии: 1730—1980. М., 1996. — С. 200—201.

2 Мистицизм (греч. mystikos — таинственный) — религиозно-идеалистический взгляд на действительность, основу которого составляет вера в сверхъестественные силы. В тайных обрядах мистиков главным было общение с Богом или другим таинственным существом, достигаемое через озарение, экстаз, откровение, а высшей формой познания — интуиция.

3 Трансцендентальный — высший, познаваемый интуитивно.

4 Ременик Г. Поэмы Александра Блока. — М., 1959; Соловьев Борис. Поэт и его подвиг. — М., 1980.

**ТВОРЧЕСТВО В. МАЯКОВСКОГО**

***(Тематическое планирование)***

      Современное восприятие Маяковского отличается повышенной противоречивостью, оценки отдельных его произведений и творческих периодов, а также возможностей их преподавания явно неоднозначны. Так, например, поэт В. Корнилов категорично заявлял в статье, опубликованной накануне столетия «агитатора, / горлана-главаря»: «А вот юбилея не нужно, и в средней школе изучать тоже не нужно» (Литературная газета. — 1993. — 9 июня. — № 23. — С. 6). Другие — и среди них учителя-практики — считают, что тема «В. В. Маяковский» даже в XI классе — «одна из самых трудных и опасных <…> и спасти ее можно только *правдой трагической судьбы* поэта и самостоятельностью, искренностью читательской позиции учителя» (Литература в школе. — 1991. — № 2. — С. 80).

      Последняя точка зрения — из разряда преобладающих: литературный XX век без Маяковского до очевидности неполон. Но проблем подобное убеждение не уменьшает. И исходный вопрос, которым озабочен почти каждый словесник, приступая к посвященным поэту урокам, таков: «Что остается в нем не умирающим, а что сохраняет лишь историческое значение?» Наиболее адекватным и продуктивным подходом представляется следующий: не скрывая противоречий, хотя бы пунктирно восстанавливая творческий путь Маяковского, основной акцент делать, конечно же, на том, что современно и художественно неоспоримо.

      Концептуальным центром всего цикла занятий может стать суждение Б. Пастернака и Н. Асеева о том, что лирический герой Маяковского похож на подростка. Действительно, его маргинальность скорее психологическая, чем социальная. Неустроенный, он ненавидит быт, всегда для него мещанский («Желудок в панаме!»), бедность прикрывает экстравагантной «кофтой фата», душевную слабость и ранимость — резкостью жестов и нагловатостью. Он нигилист, и он жадный искатель впечатлений, он безмерно любит себя и столь же преувеличенно в себе неуверен. Он живет на переходе, в центре столкновения нового и вечного, и тем близок подросткам любых эпох.

      Угловатый, неуравновешенный, ироничный, он вполне напоминает всякого «юношу, обдумывающего житье». Но поскольку подростковый психологический комплекс выражен поэтом в форме художественной, причем подчеркнуто условной, гиперболической и даже гротескной, то для значительной части его сегодняшних духовных родственников он продолжает оставаться неузнаваемым. И это неудивительно: столь же странной кажется нам и собственная внешность в зеркале, собственный голос в звукозаписи, собственные жесты в видеоотражении. Задача учителя на первых порах — проявить сходство, обеспечить контакт. Для этого читаются стихотворения «А вы могли бы?», «Нате!» или подобные им дерзко неординарные ранние строки. Им и будет посвящен первый урок, который одновременно должен задать лейтмотив всем последующим. Всего же уроков планируется провести 6 (при трехчасовом преподавании литературы в неделю) или 8 (при четырехчасовом) по шести темам. Понятно, что в первом случае на каждую тему отводится один урок, а во втором»— учитель волен увеличить время изучения двух самых сложных или важных, по его мнению, проблем на один час.

**ТЕМА 1. В. МАЯКОВСКИЙ И ФУТУРИЗМ**

***(Урок-лекция)***

      Творческий дебют Владимира Маяковского был непосредственно связан с художественной практикой и выступлениями русских футуристов. Как всякий большой художник, он пришел в искусство с заявкой нового зрения. Причем заявка была демонстративной, а жажда незнаемого, эпатаж — по-мальчишески вызывающими. Поэтому, читая в классе самые ранние стихи Маяковского «А вы могли бы?», «Послушайте!», «Нате!», «Адище города» и другие, можно захватить юношеское воображение мгновенно, без специальных разысканий «в курганах книг, / похоронивших стих».

      Вместе с тем не стоит забывать, что поначалу Маяковский утверждал себя в группе. Об этом ученикам, может быть, уже известно из общей характеристики Серебряного века русской поэзии, но разговор о творческом дебюте Маяковского дает дополнительные возможность и необходимость широко представить русский футуризм как явление значительное и непростое. Опираясь на манифесты и мемуары участников движения (прежде всего на «Полутораглазый стрелец» Б. Лифшица), книги В. Альфонсова, Н. Степанова, Р. Дуганова, Н. Харджиева и В. Тренина, посвященные Хлебникову и Маяковскому, последние статьи о художественном авангарде и другие работы, важно подчеркнуть в первую очередь радикальность футуристических установок и их связь с катастрофичностью и динамикой «настоящего XX века» (выражение А. Ахматовой). Преодолевая гармоничность и психологизм предшествующей литературы, футуристы намеренно «остраняли» явления, лишали восприятие автоматизма: они вводили новые темы, расшатывали синтаксис и сокрушали ритмы, смешивали трагическое и комическое, лирику, эпос и драму, упоенно занимались поиском ощутимого слова.

      Ближайшее для поэтов-футуристов искусство — живопись, выступавшая в общей связке лидером. В тезисах одного из докладов В. Маяковского значится: «3) Аналогичность путей, ведущих к постижению художественной истины, и живописи, и поэзии. 4) Цвет, линия, плоскость — самоцель живописи — живописная концепция, слово, его начертание, его фоническая сторона, миф, символ — поэтическая концепция». Естественно, что на первом из посвященных Маяковскому уроков не обойтись без демонстрации композиций П. Пикассо, К. Малевича, Н. Гончаровой, М. Ларионова, А. Лентулова и других представителей кубизма, супрематизма и смежных с ними течений. Но самое главное — показать приемы живописной поэтики Маяковского на примере стихотворений «Ночь», «Из улицы в улицу» и им подобных, акцентируя внимание школьников на зримости и динамической деформации образов, фонетических и смысловых смещениях.

      Общие характеристики футуризма не могут, разумеется, главенствовать на уроке монографическом. Может быть, и не развертывая сравнений, необходимо все-таки напоминать о границах, разделяющих Маяковского не только с таким случайным спутником, как Северянин, но и с союзниками бесспорными: Хлебниковым, Каменским, Крученых. Последним присущи стихийность, интуитивность — Маяковский гораздо более социален и рационален. Это делает его самым понятным из футуристов и будетлян, но, поскольку, знакомясь с ранними поэтическими произведениями, учащиеся испытывают тем не менее серьезные затруднения, то на основе таких текстов, как «А все-таки», «Дешевая распродажа», «Я и Наполеон», отрывков из трагедии «Владимир Маяковский» и поэм, полезно будет показать не только зашифрованность, невероятные масштабы и алогизм, но и документальность, грубую откровенность урбанистических картин, наглядность тяготеющих к развернутости метафор.

      Футуризм Маяковского не ограничен созиданием форм. Кроме стремления овладеть мастерством, он включал в себя и атеизм, и интернационализм, и антибуржуазность, и революционность. В ранних статьях поэта многократно сказано о самоцельности слова, но там же заявлено: «Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства». Футуризм Маяковского — опыт не столько самоценного творчества, сколько факт жизнетворчества.

**Вопросы и задания**

      1. Основные принципы западного и отечественного футуризма.  
      2. Что объединяет художников-авангардистов и русских поэтов-будетлян? В текстах последних обратите внимание на работу с цветом, деформацию предметов, явления «заумной речи». Объясните художественный эффект этих и подобных им приемов.  
      3. Расскажите о восприятии вызывающего поведения и творчества футуристов современниками. Поделитесь собственными впечатлениями.  
      4. Сравните Маяковского с Хлебниковым и Северяниным — в чем видится вам своеобразие его футуризма? Обратите внимание на наглядность его образов, особенности метафорического ряда и построения произведений.

**ТЕМА 2. ПОЭМА «ОБЛАКО В ШТАНАХ»**

***(Монографический анализ)***

      На втором уроке продолжается знакомство с дореволюционным творчеством поэта, но в несколько ином разрезе и ракурсе — с большей установкой на его содержание, с большим вниманием к фигуре лирического героя. Основной материал здесь поэма «Облако в штанах», разбираемая подробно. В качестве пролога к осмыслению тех противоречивых мотивов, которые буквально схлестнулись на поэтических пространствах, читаются стихотворения «Нате!», «Несколько слов обо мне самом», «Послушайте!», «Кофта фата», «Дешевая распродажа», «Скрипка и немножко нервно», «Лиличка!».

      Ведущий образ «Облака в штанах», как и всего дооктябрьского творчества в целом, — образ «я». Б. Пастернак говорил о трагедии «Владимир Маяковский»: «Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья». Становясь содержательным центром, «эго» достигает грандиозных размеров, но все-таки остается человеческим «я»: «Что может хотеться этакой глыбе? / А глыбе многое хочется!» «Я» в «Облаке» — громадное, переполняющее собственные границы («чувствую / «я» / для меня мало. / Кто-то из меня вырывает упрямо»). Оно всесильное, но оно и одинокое. Лирический герой поэмы — варвар, грубый гунн, зовущий к разрушению, к насилию («Видишь, я нагибаюсь, / из-за голенища / достаю сапожный ножик. <…> Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою / отсюда до Аляски»). Но он и беззащитен, нежен, когда, отбрасывая рыжий парик вульгарной нарочитости, многократно произносит «Мама» губами, только что извергавшими совсем другую «мать».

      Лирический герой ощущает себя уже большим, но еще ненужным. Отсюда — отроческая обида на Бога, на несовершенство всего мира, нежелание замечать прямую взаимозависимость явлений. «Ты царь: живи один», — спокойно констатировал Пушкин. Ранний Маяковский эту неизбежную логику не приемлет: гордясь сознанием собственной незаурядности, он жестоко страдает от одиночества. Этим определяется своеобразие его ницшеанства. О влиянии Ф. Ницше на русскую литературу конца XIX — начала XX века в классе, вероятно, уже будет что-то сказано до изучения творчества Маяковского — в связи с Горьким, Брюсовым, Гумилевым. У раннего Маяковского ницшеанские мотивы заявлены и в лирике («Вам завещаю я сад фруктовый / моей великой души» — «Ко всему»), и в поэмах («А я / на земле / один / глашатай грядущих правд» — «Война и мир»), и в статьях, где поэт назван завоевателем, где футуристы представлены как «новые люди новой жизни», и в том произведении, вокруг которого строится урок, — недаром первоначально оно именовалось «Тринадцатый апостол».

      Герой ранней поэзии В. Маяковского стремится отринуть обыденное, преобразоваться в сверхчеловека, но человеческое в нем сохраняется. Комментируя «Облако в штанах», даже в собственном ницшеанстве он видит способ возвеличить человека. Герой готов отдать все «за одно только слово, / ласковое, человечье», но красивые люди исчезли, вокруг — бездарные, пошлые существа. Отсюда — тоска, мечта, но отсюда и озлобленность. И недаром лирического героя называют иногда богодьяволом, прекрасным мерзавцем.

      Разбирая «Облако в штанах» и раскрывая проблематику дооктябрьского творчества поэта в целом, важно держать в поле зрения обе вступившие здесь в столкновение силы: и человека, и мир. До недавнего времени ранние стихи и поэмы прочитывались прежде всего как обвинение окружающему. В разряд обязательных цитат входили лозунги из предисловия ко второму изданию: «долой *вашу* любовь», «долой *ваше* искусство», «долой *ваш* строй», «долой *вашу* религию» — «четыре крика четырех частей». Теперь трагедию все чаще склонны выводить исключительно из характера лирического героя, и концовка второй части поэмы как будто бы дает основания для подобной трактовки, но еще нагляднее открывает она постоянную противоречивость устремлений:

|  |  |
| --- | --- |
|  | А я у вас — его предтеча; я — где боль, везде; на каждой капле слезовой течи распял себя на кресте. Уже ничего простить нельзя. Я выжег души, где нежность растили. |

      Яростно конфликтуя с буржуазными установлениями, герой обнаруживает свою извечную бунтарскую сущность, и лишь иезуитская концепция воинствующего гуманизма примиряла явные противоположности: характерный для «Войны и мира» пафос личной вины за кровь и заявления о том, что для нового человека «война не бессмысленное убийство, а поэма об освобожденной и возвеличенной душе». Легкость, с которой несообразности снимаются самим Маяковским в декларациях, не должна дезориентировать учителя и учеников. Тексты вибрируют от противоречий. Этим объясняется их композиционная, образная и ритмическая необычность, и это же сообщает им неиссякаемую жизненную энергию.

**Вопросы и задания**

      1. Рассмотрите поэму по следующему плану: тематические мотивы и общая устремленность — единство композиционных частей — герой и мир — речевое и интонационное выражение основного конфликта — пафос произведения.  
      2. Сравните «Облако в штанах» с указанными ранними стихотворениями. Какие устойчивые качества отличают героя Маяковского?  
      3. Найдите в программной вещи случаи самоаттестации. Сравните их с характеристиками, традиционными для XIX века. Что представляется необычным? Попытайтесь найти объяснение новаторства.  
      4. Что вам известно о влиянии Ф. Ницше на русскую литературу рубежа столетий? Как сказывается оно в творчестве В. Маяковского?  
      5. Выделите в поэме самые впечатляющие, с вашей точки зрения, образы. Что сообщает им повышенную энергию и выразительность?

**ТЕМА 3. «МОЯ РЕВОЛЮЦИЯ»**

***(Урок-диспут)***

      Третье (или следующее) занятие строится как урок проблемный. Тон дискуссии могут задать два несхожих мнения поэтов и людей чрезвычайно родственных — Б. Пастернака и М. Цветаевой. Первое: «Его место в революции, внешне столь логичное, внутренне столь принужденное и пустое, навсегда останется для меня загадкой». И второе: «А я скажу, что без Маяковского русская революция бы сильно потеряла, так же как сам Маяковский — без Революции».

      Произведения Маяковского, созданные в период с 1917 по 1921 год, — а именно они на уроке в центре внимания — как пожаром, охвачены победительным пафосом отрицания. Поэт лихорадочно заклинает с угрожающей воинственностью и самоуверенностью: «Мы разливом второго потопа / перемоем миров города»; «Только тот коммунист истый, / кто мосты к отступлению сжег»; «Стодюймовками глоток старье расстреливай!»; «Бросьте! / Забудьте, / плюньте / и на рифмы, / и на арии, / и на розовый куст, / и на прочие мелехлюндии / из арсеналов искусств»; «Жаром, жженьем, железом, / светом жарь, / жги, режь, рушь!»; «Мы тебя доконаем, / мир-романтик! Стар — убивать. / На пепельницы черепа!». Это ведущая нота «Нашего марша», «Радоваться рано», «Левого марша», двух «Приказов по армии искусств», «150 000 000», отчасти «Мистерии-буфф». Вечное бесповоротно превращается в прошлое и в упор расстреливается из оружия новых видов, ибо для Маяковского «революции нет без насилия». Отринуты «римское право / и какие-то еще права». Обложив мир «сплошным «долоем», любого сомневающегося в необходимости революционного давления поэт обзывает обывателем, а «демократизмы, гуманизмы» откровенно зачисляет в разряд самых ядовитых противников пролетариата и подтверждает свои убеждения и решимость на примере — в буквальном смысле — самом кровном и убийственном:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | А мы — не Корнеля с каким-то Расином — отца, — предложи на старье меняться, — | мы и его обольем керосином и в улицы пустим — для иллюминаций. |

      Разумеется, все это очень далеко от традиций русской литературы, которые разрушаются на наших глазах.

      Даже в «Оде революции» «шестидюймовок тупорылые боровы / взрывают тысячелетия Кремля». Но не зря все-таки ведущие у поэта в то время жанры — марш, мистерия, ода и еще — плакат. Логика революции, по Маяковскому, исключает серединность. Отсюда — контрастная и аскетичная плакатная палитра, и потому же восторженное вознесение сопровождается и усиливается сатирой и просто площадной руганью. К примеру, «150 000 000» — поэма, созданная во славу множествам, сюжетно разыграна как «чемпионат всемирной классовой борьбы!», персонифицированный в схватке Ивана и Вильсона. И подобная упрощенная манера будет преобладать в творчестве В. Маяковского до конца его жизни. Прежний новатор иногда обнаруживает себя, скажем, в фантастических видениях голодного человека (стихотворение «Два не совсем обычных случая»). Однако такое теперь — редкость. Взамен изначальной установки на обязательные художественные открытия он моделирует в «Мистерии-буфф» ту магистральную дорогу революции, направление которой неизменно — варьируются лишь частности (об этом прямо заявлено в предисловии ко второму варианту пьесы). И если что-то менялось у Маяковского впоследствии, то в основном эти самые частности, числитель — современное, сегодняшнее, сиюминутное.

      Преображение манеры напрямую связано с обновленной, утилизованной концепцией поэта и освобожденной от былых отклонений и противоречий концепцией героя. Поэтическое измеряется отныне причастностью к политическому, творец слов уподобляется пролетарию, хотя бы и солнцеподобному (стихотворения «Владимир Ильич!», «Поэт рабочий», «Необычайное приключение…»). Свергнув с престола царя небесного, Маяковский назначает Богом человека, но не любого, разумеется, а человека особой породы, предугадав на рубеже десятых и двадцатых годов столь же концептуальное самоопределение большевизма («Товарищи, мы, большевики, — люди особого склада. Мы особого закала» — такими словами Сталин открывал свою речь «На смерть Ленина»). В подобном, новом, человеке, сливаясь, воплощаются воли множеств, у него «Вместо вер — / в душе / электричество, / пар», он наднационален, даже внеклассов, и он — грядущий. Показательна уточняющая замена персонажа первого варианта «Мистерии-буфф» — «человека просто», который входит, однако, на замершую палубу уже как Христос, обещая установить земной рай, на «человека будущего» в варианте втором.

      Дискуссия на уроке явно напрашивается, поскольку речь идет о периоде в творчестве В. Маяковского переходном, и основной вопрос, возникающий здесь, касается эволюции поэта. Для того чтобы разрешить его, необходимо, разумеется, сравнивать произведения после- и дореволюционные. Создается идеальная ситуация для проведения опроса, который лучше всего сосредоточить на пафосе и главном герое теперешних и тогдашних текстов. Как расценивать произошедшие перемены? Есть ли логика в развитии художника? Или сдвиг абсолютно неизъясним?

      Советские литературоведы рьяно противопоставляли два периода с безусловным предпочтением более позднего. Сегодня знаки автоматически перевернулись. Но ведь, кроме не слишком радующей новизны, обнаруживается и преемственность, уже давно подмеченная писателями и критиками Русского зарубежья: М. Осоргиным, Н. Оцупом и особенно М. Слонимом. При внимательном прочтении поэм и лирики логику могут найти и школьники. В самом деле, разве не перекликаются строки «Сегодня / надо / кастетом / кроиться миру в черепе!», «Я над всем, что сделано, / ставлю «nihil» из «Облака в штанах» с лозунгами «150 000 000» или «Приказов по армии искусств»? Можно сказать, что разрушитель, призывающий: «Белогвардейца / найдете — и к стенке. / А Рафаэля забыли? / Забыли Расстрелли вы? / Время пулям / по стенке музеев тенькать», — это осуществление грубого гунна, несколько конкретизировавшийся образ ницшеанца. Возможна здесь и параллель с Блоком.

      Казалось бы, пропасть отделяет индивидуалиста, страдающего в состоянии безысходного трагического одиночества, от автора анонимных «150 000 000», который стремится слиться с массами. Но именно для такого прыжка совершался дальний футуристический разбег, и даже идея жизнестроения вызрела до 1917 года, когда Маяковский рассуждал в статьях о необходимости общественно полезного искусства. И тогда и теперь нигилизм распространялся лишь на буржуазное, стабильное общество, только революция из мечты превратилась в действительность, после чего пафос отрицания постепенно стал вытесняться пафосом утверждения.

**Вопросы и задания**

      1. Сравните позиции В. Маяковского и А. Блока по отношению к культуре старого мира.  
      2. Как строятся произведения Маяковского первых послеоктябрьских лет? Какова роль антитезы в них?  
      3. Что характерно для новой концепции человека в творчестве писателя?  
      4. Существует ли логика в идейно-художественной эволюции автора «Облака в штанах» и «150 000 000»? Сопоставьте эти поэмы.

**ТЕМА 4. ПОЭМА «ПРО ЭТО»**

***(Монографическое изучение)***

      Возможно, есть своя, дидактическая, правота в том, чтобы от первых послеоктябрьских произведений сразу перейти к самым просоветским вещам Маяковского — поэмам «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», некоторым стихотворениям. Однако подобная хронологическая инверсия явно упрощает развитие поэта, ослабляет живой читательский интерес к нему. Необходимо оговориться, что и после 1917 года путь Маяковского не был неуклонным. Школьный методист справедливо подчеркивает, что сквозной у него является не только тема насилия, но и тема страдания, образ слезы (Литература в школе. — 1992. — № 5—6. — С. 74), а профессор Н. Скатов обращает внимание на соседство «Хорошего отношения к лошадям» и «Левого марша», автор которого грозил: «Клячу истории загоним!» (Наш современник. — 1992. — № 6. — С. 188), причем такое соседство сам поэт признавал до конца жизни: на одном из последних выступлений оба названные стихотворения были прочитаны одно за другим, а по существу — вместе.

      Весной 1923 года Маяковский заметит: «Многое трагическое сейчас отошло». Удивительно ли, что строки практически всех стихотворений 1922—1923 годов злободневны и невзыскательны? Банальность утверждается здесь как принцип: «По стенам армии вражьей / снарядами / бей, стереотип!» И все же один вопрос — относительно человеческой души — урегулировать никак не удавалось:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | А что про это?                       Чем про это? |  |
|  | Ну нет совершенно никаких слов. | |

      Однако нельзя сказать, что подобные слова Маяковский в то время не искал. Именно тогда появились две поэмы — «Люблю» и «Про это», которые оспаривали распространенное и собственное (из «150 000 000») отрицание личности, возвращали поэта к коллизиям и интонациям «Флейты-позвоночника» и «Человека» и которые могут стать столь же близкими подростковому читательскому сознанию, как произведения ранние.

      Сравнивая две поэмы, нетрудно заключить, что «Люблю» более проста по содержанию и форме. Напротив, «Про это» требует комментария развернутого, причем и сама по себе, и как центральное, ключевое в творческой эволюции поэта произведение. Именно эту поэму предлагается рассмотреть в классе подробно, монографически.

      Анализ «Про это» традиционно вращается вокруг конфликта, а он рассматривается как столкновение лирического героя с нэпмановским окружением, мещанским бытом. Такое направление задано самим автором: «В этих прочитанных мною кусках есть основной стержень: быт. Тот быт, который ни в чем почти не изменился, тот быт, который является сейчас злейшим нашим врагом, делая из нас мещан». Но время меняет акценты. Когда обывателей миллионы, не справедливей ли будет называть их хранителями очагов, а быт — жизнью? И подобную логику подсказывает не только модернизированная интерпретация, но и сам текст, в котором прочерченные курсивом внешние столкновения занимают куда меньшее место, нежели конфликты внутренние.

      Поэма исповедальна. Ее источник — угроза разрыва с любимой, угроза почти убийственная: «Теперь я чувствую, что меня совсем отодрали от жизни, что больше ничего и никогда не будет», — восклицал автор в письме времен создания «Про это». Любовь как сила неодолимая, иррациональная; конвульсии страсти — единственный сюжетный нерв начальных страниц произведения. Все гиперболы, антитезы, градации подчинены здесь одному — выражению необыкновенного накала чувств. А первое публицистическое наступление на быт будет предпринято лишь в финале первой главы. Правда, врага лирический герой искал и раньше, но появляется он все же как бы ниоткуда. Впрочем, найденный враг по имени «быт» — не только внешний: лирического героя самого (и вполне естественно) «Тянет инстинктом семейная норка». Там его всегда ждут «Родные! Любимые! <…> Тетя! Сестры! Мама!». Но им же он бросает:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Исчезни, дом,             родимое место! Прощайте! —            Отбросил ступеней последок. — Какое тому поможет семейство?! Любовь цыплячья!                    Любвишка наседок! |

      «Не страшно нов я» — с ужасом осознает герой, невольно открывая основную коллизию поэмы — внутреннее противоречие нового и вечного. Коллизию романтическую и — одновременно — подростковую. Человек, вступающий в мир, часто настроен революционно, максималистски: ему хочется изменить окружающее, однако многое, на что он покушается, не поддается переделке. Нетрудно, разумеется, обозвать любовь ***«Вашей»***, но подлежит ли она обновлению коренному? Можно проклясть быт как самое застойное болото, «Но как мне быть с моей грудною клеткой И с тем, что всякой косности косней?» (эти позднейшие пастернаковские строчки прекрасно комментируют поэму Маяковского). И сколько ни признавай проявления чувств непростительной слабостью, они живут, они неуничтожимы — так же как неразрешимы все другие извечные проблемы.

      Отнюдь не титаническая, а человеческая натура («Я только стих, / я только душа») сталкивается с требованиями сверхчеловеческими, с программой революции духа. Итогом, продуктом этого борения должен был стать совершенно новый человек, о чем тогда же поэт сообщал в письме Л. Ю. Брик. Однако умозрительная теория любви по Чернышевскому, которая так увлекала дружеский круг Маяковского, постоянно расходилась с реальностью: старинные любовные драмы продолжали преследовать молодых (образ комсомольца-самоубийцы), а ведь именно с ними поэт связывал главные свои надежды в процессе преобразования мира; ни на минуту не прекращается и борьба лирического героя с самим собой.

      «Про это» отличается сложной сюжетной и речевой организацией. Это сбивчивый рассказ о муках любви, переводящий биографические факты в фантастические и гиперболические планы. Уже на первых страницах кухарка превращается в секунданта, затем происходит условное, лишь заостряющее трагические ощущения одиночества, размыкание тюремных стен — преображение пространства заключения: слеза оборачивается рекой, подушка — льдиной-плотом, а сам герой — медведем. Его облики будут меняться: произойдут встречи с собой прежним, «человеком из-за 7-ми лет»; с «отвратительным жильцом в галифе»; с мальчиком-самоубийцей, похожим, в свою очередь, на Христа; с другим погибшим юношей — Лермонтовым.

      Именно образы сатирических и трагических двойников, свидетельствующих о накале внутренней борьбы, оказываются в центре подробного учительского комментария, который, впрочем, не исключает диалога или опроса, учитывающих пересечения поэмы «Про это» с дореволюционными произведениями Маяковского и романтическими традициями в русской литературе XIX века.

      Кульминация поэмы — это «ея невыносимый голос», услышанный в мещанском хоре. Героиню автор тоже хотел бы представить в качестве своего лирического двойника, но ее сопротивление — особенно сильное. Весь сюжет «Про это» — удар врастяжку, который наносит по иллюзиям героиня. Не случайно поэма завершается судорожной попыткой восстановления утопии.

      Как романтик и как ницшеанец, Маяковский не мог жить только в настоящем, тем более в безысходности настоящего. После революции зримый позитивный идеал становится обязательным атрибутом произведений. Герой и героиня (а точнее — ее прототип) «Про это» как будто бы соглашаются, что подлинная любовь должна освободиться от обыденности. И хотя по ходу сюжета героиня не раз окажется у нее в плену, да и герой, стоя на невском ветру, будет тосковать по простому теплу, у него не остынет желание вырвать возлюбленную из окружающего. Однако быт непобедим. Впрочем, автор надеется, что непобедим он лишь сейчас, что переделка мира и душ приведет к замене отдельных домов, квартир «единым / человечьим общежитьем». Финал «Про это» омрачен лишь тем, что счастливое разрешение мучительных противоречий откладывается на тысячелетие — отодвигается в XXX век.

      Перенесенная из личной в социальную сферу дилемма «любовь или быт» перестает быть неразрешимой. Перспективы мира для поэта абсолютно ясны, и, выйдя на его глобальные пути, Маяковский преодолевает не только трагедию, но и ту индивидуальную лирику, которая привлекла и привлекает к нему читателей. Личное все более тяготеет к общественному, и не удивительно, что в позднейших стихотворениях («Письма» Кострову и Татьяне Яковлевой) автор будет демонстрировать их нарочитое, искусственное слияние.

**Вопросы и задания**

      1. История создания «Про это» (доклад).  
      2. Проанализируйте поэму, придерживаясь предлагаемого плана: проблематика — конфликт — особенности сюжетного развертывания — образные и ритмические решения.  
      3. Противоречия, терзавшие лирического героя, — трагическое и оптимистическое в поэме.  
      4. Место «Про это» в творчестве В. Маяковского.  
      5. Сравните поэму со стихотворением «Письмо Татьяне Яковлевой». Какая трактовка любовной темы вам ближе?

**ТЕМА 5. ХРЕСТОМАТИЙНО-СОВЕТСКИЕ СТРАНИЦЫ**

***(Обзор)***

      Во второй половине 20-х годов Маяковский раз за разом настаивал на необходимости утверждения злободневного стиха: «Больше тенденциозности. Оживите сдохшую поэзию темами и словами публицистики»; «Разница газетчика и писателя — это не целевая разница, а только разница словесной обработки. <…> Мы выдвигаем единственно правильное и новое, это — «поэзия — путь к социализму». Сейчас этот путь идет между газетными полями». Однако подобная литература обязательно имеет прикладной характер. Автор в ней — рупор, репродуктор политики.

      Тяготение к плакату, лубку намечается у Маяковского уже в 1915—1916 годах. После революции оно программно осознается не только в теории «социального заказа» и реализуется не только в рамках собственно агитационных стихов, но практически везде — черно-белая огласовка сохраняется, например, в заграничных циклах, только в особой транскрипции — «Блек энд уайт». Разумеется, значима она и в поэмах о революции, для Маяковского последнего периода программных.

      В это время поэт все чаще рвется «идти, приветствовать, рапортовать!», иногда буквально «глупея от восторга». Вместе с тем — наряду с десятком, может быть, стихотворений — поэмы о Ленине и «Хорошо!» — несомненно, самое сильное из всего написанного поэтом в 1924—1929 годах. Сильное местами. По-прежнему искренне и мощно звучат последняя часть первого произведения и пролог второго, некоторые другие отрывки («Если / я / чего написал, / если / чего / сказал — / тому виной / глаза-небеса, / любимой / моей / глаза. / Круглые / да карие, / горячие / до гари»). И все же основная задача, которая встает перед учителем, характеризующим поэмы, — не эстетическая, а историко-литературная, поскольку в  них зримо проступают особенности эволюции поэта. То есть к текстам, которые до недавнего времени рассматривались подробно, на многих уроках, допустимо теперь подойти обзорно и проблемно.

      Открывая первое из двух произведений, прежде всего обратим внимание на то, что поэма, названная именем вождя, посвящается множеству — партии. Идеал поэт различает не вдали, а рядом и потому последовательно стирает черты божества в портрете вождя. Во-первых, образ всячески очеловечивается — особенно вначале. Во-вторых, и чем дальше, тем определенней, Ульянов превращается у Маяковского в Ленина — в явление, воплощенное выражение миллиона воль. Вождь неотрывен от класса, партии, и для писателя, уверовавшего в ничтожность отдельной личности («Единица — вздор / единица — ноль»), — это главное. По-прежнему ненавидя слабость конкретного человека, Маяковский противопоставляет ему некую сверхвеличину, но отныне это не гипертрофированное «я» или фантастический Иван, а бесполое «мы». Неудивительно, что в некоторых произведениях поэта тех же лет (например, в «Летающем пролетарии») люди совершенно безлики. Его Иванов, да еще и десятый, напоминает своих однофамильцев из «Столбцов» — только освещены они прямо противоположно Заболоцкому.

      Помимо концепции человека, важно затронуть и проблему жанра. Его определяли по-разному, называя произведение и возвышенно (лирическим эпосом), и уничижительно («рифмованным докладом на политическую тему» — М. Беккер). Основания имеются и для того и для другого. В целом же поэма представляет собой лирически обрамленную хронику, но если исповедальный пафос — там, где он прорывается, — практически лишен фальши, то эпос Маяковского сугубо публицистичен. Вся вторая часть произведения — это схематичный курс истории РКП(б), а данный в части первой «капитализма / портрет родовой» упрощен и шаржирован в стиле будущих прописей «Что такое хорошо и что такое плохо?».

      У поэта есть свои объяснения на этот счет: портрет, мол, создавался «для внуков». Но именно внукам сполна открывается примитивность изображения. Иное дело — современники. «Не старая улица, — пишет Ю. Карабчиевский, — а новая власть так бы и корчилась безъязыкая, не будь у нее Маяковского. С ним, еще долго об этом не зная, она получила во владение именно то, чего ей не хватало: величайшего мастера словесной поверхности, гения словесной формулы»[1](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/3.htm#s1). Утратив живую эстетическую ценность, поэма «Владимир Ильич Ленин» продолжает существовать в качестве красноречивого исторического документа, в том числе и для сегодняшних школьников.

      Хроникальность «Хорошо!» еще очевиднее. Это произведение и разбирали раньше последовательно, по главам — теперь разумнее сосредоточиться лишь на самых существенных проблемах. Заглавная среди них — революция в понимании Маяковского. Впрочем, не только в его понимании: седьмая глава провоцирует на дискуссию по теме «Маяковский и Блок».

      Именно Блок первым произносит ключевое для поэмы слово «Хорошо!» — даже так: «Очень хорошо». Но выйдем за пределы интерпретаций Маяковского — вспомним с учениками о «Двенадцати», статьях «Интеллигенция и революция», «Крушение гуманизма», напомним им про «Записку о «Двенадцати», стихотворение «Пушкинскому дому» — и тогда общий вывод, вполне вероятно, будет таким: Маяковский исторически правдивей, точней описал ближайшие судьбы революционной вольницы: «Этот вихрь, / от мысли до курка, / и постройку, и пожара дым / прибирала / партия / к рукам, / направляла, / строила в ряды». Зато Блок оказался прозорливей в прогнозах более отдаленных — гибель культуры он оплакивал неспроста, как бы иронически ни подавал это автор «октябрьской поэмы».

      Через революцию Маяковский обретает родину, ранее для него как бы не существовавшую. С середины произведения тема социалистического отечества — основная в поэме. Утверждается она с целевой настойчивостью — достаточно напомнить о стереотипности концовок 13—15-й и 17-й глав. Разнообразие картин, интонаций приводятся в «Хорошо!» к единому патетическому знаменателю. Автор декларирует собственную приверженность к изображению документальному, жестко реалистическому, и все же гораздо чаще Маяковский поддерживает или сам изобретает социальные мифы, неизбежные как выражение просветительской, футуроцентричной природы его творчества.

      Кому он действительно завидовал, так это поколениям молодым и будущим, которые могли бы воочию увидеть реализацию поэтовой мечты. Но и сам он не желал сидеть сложа руки: Маяковский стремился образовывать, организовывать грядущее, выволакивать его всеми мыслимыми для себя способами — от агиток и маршей («Впе- / ред, / вре- /мя! / Вре- / мя, / вперед!») до поэм. Понятно, что желаемое нередко принималось за действительное. Такова последняя глава «октябрьской поэмы». Ее оптимизм — это оптимизм утопии, по-детски простодушной (недаром возникают здесь стилевые переклички с «Кем быть?»), но и напористой, утверждаемой с постоянным нажимом («Как хо- / рошо!»).

**Вопросы и задания**

      1. Какие темы и какие формы преобладают в творчестве В. Маяковского двадцатых годов? Процитируйте один из типовых примеров.  
      2. Можно ли увидеть в поэмах «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!» упрощенную «азбуку революции»? Как воспринимаются эти произведения вами сегодня?  
      3. Охарактеризуйте положение автора и доминирующий пафос послереволюционной поэзии Маяковского. Как по преимуществу он здесь выражается?

**ТЕМА 6. УХОД И ЗАВЕЩАНИЕ ПОЭТА**

***(Итоговое занятие)***

      Заключительный урок подводит итоги жизнетворчества поэта и не исключает обобщения по эстетике и поэтике Маяковского[2](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/3.htm#s2).

      М. Цветаева различала понятия «революционный поэт» и «поэт Революции». Причем «Слилось только раз в Маяковском», считала она. Действительно, стремление переделать мир — весь, включая и социум, и технику, и природу, и человеческую душу, — в крови футуристов. Но когда переворот состоялся, Маяковский взялся свершившееся поддерживать нескончаемым потоком агиток с их соответственным пафосом: «Вытряхнем / индивидуумов / из жреческих ряс. / Иди, искусство, из массы / и для масс».

      Революция пожирает своих детей — в том числе и подобным образом. Поэт-новатор превращался в производителя штампов, поэта Революции, мастерство которого, во многом утратив былую органичность, становилось нарочитым (взять хотя бы составные рифмы), размышления подменялись нехитрой игрой слов, упражнениями в остроумии, а концентрированное переживание — все новыми и новыми темами. «Его место в революции, внешне столь логичное, внутренне столь принужденное и пустое, навсегда останется для меня загадкой», — писал Б. Пастернак в 1930 году. А спустя четверть века продолжил чуть ли не с того же места: «До меня не доходят эти неуклюжие зарифмованные прописи, эта изощренная бессодержательность, эти общие места и избитые истины, изложенные так искусственно, запутанно и неостроумно. Это, на мой взгляд, Маяковский никакой, несуществующий. И удивительно, что никакой Маяковский стал считаться революционным».

      Так оценивал Пастернак практически все послеоктябрьское творчество поэта, «за вычетом (это он подчеркнул особо. — *С. С.*) посмертного и бессмертного документа «Во весь голос». Именно «Во весь голос», два вступления в эту неоконченную поэму, убеждают, что поэтический родник Маяковского не иссякал, но был придавлен громадным валуном идеологической самодисциплины — этим краеугольным камнем советской эстетики. Последним произведениям поэта, естественно, уделяется на заключительном уроке повышенное внимание.

      Ведущий их пафос — в невозможности полного подчинения личного общественному. Показательно, что возникал он в строчках, посвященных не только любви, но и творчеству. Несмотря на многочисленные в 20-х годах заявления (вроде «Поэзия — производство»), искусство оставалось для Маяковского областью интимного, и недаром именно в стихи о поэзии (такие, например, как «Юбилейное», «Сергею Есенину», «Разговор с фининспектором о поэзии»), а также в отдельные заграничные стихотворения (в которых автор в меньшей степени оказывался самоподконтролен) врываются признания самые сокровенные и человечные — об одинокой тоске, очаровании и разочаровании: «Поймите ж — / лицо у меня / одно — / оно лицо, / а не флюгер»; «Вот и жизнь пройдет, / как прошли Азорские / острова»; «Все меньше любится, / все меньше дерзается, / и лоб мой / время / с разбега крушит. / Приходит / страшнейшая из амортизации — / амортизация / сердца и души». Но показательно, что такие произведения отмечены внутренней борьбой. Из стихотворения «Домой» была выброшена концовка:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Я хочу     быть понят моей страной,                      а не буду понят, —                                                 что ж,                      по родной стране                      пройду стороной,                      как проходит                                      косой дождь. |

      И при этом автор даже гордился собой: «Несмотря на всю романсовую чувствительность (публика хватается за платки), я эти красивые, подмоченные дождем перышки вырвал».

      Большинство стихотворений, о которых идет речь, — послания — наиболее живой у позднего Маяковского жанр. Поэт все острее ощущал недостаток кислорода и пытался найти конкретного собеседника, наладить диалог с классической и современной литературой, временем и вечностью. В строки монолитные, кованые, одические по преимуществу проникают ноты элегические или разговорные. Богатство интонаций и составляет, может быть, главную силу поэмы «Во весь голос». Как писал Г. Адамович, «трагическое, почти некрасовское дыхание, мощная ритмическая раскачка, какой-то набат в интонации…» (Вестник МГУ. — Сер. IX: Филология. — 1992. — № 4. — С. 81).

      Впрочем, Адамович отказал Маяковскому в глубине и оригинальности мысли («плоский, нищенский текст»). Однако в интонации поэмы — не только ее основная сила, но и ее основной смысл. «Во весь голос» тоже послание, и адресовано оно не одним лишь потомкам: это попытка завязать живые контакты с современниками. Начато произведение очень уверенно («Я сам расскажу / о времени / и о себе»), с антитезы «фронт» — «садик». Победительно сказано и о самообуздании: «Но я / себя / смирял, / становясь / на горло / собственной песне». Но эта победа — пиррова: диалог с эпохой так и не завязался. Отсюда, вероятно, и та непомерная душевная усталость, которая различима в концовке:

|  |  |
| --- | --- |
|  | С хвостом годов   я становлюсь подобием чудовищ                 ископаемо-хвостатых. Товарищ жизнь,                               давай               быстрей протопаем, протопаем                     по пятилетке                  дней остаток. Мне          и рубля не накопили строчки, краснодеревщики        не слали мебель на дом. И кроме                свежевымытой сорочки, скажу по совести,       мне ничего не надо. |

      Не меняет картины и последнее ударное четверостишие, тем более что им поэма не завершалась — есть еще пять частей «Неоконченного», ставшего поэтическим завещанием Маяковского и одновременно напомнившего о раннем творчестве поэта.

      После «Люблю» и «Про это» любовная лирика вырождалась у него в построения сугубо тематические («Письмо товарищу Кострову о сущности любви», «Письмо Татьяне Яковлевой»), эпос одолевал лирику или подчинял ее себе (в поэмах «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!»), и до крайнего момента этот процесс казался неизбежным и бесповоротным. Но все же агитпроп ему действительно «в зубах навяз» — неосторожная обмолвка из первого вступления развернулась в трагически-пронзительном «Неоконченном» и объяснила — в какой-то мере — финальный выстрел.

      Живой памятник, в который превращался зрелый Маяковский, не мог существовать долго: мертвое или живое обязательно должно было взять верх. По парадоксальной логике, самоубийство стало самым сильным проявлением жизни в последние годы поэта. «Двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского-поэта, на тринадцатый поэт встал и человека убил, — писала М. Цветаева. — Если есть в этой жизни самоубийство, оно не там, где его видят, и длилось оно не спуск курка, а двенадцать лет жизни».

      Взывая, очевидно, и к нынешним поколениям, Маяковский аттестовал себя так: «Слушайте, / товарищи-потомки, / агитатора, / горлана-главаря», но еще героиня поэмы «Люблю» «за рыком, / за ростом, / взглянув, / разглядела просто мальчика». Вот и нам бы различить и показать за злободневной риторикой вечного отрока — первооткрывателя мира, романтика, максималиста. Только тогда он станет духовно близок, интересен как поэт подросткам сегодняшним.

**Вопросы и задания**

      1. Чем отличается творческое поведение поэта в последнее десятилетие жизни? Расскажите о нем, опираясь на воспоминания современников и автобиографию «Я сам».  
      2. Обратившись к стихотворениям «Юбилейное», «Сергею Есенину», первому вступлению к поэме «Во весь голос», охарактеризуйте контакты В. Маяковского с классической и современной литературой.  
      3. Почему столь часто обращался поэт во второй половине 20-х годов к жанру стихотворного послания? Обратите внимание на круг излюбленных адресатов, охарактеризуйте щедрость живых интонаций.  
      4. Объясняет ли поэма «Во весь голос» (два вступления в нее) роковой шаг Маяковского-человека?  
      5. Насколько связано это произведение с ранним творчеством? Попытайтесь обобщить материал по художественной эволюции поэта. Оцените его вклад в отечественную литературу.

**Опорные понятия**

      По теме «Творчество В. Маяковского» предполагается дать определения и краткие характеристики следующим понятиям: «лирический герой», «остранение», «пафос», «метафора», «тоническая система стихосложения», «миф», «утопия».

**Темы сочинений**

      Человек настоящего и человек будущего в творчестве Маяковского.  
     Трагедия художественная и трагедия человеческая.  
     Романтическое двоемирие Маяковского.  
     Тема цивилизации и образ города в стихах Маяковского.  
     Пафос дооктябрьского творчества.  
     Лирика любви.  
     Современность сатиры Маяковского.  
     Утопии и антиутопии 20-х годов.  
     Анализ одного из стихотворений Маяковского (по выбору учащегося).  
     Когда и в чем Маяковский был истинно революционным поэтом?

**Рекомендуемая литература**

      Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. — Л., 1984.  
      В мире Маяковского: Сборник статей: В 2 кн. — М., 1984.  
      Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. — М., 1990.  
      Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. — Л., 1989.  
      Михайлов А. Маяковский. — М., 1988.  
      Пастернак Б. Охранная грамота: Люди и положения (по любому изданию).  
      Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. — М., 1970.  
      Цветаева М. Поэт и время: Эпос и лирика современной России: Владимир Маяковский и Борис Пастернак (по любому изданию).  
      Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. — 1990. — № 11, 12.

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |

1 Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. — М., 1990. — С. 44.

2 Традиционно, характеризуя наследие Маяковского, не забывают и о его сатире, и она, несомненно, того заслуживает. Однако уместнее, может быть, рассматривать его лучшую комедию «Клоп» в составе обзорной темы «Литература двадцатых годов» — вместе с созвучными ей пьесами: «Мандат» Н. Эрдмана и «Зойкина квартира» М. Булгакова.

**Роман Е. Замятина «МЫ»**

***(Опыт анализа)***

      Разговор с одиннадцатиклассниками о романе Е. Замятина «Мы» предполагается в рамках изучения темы «Литература 20-х годов». Учитель, показывая разные идейно-художественные позиции писателей в освещении революции и гражданской войны (здесь А. Серафимович, Вс. Иванов, Д. Фурманов, Б. Пильняк, В. Вересаев, И. Бабель, «возвращенная» публицистика В. Короленко и М. Горького), обратится к новому для учащихся жанру антиутопии, представленному непростым для понимания романом Е. Замятина. На разговор о нем отведем два урока.

      Небольшое вступительное слово о писателе должно объяснить его обращение к столь редко разрабатываемому литературой жанру.

      Евгений Иванович Замятин (1884—1937) по натуре и миросозерцанию был бунтарем. «Настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благодушные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики. А если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически-правомерным, должен быть сегодня полезным… тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, которую читают сегодня и в которую завтра заворачивают глиняное мыло…» (статья «Я боюсь»). Это было писательское кредо Замятина. И роман «Мы», написанный в 1920 году, стал художественным его воплощением. Как Замятин шел к этому роману? Студенческие годы в Петербурге сопровождались бурной политической деятельностью — он был с большевиками: «В те годы быть большевиком — значило идти по линии наибольшего сопротивления…» («Автобиография»). Несколько месяцев в одиночной камере в Шпалерной тюрьме (1905), затем ссылка на родину, в Лебедянь; полулегальное проживание в Петербурге, опять ссылка. К этому времени он получает образование, становится морским инженером, кораблестроителем, пишет рассказы, повести. Затем отходит от революционной деятельности. «Люблю борьбу не физическую, люблю бороться словом». Повесть «Уездное» (1912), в которой Замятин обратился к косному быту провинции, сделала его имя известным. В 1914 году в повести «На куличках» изобразил жизнь отдаленного армейского гарнизона. Произведение было признано оскорбительным для русской армии и запрещено.

      1917—1920-е годы — наиболее плодотворный период литературной работы Замятина. Пишет рассказы, пьесы, работает в правлении Всероссийского союза писателей, в различных издательствах, редактирует журналы. «Серапионовым братьям» читает лекции о том, как не надо писать. В романе «Мы» покажет, как не надо жить. С чтением его Замятин не раз выступал на вечерах, знакомил с рукописью критиков и литературоведов.

      Опубликован в России роман не был: современники восприняли его как злую карикатуру на социалистическое, коммунистическое общество будущего. В конце 20-х годов на Замятина обрушилась кампания травли со стороны литературных властей. «Литературная газета» писала: «Е. Замятин должен понять ту простую мысль, что страна строящегося социализма может обойтись без такого писателя». Как это было похоже на его роман: «мы» можем вполне обойтись без неповторимого, индивидуального «я»!

      В июне 1931 года писатель обращается к Сталину с письмом: «…я прошу разрешить мне выехать за границу — с тем, чтобы я мог вернуться назад, как только у нас станет возможно служить в литературе большим идеям без прислуживания маленьким людям, как только у нас хоть отчасти изменится взгляд на роль художника слова». Это был крик отчаяния писателя, которому не давали возможности печататься, не ставили его пьесы на сцене. Получив разрешение на выезд, в ноябре 1931 г. Замятин покинул Советский Союз и последние годы жизни прожил во Франции, до конца сохраняя советское гражданство. Н. Берберова в книге «Курсив мой» вспоминала: «Он ни с кем не знался, не считал себя эмигрантом и жил в надежде при первой возможности вернуться домой».

      Надежда эта не сбылась. Роман «Мы», известный читателям Америки, Франции (там он был опубликован в 20-е годы), вернулся на родину только в 1988 году.

      Прежде чем говорить на уроках о содержании этого произведения, выясним, что же такое утопия и антиутопия. Спросим учащихся, какие утопии они знают. Скорее всего, назовут «Утопию» Томаса Мора, «Город Солнца» Т. Кампанеллы. Вспомнят, что в 10 классе встретились с социалистической утопией, представленной в снах Веры Павловны в романе Чернышевского «Что делать?». Итак, утопия — это вымышленная картина идеального жизненного устройства.

      Антиутопия — жанр, который еще называют негативной утопией. Это изображение такого возможного будущего, которое страшит писателя, заставляет его тревожиться за судьбу человечества, за душу отдельного человека.

      Конечно, те из критиков, кто увидел в картине будущего, созданной Замятиным, только злую карикатуру на социальное устройство, задуманное большевиками, были не правы. Иначе не читался бы этот роман с интересом сейчас. Значение его более широкое, всеобъемлющее. Это и предстоит нам выяснить в ходе разговора о романе «Мы».

      Постараемся наметить направления нашей беседы. Спросим, о чем этот роман. Вероятно, ответы учеников будут такими:

     — это роман о великом техническом прогрессе, достигнутом на Земле,  
     — это роман о счастье, каким его представляют люди в 28-м веке,  
     — это роман о бездуховном обществе,  
     — это роман о любви и предательстве,  
     — это роман о тоталитаризме,  
     — это роман о свободе и несвободе человека, о его праве на выбор.

      Жанр романа диктовал выбор сюжетного приема, особенности композиции. В чем они заключаются? Повествование представляет собою записи-конспект строителя космического корабля (в наше время его назвали бы главным конструктором). Он рассказывает о том периоде своей жизни, который позже сам определит как болезнь. Каждая запись (их в романе 40) имеет свой заголовок, состоящий из нескольких предложений. Интересно проследить, что обычно первые предложения обозначают микротему главы, а последнее дает выход на ее идею: «Колокол. Зеркальное море. Мне вечно гореть», «Желтое. Двухмерная тень. Неизлечимая душа», «Авторский долг. Лед набухает. Самая трудная любовь».

      Обратим внимание ребят на стиль писателя. Форма конспекта — и никаких эмоций, короткие предложения, многочисленные тире и двоеточия. Для понимания содержания важно и то, что многие слова пишутся только с большой буквы: Мы, Благодетель, Часовая Скрижаль, Материнская Норма и т. д. Несколько искусственный, сухой язык идет от искусственности того мира, в котором живут герои.

      Роман назван необычно — «Мы». Как заявлена тема «мы» в начале романа? — Главный герой говорит о себе, что он только один из математиков Великого Государства. «Я лишь попытаюсь записать то, что вижу, что думаю — точнее, что мы думаем (именно так — мы, и пусть это «Мы» будет заглавием моих записей)».

      Что настораживает читателя сразу? — Не «я думаю», а «мы думаем». Он, великий ученый, талантливый инженер, не осознает себя личностью, не задумывается над тем, что у него нет собственного имени и, как и остальные жители Великого Государства, он носит «нумер» — Д-503. «Никто не «один», но «один из» (2-я запись). Забегая вперед, скажем, что в самую горькую для него минуту он подумает о матери: для нее он не был бы Строителем «Интеграла», нумером Д-503, а был бы «простым человеческим куском — куском ее же самой» (36-я запись. В дальнейшем в  скобках указывается только номер записи).

      Какое слово достаточно часто звучит в 1-й записи конспекта?

      Слово это — «счастье». Начинает Д-503 свои записки цитатой из Единой Государственной Газеты, в которой сообщается, что близится час, когда «Интеграл» отправится в мировое пространство, неся счастье существам, обитающим на других планетах. «Если они не поймут, что мы несем им математически-безошибочное счастье, наш долг — заставить их быть счастливыми». (1) Уже сейчас заявлена тема насилия — «заставим»! Итак, счастье, которое будет навязано силой. И само Единое Государство строилось так же. В период Двухсотлетней Войны гнали из деревни в город людей, «чтобы силою спасти их и научить счастью». (28)

      Что же граждане («нумера») Единого Государства воспринимают как счастье? Как живется им под бдительным оком Благодетеля? Учащиеся к уроку отбирали факты, подтверждающие, по мысли Д-503, что счастливее людей не бывает.

      1) Человеку покорились силы природы, дикая стихия осталась за Зеленой Стеной. «Мы любим только… стерильное, безукоризненное небо». (2)  
      2) «Скрижаль» определяет жизнь нумеров, превращает их в винтик единого, отлаженного раз навсегда механизма. Они одновременно встают утром, начинают и заканчивают работу. «В одну и ту же… секунду мы подносим ложки ко рту, — и в одну и ту же секунду выходим на прогулку и идем в Аудиториум, отходим ко сну». (3)  
      3) Изобретена нефтяная пища. («Правда, выжило только 0,2 населения земного шара».) Но теперь нет проблем с едой.  
      4) «Подчинив себе Голод, Единое Государство повело наступление против другого владыки мира — против Любви. Наконец, и эта стихия была тоже побеждена». (5) Нет страданий из-за неразделенной любви. Любовь осуществляется по розовому талончику, за опущенными в стеклянном доме шторами, в строго определенное время, по предварительной записи на партнера.  
      5) Регулируется деторождение, и воспитание детей Государство взяло на себя: существует Детско-воспитательный Завод. (На нем работает Ю, которая считает, что «самая трудная и высокая любовь — это жестокость»).  
      6) Поэзия и музыка подчинены общему ритму жизни. «Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю; они с нами в ногу идут под строгий механический марш Музыкального Завода». (12)  
      7) Чтобы нумеров не мучила необходимость самостоятельно оценивать происходящее, издается Единая Государственная Газета, которой безоговорочно верит даже талантливый Строитель «Интеграла».  
      8) Каждый год в  День Единогласия, конечно, единогласно избирается Благодетель. «Мы снова вручим Благодетелю ключи от незыблемой твердыни нашего счастья». (24)

      Так живет Единое Государство. По улицам ходят нумера с лицами, «не омраченными безумием мыслей». (2) Ходят «мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт… сотни, тысячи нумеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди…». (2) И всегда рядом — Хранители, которые все видят, все слышат. Но и это не возмущает Д-503, ведь «инстинкт несвободы издревле органически присущ человеку». Поэтому Хранители сравниваются с «архангелами» древних людей.

      Миллионы недумающих счастливых людей! Человек-машина — таков «нумер» (не гражданин!) Единого Государства. Автоматизм действий и мышления, никакой работы души (что это — душа?). Технический прогресс, оказывается, может не сопровождаться духовным. Недаром В. Маяковский, живший с Замятиным в одно время и, вероятно, так же воспринимавший наступление «Железного Миргорода», отмечал, что на технику надо набросить намордник, иначе она перекусает человечество.

      Счастье для всех! Но, как окажется, среди миллионов счастливых есть такие, которые не удовлетворены всеобщим счастьем. Попросим учеников назвать их. Будут названы I-330, R-13, доктор из Медицинского Бюро, O-90. Отметим, что не случайно среди них женщины. Женщины скорее мужчин не согласятся с автоматизмом жизни, с полной зависимостью от обстоятельств. (Вспомним Катерину и Ларису у Островского, Веру Павловну у Чернышевского, Елену Стахову у Тургенева.)

      Далее последует рассказ о каждой из героинь. (Задание готовилось к уроку по вариантам). Послушаем и дополним ответы учащихся.

      O-90, постоянная партнерша Д-503, живет мечтой о ребенке. В Едином Государстве не могут позволить, чтобы без контроля шла сексуальная жизнь. Раньше, «как звери, вслепую, рожали детей», не могли додуматься до Материнской и Отцовской Норм. «О — сантиметров на 10 ниже Материнской Нормы», ей запрещено рожать. Но иметь ребенка — самое заветное ее желание. Отсюда слезы, которых не понимает и не принимает Д (плакать не принято). Д не понимает и прелести веточки ландышей у нее в руке, а для О — это символ живой жизни. Интересно в связи с O-90 обратить внимание на особенности портретов в романе: нет индивидуальности — и нет во внешности ничего отличающего один нумер от другого (у Второго Строителя «Интеграла» лицо «круглое, белое, фаянсовое — тарелка»). Но у O-90 розовый ротик, хрустально-синие глаза — уже индивидуальность! Она «вся из окружностей, с детской складочкой на руке». Не случайно и ее имя-нумер: в нем тоже все кругло — оно передает присущую ей гармонию. Ради ребенка O готова пойти под Газовый Колокол. « — Что? Захотелось машины Благодетеля?.. — Пусть! Но ведь я же почувствую его в себе… И хотя несколько дней…» (19) Символично, что O-90 вместе с будущим ребенком окажется спасена — победит жизнь в живом. С помощью I-330 она будет переправлена через Зеленую Стену.

      I-330 — полная противоположность О. Уже портретные черты иные: «Улыбка — укус, сюда — вниз». «Острым углом вздернутые к вискам острые рожки икса…» Она «тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст». (2) И одновременно может быть другой, женственной: именно она надевает на себя платья, которые носили в древности, — и преображается.

      I входит в тайную организацию «Мефи», планирующую захватить «Интеграл». Строитель космического корабля понадобился ей для того, чтобы осуществить этот план. Она хороший психолог, знает, как можно воздействовать на людей. Она показывает полюбившему ее ученому другую жизнь: водит в Древний Дом, выходит с ним за Зеленую Стену. Она обращается к его разуму: «Тебе, математику, — разве не ясно, что только разности — разности — температур, только тепловые контрасты — только в них жизнь». (30) I соглашается с испуганным предположением Д, что это революция: да, то, что «Мефи» затевают, — это революция. Но для I существуют «две силы в мире  — энтропия и энергия. Одна — к блаженному покою, к счастливому равновесию, другая — к разрушению равновесия, к мучительно-бесконечному движению». (28) I добивается своего: Строитель «Интеграла» готов ради нее на все. Но захват корабля сорвался. Предводительница «Мефи» под Газовым Колоколом. «Она не сказала ни слова».

      Спросим, почему судьба I окажется столь трагичной? Всемогущее тоталитарное государство сильно, оно проникает во все сферы человеческой жизни. Группа заговорщиков не в состоянии победить Благодетеля со всей его системой насилия, слежки, подавления. Но есть еще одна, не менее важная причина гибели I.

      Несмотря на то что I связана с зеленым миром, с теми, кто за Стеной, она тот же Благодетель: как и он, стремится силой сделать людей счастливыми. «…Вы обросли цифрами, по вас цифры ползают, как вши. Надо с вас содрать все и выгнать голыми в леса. Пусть научатся дрожать от страха, от радости, от бешеного гнева, от холода, пусть молятся огню…» (28). Но I-330, в отличие от Благодетеля, в состоянии понимать, что со временем и «Мефи» состарятся, забудут, что нет конечного числа, и опадут с  древа жизни, как осенний лист.

      Спросим учеников, кто еще, кроме I-330 и O-90, хочет строить свой мир? Это поэт R-13, член «Мефи». R рассказывает Д-503 о другом поэте, который заявил, что он «гений, гений — выше закона». На словах осуждает его, но «веселого лака в глазах не было». Нет гениев? «Мы — счастливейшее среднее арифметическое. Как это у вас говорится: проинтегрировать от нуля до бесконечности — от кретина до Шекспира…» (8) — иронизирует R.

      Среди тех, кто не смирился, — врач из Медицинского Бюро, выручивший Д справкой. Как обнаружится позже, с ними даже «дважды изогнутый, вроде буквы S», из числа Хранителей.

      Лишь упомянуто будет в записках о казни трех нумеров. Среди них — юноша. К нему, желая спасти, из рядов бросается с криком женщина: «Довольно! Не сметь!» Недаром она показалась Д похожей на I (посмела! выйти! из рядов!).

      Вспомним, как многие нумера будут пытаться спастись бегством, когда их станут силой загонять в Операционную, чтобы вырезать фантазию. Их, оказывается, много — тех, кто вместо вечного «мы» хочет ощущать «я».

      Настало время обратиться к главному герою — самому повествователю. Однажды I скажет в разговоре с ним: «Человек как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать…» (28) Тот, кто впервые читает роман Замятина, действительно не знает до последней записи, как сложится судьба Строителя «Интеграла».

      Каков он в начале романа? Каким представляет себя читателю в первых записях конспекта?

      Д-503 — талантливый ученый, математик, строитель космического корабля. Он, частица Единого Государства, абсолютно уверен в правомерности того, что в этом Государстве происходит. «Не государство, общество как сумма личностей, а только человек как часть государства, общества. Человек ничтожен перед величием государства». (3) Гений служит идее Благодетеля — идее тирании. Более всего он мечтает сейчас о скорейшем завершении строительства «Интеграла» и полете к другим планетам.

      И вдруг жизнь его, счастливая и размеренная, изменится так, что сам он новое свое состояние оценит как болезнь. «Должен записать, чтобы вы, неведомые мои читатели, могли до конца изучить историю моей болезни». (25) Когда в автомате начинаются сбои — это болезнь.

      Так в чем же причины его «болезни»? Как она начиналась? Каковы ее «симптомы»? В жизнь Первого Строителя «Интеграла» неожиданно для него самого входит любовь. Входит вместе с музыкой Скрябина. Звучит она как отрицательный пример, должный показать, что выше современных «математических композиций» быть ничего не может. На эстраде Аудиториума рояль из прошлого. Женщина в костюме древней эпохи. «Села, заиграла. Дикое, судорожное, пестрое, как вся тогдашняя их жизнь, — ни тени разумной механичности. И, конечно, они, кругом меня, правы: все смеются. Только немногие… но почему же и я — я?» (4)

      Что произошло с героем? Почему не смеется? Знаменательно, что первый раз он ощутил себя как «я», отделенное от «мы», от всех. Любовь делает человека индивидуальностью. Любить «как все» нельзя. «До сих пор мне все в жизни было ясно… А сегодня… Не понимаю». (4) И далее последует череда поступков, которые Д сам себе объяснить не может. Попросим учеников назвать их.

      Это первое посещение Древнего Дома. Насмешливый тон I. Обещание через знакомого врача выдать удостоверение, что Д был болен. Толкает на обман? Он обязан донести на нее, сделать заявление в Бюро Хранителей. Но не идет туда, сам себе удивляясь: «Неделю назад — я знаю, пошел бы, не задумываясь. Почему же теперь?.. Почему?» (8) Кстати, O-90 осмеливается говорить о Хранителях как о шпионах. И все-таки Д подходит к Бюро, куда ходят люди, «чтобы совершить подвиг… чтобы предать на алтарь Единого Государства своих любимых, друзей — себя». (8) Но что-то в последний момент останавливает его.

      В череде необычных поступков и первый приход к I-330 с розовым талоном. «Странное ощущение: я чувствовал ребра — это какие-то железные прутья и мешают — положительно мешают сердцу, тесно, не хватает места». (10) Как не вспомнить у В. Маяковского в поэме «Облако в штанах»:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Дайте о ребра опереться Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу! Рухнули. Не выскочишь из сердца. |

      Д приводит в ужас непривычное древнее платье I вместо юнифы, ликер, который она пьет и от которого испуганно отказывается он, ее курение, ее поцелуй. И оказывается, что теперь в нем вместо «мы» заговорило «я», он ревнует любимую. «Я не позволю. Я хочу, чтоб никто кроме меня. Я убью всякого, кто… Потому что я вас — я вас…» Слово «люблю» так и остается непроизнесенным. В этот раз боязнь опоздать домой пересиливает страсть. «Я гибну. Я не в состоянии выполнять свои обязанности перед Единым Государством… Я…»

      Как сам Д-503 ощущает двойственность своего сознания, восприятия действительности? Он теперь всегда в состоянии выбора. «Вот я — сейчас в ногу со всеми — и все-таки отдельно от всех». (22) Происходит раздвоение «я». Причем, если одно «я» — то, которое часть «мы», ему знакомо, то второе — нет. «Если бы знать: кто — я, какой — я?» (11)

      Почему именно сейчас он часто вспоминает то, что известно ему из жизни далеких предков? (О Боге — запись 9; о литературе — запись 12.) Тогда человек — несовершенный, незащищенный (над этим по привычке смеется Д) — был человеком, а не «винтиком» отлаженного механизма. О себе же может думать только как о машине. «Что со мной? Я потерял руль. Мотор гудит вовсю, аэро дрожит и мчится, но руля нет, — и я не знаю, куда мчусь: вниз — и сейчас об земь, или вверх — и в солнце, в огонь…» (15)

      Итак, надо сделать выбор. Какое решение примет Д, устав мучиться? Он идет в Медицинское Бюро. И узнает от врача, что у него, вероятно, «образовалась душа». Ответ найден. В бездуховном обществе жить спокойно может, конечно, только тот, у кого нет души. «Это странное, древнее, давно забытое слово». (16) Как вылечиться, тем более, как по секрету сказал врач, речь идет об эпидемии? В обществе, в котором решены все проблемы, душа не нужна. Врач горько объяснит: «Почему? А почему у нас нет перьев, нет крыльев — одни только лопаточные кости — фундамент для крыльев? Да потому что крылья уже не нужны… Крылья — чтобы летать, а нам уже некуда: мы прилетели, мы — нашли». (16) Единое Государство незыблемо. Некуда «лететь» его нумерам.

      Зададим учащимся вопрос о кульминационном событии романа. Это событие станет наиглавнейшим и в жизни Д-503. Несомненно, что вершиной повествования становится запись о событиях, произошедших в День ежегодных выборов Благодетеля. Попросим учеников коротко пересказать главу.

      «История Единого Государства не знает случая, чтобы в этот торжественный день хотя бы один голос осмелился нарушить величественный унисон». (24) В этот раз на чисто символический вопрос: «Кто против?» — тысячи рук взлетели вверх. Д-503 спасает, уносит I от разъяренной толпы, от Хранителей. Вечером, вспоминая, что произошло, рассуждает: «Мне за них стыдно, больно, страшно. А впрочем — кто «они»? И кто я сам: «они» или «мы» — разве я — знаю». (25) Первый раз задал себе этот вопрос откровенно. Но однозначного ответа на него не находит. Он привык воспринимать себя лишь как точку; но, талантливый математик, он не может не осознавать: «…в точке — больше всего неизвестностей; стоит ей двинуться, шевельнуться — и она может обратиться в тысячи разных кривых, сотни тел. Мне страшно шевельнуться: во что я обращусь завтра?» (25)

      За это «завтра» Строителя «Интеграла» и всего Единого Государства поведут борьбу I и Благодетель.

      I решит отвести Д-503 за Зеленую Стену. «Я был оглушен всем этим, я захлебнулся…» I, выступая перед толпой человек в 300—400, сообщит, что с ними Строитель того космического корабля, который должен принадлежать им. Люди начнут в восторге подбрасывать Д вверх. «Я чувствовал себя над всеми, я — был я, отдельное, мир, я перестал быть слагаемым, как все, и стал единицей». (27) До этого только «нумер», он осознает в себе «несколько капель солнечной, лесной крови», которая, как считает I, возможно, есть в нем. Перед Д открылся новый, живой, а не искусственный мир.

      Спросим учеников, как Благодетель отреагирует на результаты выборов, на сбой в работе налаженного механизма? На следующее утро Единая Государственная Газета уверенно объяснит, что происшедшее нелепо было бы воспринимать всерьез. Заговорщики «Мефи» будут пойманы и казнены. Есть средство, которое избавит людей от охватившей их болезни, — это операция по удалению фантазии. Оказывается, что в могучем Государстве глубины человеческого сознания остались недоступны вмешательству извне: из-за фантазии могут происходить бунты.

      Д-503 окажется перед выбором: «Операция и стопроцентное счастье — или…» (31) Решение принято: он с I, с «Мефи», он отдаст им «Интеграл». Но полет будет прерван из-за предательства. Д-503 предстанет перед Благодетелем, обратившимся сначала к его разуму. Он, Строитель «Интеграла», изменил предназначенной ему роли величайшего конквистадора, не открыл «новую, блистательную главу истории Единого Государства». (36) Да, люди всегда стремились к счастью. Они молились о том, «чтобы кто-нибудь раз навсегда сказал им, что такое счастье, — и потом приковал их к этому счастью на цепь». Путь к счастью жесток и бесчеловечен, но его надо пройти.

      Какой самый сильный аргумент приберег Благодетель напоследок, чтобы вернуть Д-503 под свое иго? Благодетель теперь сыграет на его чувствах: убеждает его, что он нужен был I лишь как строитель космического корабля. Еще раньше несколько раз, неосознанно до конца, возникали у Д такие подозрения. Однажды он получил письмо, в котором I просила в определенный час спустить шторы, чтобы думали, что она у него. В другой раз его насторожил вопрос об «Интеграле» — скоро ли он будет готов? Теперь эти подозрения подтверждаются. От Благодетеля он отправляется к I, не застает ее, но находит в комнате огромное количество розовых талонов с буквой «Ф». Д-503 убедился в том, что I, оторвав его от «мы», заставив стать «я», хотела использовать его лишь как инструмент для достижения цели. «Я» героя не может вынести нравственных мучений, не свойственных единому организму под названием «мы». Он решает «вырезать фантазию». «Все решено — и завтра утром я сделаю это. Было это то же самое, что убить себя — но, может быть, только тогда я и воскресну. Потому что ведь только убитое и может воскреснуть». (39)

      Операция совершена. Нет фантазии, нет души, нет страданий. Теперь Д спокойно, отстраненно наблюдает за тем, как под Газовым Колоколом казнят «ту женщину». «…Я надеюсь — мы победим. Больше: я уверен — мы победим. Потому что разум должен победить». (40)

      Закончим работу с романом, определив его идею. Ученики скажут, что содержанием романа Е. Замятин утверждает мысль о том, что у человека всегда есть право выбора. Неестественно преломление «я» в «мы», и если человек поддается воздействию тоталитарной системы, то он перестает быть человеком. Нельзя строить мир только по разуму, забыв, что у человека есть душа. Машинный мир не должен существовать без мира нравственного.

      Подтвердим эти мысли учащихся словами самого Замятина из интервью 1932 года: «Близорукие рецензенты увидели в этой вещи не больше чем политический памфлет. Это, конечно, неверно: этот роман — сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства — все равно какого».

      Не только Замятиным руководил в XX веке страх за судьбу человечества. За первенцем антиутопий — романом «Мы» — последовали «Прекрасный новый мир» (1932) О. Хаксли, «Скотный двор» (1945) и «1984» (1949) Д. Оруэлла, «451 градус по Фаренгейту» (1953) Р. Брэдбери. Так же как роман Замятина, эти произведения звучат как трагедийно-сатирическое пророчество о будущем.

      В качестве домашнего задания можно предложить учащимся сочинение на одну из тем:   
     1) «Я» и «мы» в романе Замятина.  
     2) Тревога за будущее в антиутопии Замятина «Мы».  
     3) Предсказание или предупреждение? (По роману Замятина).

**Рекомендуемая литература**

      Замятин Е. И. Мы: Роман, повести / Вступ. ст. И. О. Шайтанова. — М., 1990.  
      Замятин Е. И. Избранные произведения / Предисл. В. Б. Шкловского, вступ. ст. В. А. Келдыша. — М., 1998.

**Андрей Платонов.  
«Сокровенный человек»**

***(Опыт анализа)***

      В чем смысл названия повести?

      Известно, что слово «сокровенный» традиционно, вслед за определением в словаре В. И. Даля, — «сокрытый, скрытый, утаенный, потайной, спрятанный или схороненный от кого-то» — обозначает нечто противоположное понятиям «откровенный», «внешний», «наглядный». В современном русском языке к определению «сокровенный» — «необнаруживаемый, свято хранимый» — добавляется часто «задушевный», «интимный», «сердечный». Однако в связи с Фомой Пуховым Платонова, откровенным пересмешником, подвергающим жесткому анализу святость и безгрешность самой революции, ищущим эту революцию не в плакатах и лозунгах, а в другом — в характерах, в структурах новой власти, понятие «сокровенный», как всегда, резко видоизменяется, обогащается. Какой же он скрытный, «схороненный», «замкнутый» этот Пухов, если… Пухов на каждом шагу раскрывается, распахивается, буквально провоцирует опасные подозрения в отношении себя… В кружок примитивной политграмоты он не хочет записываться: «Ученье мозги пачкает, а я хочу свежим жить». На предложение неких рабочих — «Ты бы теперь вождем стал, чего ж ты работаешь?» — он насмешливо отвечает: «Вождей и так много. А паровозов нету! В дармоедах я состоять не буду!» А на предложение сделаться героем, быть в авангарде, он отвечает еще более откровенно: «Я — природный дурак!»

      Кроме понятия «сокровенный», Андрей Платонов очень любил слово «нечаянный».

      «Я *нечаянно* стал, хожу один и думаю», — говорит, например, мальчик в рассказе «Глиняный дом в уездном саду». И в «Сокровенном человеке» есть отождествление понятий «нечаянный» и «сокровенный»: «*Нечаянное* сочувствие к людям… проявилось в заросшей жизнью душе Пухова». Мы едва ли ошибемся, если на основании многих рассказов Платонова для детей, его сказок, вообще «знаков покинутого детства» скажем, что дети или люди с открытой, по-детски стихийной душой и есть самые «сокровенные», ведущие себя предельно естественно, без притворства, прятанья, тем более лицемерия. Дети — самые открытые, безыскусственные, они же и самые «сокровенные». Все их поступки «нечаянны», т. е. не предписаны никем, искренни, «неосторожны». Фоме Пухову то и дело говорят: «Ты своего добьешься, Пухов! Тебя где-нибудь шпокнут!»; «Почему ж ты ворчун и беспартиец, а не герой эпохи?» и т. п. А он продолжает свой путь свободного созерцателя, иронического соглядатая, не вписывающегося ни в какую бюрократическую систему, иерархию должностей и лозунгов. «Сокровенность» Пухова — в этой *свободе* саморазвития, свободе суждений и оценок самой революции, ее святых и ангелов в условиях остановившейся в бюрократическом оцепенении революции.

      «Каковы особенности сюжетного развертывания характера Пухова и чем они обусловлены?» — спросит учитель у класса.

      Андрей Платонов не объясняет причины непрерывных, бесконечных скитаний Пухова сквозь революцию (это 1919—1920 гг.), его стремления искать хороших мыслей (т. е. уверенности в правде революции) «не в уюте, а от пересечки с людьми и событиями». Не объяснил он и глубокого автобиографизма всей повести (она создана в 1928 году и предшествует его рассказу «Усомнившийся Макар», вызвавшему резкое неприятие официозом всей позиции Платонова).

      Повесть начинается с демонстративно заявленной, наглядной темы движения, разрыва героя с покоем, с домашним уютом, с темы натиска на его душу встречной жизни; с ударов ветра, бури. Он входит в мир, где «ветер, ветер на всем белом свете» и «на ногах не стоит человек» (А. Блок). Фома Пухов, еще неизвестный читателю, не просто идет в депо, на паровоз, чтобы чистить от снега пути для красных эшелонов, — он входит в пространство, в мирозданье, где «вьюга жутко развертывалась над самой головой Пухова», где «его встретил удар снега в лицо и шум бури». И это его радует: революция вошла в  природу, живет в ней. В дальнейшем в повести не раз возникает — и совсем не в функции пассивного фона событий, живописного пейзажа — невероятно подвижный мир природы, стремительно движущихся людских масс.

      «Метель выла ровно и упорно, *запасшись огромным напряжением* где-то в степях юго-востока».

      «Холодная ночь *наливалась* бурей, и одинокие люди чувствовали тоску и ожесточение».

      «Ночью, *против окрепшего ветра*, отряд шел в порт на посадку».

      «*Ветер твердел* и громил огромное пространство, погасая где-то за сотни верст. Капли воды, *выдернутые из моря*, неслись в трясущемся воздухе и били в лицо, как камешки».

      «Иногда мимо «Шани» (судно с морским десантом красных. — *В. Ч.*) проносились целые водяные столбы, объятые вихрем норд-оста. Вслед за собой они обнажали*глубокие* *бездны*, *почти* *показывая* *дно* *моря*».

      «Всю ночь шел поезд, — гремя, мучаясь и *напуская кошмар* в костяные головы забывшихся людей… Ветер шевелил железо на крыше вагона, и Пухов думал о тоскливой жизни этого ветра и жалел его».

      Обратите внимание на то, что среди всех чувств Фомы Пухова преобладает одно: только бы не останавливалась буря, не исчезла величавость соприкосновения с людьми сердцем к сердцу, не наступил застой, «парад и порядок», царство прозаседавшихся! И лишь бы самого его, Пухова, не поместили, как героя гражданской войны Максима Пашинцева в «Чевенгуре», в своеобразный аквариум, «ревзаповедник»!

      Сам Платонов к 1927—1928 годам ощущал себя, былого романтика революции (см. его сборник стихов 1922 года «Голубая глубина»), страшно обиженным, оскорбленным эпохой бюрократизации, эрой «чернильной тьмы», царства конторок и заседаний. Он, как Фома Пухов, спрашивал себя: неужели правы те бюрократы из его сатирической повести «Город Градов» (1926), которые «философски» отрицают саму идею движения, обновления, идею пути, говоря: «то, что течет, потечет-потечет и — остановится»? В «Сокровенном человеке» многие современники Пухова — и Шариков, и Зворычный — уже «остановились», уселись в бюрократические кресла, уверовали с выгодой для себя в «Собор Революции», т. е. в догмы новой библии.

      Характер Пухова, скитальца, праведника, носителя идеи свободы, «нечаянности» (т. е. естественности, непредписанности помыслов и поступков, природности человека), сложно развертывается именно в его перемещениях, встречах с людьми. Он не боится опасностей, неудобств, он всегда колюч, неуступчив, насмешлив, неосторожен. Едва кончилась опасная поездка со снегоочистителем, как Пухов сразу предлагает своему новому другу Петру Зворычному: «Тронемся, Петр!.. Едем, Петруш!.. Революция-то пройдет, а нам ничего не останется!» Ему нужны горячие точки революции, без опеки бюрократов. В дальнейшем беспокойный Пухов, Фома неверующий, озорник, человек игрового поведения, попадает в Новороссийск, участвует (как механик на десантном судне «Шаня») в освобождении Крыма от Врангеля, перемещается в Баку (на пустой нефтяной цистерне), где встречается с прелюбопытным персонажем — матросом Шариковым.

      Этот герой уже не хочет возвращаться к своей предреволюционной рабочей профессии. И на предложение Пухова «бери молоток и латай корабли лично», он, «ставший писцом…» будучи фактически неграмотным, гордо заявляет: «Чудак ты, я ж всеобщий руководитель Каспийского моря!»

      Встреча с Шариковым не остановила Пухова на месте, не «пришила к делу», хотя Шариков предложил ему… начальствовать: «стать командиром нефтяной флотилии». «Как сквозь дым, пробивался Пухов в потоке несчастных людей на Царицын. С ним всегда так бывало — почти бессознательно он гнался за жизнью по всяким ущельям земли, иногда в забвеньи самого себя», — пишет Платонов, воспроизводя смуту дорожных встреч, бесед Пухова, наконец, прибытия его в родной Похаринск (безусловно, родной Платонову Воронеж). И наконец, участие его в сражении с неким белым генералом Любославским («у него конницы — тьма»).

      Искать в маршрутах скитальчества, странничества Пухова (хотя и крайне деятельного, активного, полного опасностей) какого-то соответствия конкретно-историческим ситуациям, искать последовательности событий гражданской войны, конечно, не следует. Все пространство, в котором движется Пухов, во многом условное, как и время 1919—1920 гг. Иные из современников и очевидцев реальных событий тех лет, вроде друга и покровителя Платонова, редактора «Воронежской коммуны» Г. З. Литвина-Молотова, даже упрекали писателя в «отступлениях от правды истории»: Врангель был изгнан в 1920 году, тогда какой же белый генерал мог после этого осадить Похаринск (Воронеж)? Ведь рейд корпусов белых деникинских генералов Шкуро и Мамонтова (у них действительно конницы была тьма), взявших Воронеж, случился в 1919 году!

      «Что радовало Пухова в революции и что безмерно огорчало, усиливало поток иронических суждений?» — обратится учитель с вопросом к классу.

      Когда-то в молодости Андрей Платонов, выходец из многодетной семьи железнодорожного мастера в Ямской слободе, признался: «Слова о паровозе-революции превратили для меня паровоз в ощущение революции». При всех своих сомнениях Фома Пухов, хотя это отнюдь не героический характер и не холодный мудрец, не условный пересмешник, еще сохранил эту же юношескую черту, романтизм жизнеощущений самого автора. Платонов вложил в жизнеощущения Пухова многое от своего восприятия революции как грандиознейшего события XX века, изменившего всю историю, окончившего былую, «испорченную», обидную для человека историю (вернее, предысторию). «Время кругом стояло как светопреставление», «глубокие времена дышали над этими горами» — подобных оценок времени, всех событий, изменивших историю, судьбу былого маленького человека, очень много в повести. Из ранней лирики Платонова, из книги «Голубая глубина», перешел в повесть важнейший мотив о вечной тайне, сокровенности (свободе) человеческой души:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Сам себе еще я неизвестный, Мне никто еще пути не осветил. |

      В повести такими «неосвещенными», т. е. не нуждающимися в дарованном, предписанном, данном извне «свете» (директивы, приказы, агитки), являются молодые красноармейцы на пароходе «Шаня»:

      «Они еще не знали ценности жизни, и потому им была неизвестна трусость — жалость потерять свое тело… Они были неизвестны самим себе. Поэтому красноармейцы не имели в душе цепей, приковавших их к собственной личности. Поэтому они жили полной жизнью с природой и с историей, — и история бежала в те годы, как паровоз, таща за собой на подъем всемирный груз нищеты, отчаяния и смиренной косности».

      «Что же огорчает Пухова в событиях, в самой атмосфере времени?» — спросит педагог у ребят.

      Он, как и сам автор, увидел в эпохе торжества бюрократических сил, номенклатуры, корпуса всесильных чиновников, признаки явного торможения, остывания, даже «оказенивания», окаменения всего — душ, деяний, общего воодушевления, истребления или опошления великой мечты. Инженер, отправляющий Пухова в рейс, — это уже сплошной испуг: «его два раза ставили к стенке, он быстро поседел и всему подчинился — без жалобы и без упрека. Но зато навсегда замолчал и говорил только распоряжения».

      В Новороссийске, как заметил Пухов, уже шли аресты и разгром «зажиточных людей», а его новый друг матрос Шариков, уже известный самому себе, осознавший свое право на пролетарские льготы, выгоды «восходящего класса», пробует повернуть и Пухова на тропу карьеризма. Если ты рабочий, то… «— тогда почему же ты не в авангарде революции?»

      «Два Шарикова: как вы думаете, в чем их сходство и отличие?» — задаст учитель вопрос классу.

      К счастью для Платонова, не было замечено, что в «Сокровенном человеке» уже явился… свой платоновский Шариков (после, но независимо от булгаковской гротесковой повести «Собачье сердце», 1925). Этот вчерашний матрос, тоже второе «Я» Платонова, еще не рождает так называемого «страхо-смеха» (смеха после запретного анекдота, страшноватой аллегории, насмешки над официозным текстом и т. п.). Шариков уже не прочь нарастить ревбиографию, он не хочет остаться в тех сопливых, без которых и с Врангелем обойдутся, он не входит, а влазит… во власть!

      В итоге он — и не надо никакой фантастической операции с милой собачкой Шариком! — уже с видимым наслаждением выводит свою фамилию на бумагах, ордерах на пакет муки, кусок мануфактуры, груду дров и даже, как марионетка, усердствует: «так знаменито и фигурно расписаться, чтобы потом читатель его фамилии сказал: товарищ Шариков — это интеллигентный человек!».

      Возникает не праздный вопрос: в чем отличие платоновского Шарикова и его «шариковщины» от соответствующего героя в повести М. Булгакова «Собачье сердце» (1925)? По существу в литературе 20-х годов возникли два Шарикова. Платонову не надо было искать услуг профессора Преображенского и его ассистента Борменталя (герои «Собачьего сердца») для создания феномена Шарикова — самодовольного, еще простоватого демагога, носителя примитивного пролетарского чванства. Не нужен был «материал» в виде беззлобного бездомного пса Шарика. Шариков Платонова не чрезвычайное, не умозрительное и исключительное (как у Булгакова) явление: он и проще, привычнее, будничнее, автобиографичное, и тем, вероятно, страшнее. И больнее для Платонова: он вырастает в «Чевенгуре» в Копенкина, а в «Котловане» — в Жачева. Его растит не лаборатория, а время. Он готовит десант в Крым и пробует как-то учить бойцов. Вначале он просто «радостно метался по судну и каждому что-нибудь говорил». Любопытно, что он уже не говорил, а непрерывно агитировал, не замечая скудости своих лекций.

      Платоновский Шариков, научившись ворочать «большие бумаги на дорогом столе», став «всеобщим руководителем Каспийского моря», очень скоро научится «бузовать», шуровать в любой сфере.

      Финал «Сокровенного человека» в целом еще оптимистичен: позади для Пухова остаются и эпизоды умираний — помощника машиниста, рабочего Афонина, и призраки «шариковщины», и угрозы в свой адрес… Он «снова увидел роскошь жизни и неистовство смелой природы», «нечаянное в душе возвратилось к нему». Однако эти эпизоды примирения, своего рода гармонии между героем-искателем и героем-философом (первые названия повести «Страна философов»), весьма хрупки, недолговечны. Уже через год очередной пересмешник, только более отчаявшийся, «усомнившийся Макар», придя в Москву, верховный, управляющий город, будет взывать: «Нам сила не дорога — мы и то мелочи дома поставим — нам душа дорога… Даешь душу, раз ты изобретатель». Это, пожалуй, главная, доминирующая нота во всем оркестре Платонова: «Все возможно — и удается все, но главное — сеять душу в людях». Фома Пухов — первый из вестников этой платоновской мечты-боли.

**Вопросы и темы для повторения**

      1. Как понимал Платонов смысл слова «сокровенный»?  
      2. Почему Платонов избрал сюжет скитальчества, странничества для раскрытия характера?  
      3. В чем состоял автобиографизм образа Пухова? Не был ли и сам Платонов таким же скитальцем, полным ностальгии по революции?  
      4. В чем отличие Шарикова от одноименного персонажа из «Собачьего сердца» М. А. Булгакова? Кто из писателей стоял ближе к своему герою?  
      5. Можно ли сказать, что Пухов отчасти конкретно исторический характер, а отчасти «плавающая точка зрения» (Е. Толстая-Сегал) самого Платонова на революцию, ее взлеты и спад?

**Рекомендуемая литература**

      Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы биографии / Сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. — М., 1994.  
      Васильев В. В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. — М., 1990.  
      Корниенко Н. В. История текста и биографии А. П. Платонова (1926—1946). — М., 1993.

**Роман  М. А. Булгакова  
«Мастер и Маргарита»**

***(Система уроков)***

      Не так давно невозможно было представить себе, что произведения Михаила Афанасьевича Булгакова будут внесены в школьную программу по литературе XX века.

      Булгаковский герой Воланд, обращаясь в Мастеру, заметил: «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы». Это произошло и с книгами самого Булгакова. Теперь, говоря о произведениях, созданных в 20—30-е годы, учитель не сможет обойтись без «Белой гвардии», «Собачьего сердца», «Мастера и Маргариты». В данной главе предлагается система уроков по роману «Мастер и Маргарита» — талантливейшему произведению Булгакова, в котором слились воедино философия, психологизм, высокая трагедия, мелодрама, фарс. Здесь смех чисто русский — «сквозь слезы».

      Как же читать этот роман с одиннадцатиклассниками? Прежде всего представляется, что его нельзя **заставлять** читать. К моменту разговора о нем на уроках учащиеся скорее всего приняли или не приняли его. И цель учителя — так перечитать его с теми, кто им очарован, чтобы не разрушить это очарование, а открыть какие-то стороны, мимо которых, конечно, прошли не очень-то опытные пока читатели. Тем более что и «талантливые читатели» (определение С. Я. Маршака) при каждом новом обращении к роману делают для себя открытия. А если роман не был понят, даже вызвал раздражение, попытаться показать, **что** в нем заслуживает интереса, какие вечные проблемы подняты в нем, как владеет пером этот чудесный мастер. И поэтому на первом же уроке прочитать несколько коротких фрагментов из романа, к которым потом, к сожалению, не хватит времени обратиться. Вероятно, не оставят в классе равнодушных выбранные нами эпизоды:

     1) Полет Маргариты над Москвой (гл. 20-я).  
     2) Сцена посещения Коровьевым и Бегемотом ресторана писательского дома (гл. 28-я).  
     3) Подготовка к балу у сатаны кота Бегемота (гл. 22-я) и др. Выбор фрагментов будет зависеть от их восприятия конкретным учителем.

      Начиная работу над романом, учитель не должен рассчитывать на то, что сумеет охватить весь необъятный булгаковский мир. Думается, при разговоре о романе даже должна остаться недоговоренность (то, что послужит толчком для самостоятельного осмысления произведения при последующих обращениях к нему), тем более что роман полон загадок, которые нельзя разгадать или дать на них однозначный ответ. И ученики, осознав это, не отнесутся снисходительно к учителю, задавшему им вопрос, на который и сам-то он не находит ответа. В этом тоже очарование, необычность булгаковского романа.

*Определим темы уроков.*

***Первый урок.* Жизнь, творчество, личность М. А. Булгакова. Чтение фрагментов из романа «Мастер и Маргарита».**  
      ***Второй-третий уроки.* Композиция романа, его проблематика. Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри в романе.**  
      ***Четвертый урок.* Судьба художника в мире, в котором гибнут таланты. Трагическая любовь героев. Булгаков-сатирик.**  
      ***Пятый урок.* Фантастика в романе. Изображение «нечистой силы». Проблемы милосердия, всепрощения, справедливости.**

***Первый урок.***  
      Начнем наши уроки, посвященные Булгакову, с короткого знакомства с ним самим. Для рассказа учителя или подготовленного учеником сообщения можно использовать работу В. Лакшина «Мир Булгакова» (Литературное обозрение. — 1989. — № 10, 11), книгу В. Г. Боборыкина «М. А. Булгаков» (М.: Просвещение, 1991).

      Вряд ли стоит на уроке останавливаться на подробной биографии писателя. Но в жизни каждого талантливого человека есть вехи, которые определяют его судьбу.

      Самым притягательным местом на земле для Михаила Афанасьевича Булгакова остался навсегда Киев — город, где он родился в 1891 году, «мать городов русских», где сошлись воедино Украина и Россия. Корни его в церковном сословии, к которому принадлежали деды его по отцу и матери; корни эти уходят в Орловскую землю. Как отмечал В. Лакшин, «здесь был плодородный для русского гения пласт национальных традиций, полнозвучия неиспорченного родникового слова, которое формировало талант Тургенева, Лескова, Бунина».

      Большая многодетная семья Булгаковых — детей было семеро — навсегда останется для Михаила Афанасьевича миром тепла, интеллигентного быта с музыкой, чтением вслух по вечерам, праздником елки и домашними спектаклями. Эта атмосфера найдет потом отражение в романе «Белая гвардия», в пьесе «Дни Турбиных».

      Отец, профессор Киевской Духовной академии, историк церкви, умер в 1907 году от склероза почек — болезни, которая через тридцать три года настигнет и его сына. Мать, хлопотливая и деятельная женщина, сумеет дать сыну образование. В 1916 году он закончит медицинский факультет Киевского университета. Шла первая мировая война, и Булгакову пришлось работать во фронтовых и тыловых госпиталях, набираясь нелегкого врачебного опыта. Затем деятельность земского врача в Смоленской губернии. Впечатления этих лет отзовутся в окрашенных юмором, печальных и ярких картинах «Записок юного врача», напоминающих чеховскую прозу.

      Вернувшись в Киев, Булгаков попытается заниматься частной практикой как врач-венеролог. Менее всего хочет быть вовлечен в политику. «Быть интеллигентом вовсе не значит быть идиотом», — отметит впоследствии. Но идет 1918 год. Позднее напишет, что насчитал в Киеве той поры четырнадцать переворотов. «Добровольцем он совсем не собирался идти никуда, но как врача его постоянно мобилизовывали: то петлюровцы, то Красная Армия. Вероятно, не по доброй воле он попал в деникинскую армию и был отправлен с эшелоном через Ростов на Северный Кавказ». В его настроениях той поры, как отмечает В. Лакшин, громче всего одно — усталость от братоубийственной войны.

      Из-за тифа остается во Владикавказе, когда деникинцы отступают. Чтобы не умереть с голоду, пошел сотрудничать с большевиками — работал в подотделе искусства, читал просветительские лекции о Пушкине, Чехове, писал пьесы для местного театра. Обладая артистичностью, чуткостью ко всякой театральности, тянулся к сцене с юности. Теперь начал печататься — драматические сценки, небольшие рассказы, сатирические стихи.

      В 1921 году уезжает в Москву, уже окончательно осознав, что он литератор; оказывается здесь без денег, влиятельных покровителей, бегает по редакциям, ищет работу. В газете «Гудок» работает вместе с молодыми литераторами, у которых, как и у него, слава еще впереди, — это Ю. Олеша, В. Катаев, И. Ильф, Е. Петров.

      На всех перекатах судьбы Булгаков оставался верен законам достоинства: «Цилиндр мой я с голодухи на базар снес. Но сердце и мозг не понесу на базар, хоть издохну». Эти слова находим в «Записках на манжетах» — книге, которая воспринимается как писательская автобиография. «Я сочинил нечто — листа на четыре приблизительно печатных. Повесть? Да нет, это не повесть, а так, что-то такое вроде мемуаров». Книга вырастала из владикавказских записей и дневников, московских черновиков. В основе книги — любимая мысль автора, что жизнь нельзя остановить. Но Булгаков считает, что жизнь должна идти эволюционно: он не сторонник революции. И о гражданской войне хочет сказать так, чтобы «небу стало жарко». «Появилась вера в себя, и честолюбивые писательские мечты будоражили воображение».

      В первом своем романе «Белая гвардия» займет позицию над схваткой: не столкнет красных и белых. У него белые воюют с петлюровцами, носителями националистической идеи. В романе выявляется гуманистическая позиция писателя — братоубийственная война ужасна. Вспомним вещий сон Алексея Турбина.

      Бог говорит вахмистру Жилину: «…мне от вашей веры ни прибыли, ни убытку. Один верит, другой не верит, а поступки у вас у всех одинаковые: сейчас друг друга за глотку… Все вы у меня, Жилин, одинаковые — в поле брани убиенные…» И герои «Белой гвардии», считая себя причастными ко всему, что происходит в мире, готовы разделить вину за кровопролитие. Недаром именно Елена говорит: «Все мы в крови повинны…» «Для русского человека честь одно только лишнее бремя». Эти строчки встречаются в самом начале романа. Для главных героев: Турбиных, Мышлаевского, Шервинского, Най-Турса, представляющих русскую интеллигенцию, честь — понятие высокое, вечное, оно живет с ними. Поэтому названные герои так близки самому Булгакову.

      Булгаков уже в эти годы мыслит себя не только романистом. Он много работает для театра. Художественный театр предложил автору сделать инсценировку романа «Белая гвардия». 5 октября 1926 года на сцене этого театра была впервые сыграна пьеса «Дни Турбиных». Она имела грандиозный успех. Имена актеров Хмелева, Добронравова, Соколовой, Тарасовой, Яншина, Прудкина, Станицына засверкали, сразу завоевав зрителей. Роли сыгранных ими героев остались неразрывно связанными с их актерской славой.

      Затем в будущем Вахтанговском театре была поставлена «Зойкина квартира». Но ярких спектаклей Главрепетком долго терпеть не мог. И обе пьесы были сняты со сцены. Написанной в 1927 году пьесе «Бег» сулили успех не только актеры Художественного театра, но и М. Горький, но до сцены она вовсе не дошла, потому что автор прощал своего героя — белого офицера Хлудова, который за пролитую кровь был наказан собственной совестью.

      Вокруг самого М. А. Булгакова в эти годы создавалась атмосфера травли. Неталантливые собратья очень хотели, чтобы он уехал из страны. Но Булгаков писал Сталину: «По общему мнению всех, кто серьезно интересовался моей работой, я невозможен ни на какой другой земле, кроме своей — СССР, потому что одиннадцать лет черпал из нее». Что же черпал?

      Повесть «Дьяволиада» со своим мистико-фантастическим сюжетом показывает, как хорошо Булгаков знал бюрократический быт Советской страны. В повести «Роковые яйца» говорит о невежестве, которое проникает в науку. Тему науки продолжит в «Собачьем сердце». Повесть эту напечатанной не увидит, впрочем, как и большинство своих произведений.

      Профессор Преображенский, обладающий гениальным научным предвидением и умными руками, не предполагает, что в результате его опыта по улучшению человеческой породы получится чудовище Шариков — человекообразный монстр. Булгаков утверждает, что наука не может быть лишена этического начала; ученому нельзя уходить от жизни лишь в медицинские проблемы, его должно касаться все происходящее в жизни. «Собачье сердце» — шедевр булгаковской сатиры.

      В 30-е годы Булгакова не печатали. Но он продолжает писать пьесы, сохраняя интерес к сатирической фантастике: «Адам и Ева» (1931), «Иван Васильевич» (1935—1936). К этому времени уже все талантливые, неординарные писатели получили ярлыки. Булгаков был отнесен к самому крайнему флангу, обзывался «внутренним эмигрантом», «пособником вражеской идеологии». И речь теперь шла уже не просто о литературной репутации, а обо всей судьбе и жизни. Он отверг унизительные хождения с жалобами и обратился с письмом в правительство СССР. Он писал, что не собирается создавать коммунистическую пьесу и каяться. Он говорил о своем праве как писателя думать и видеть по-своему. Просил предоставить ему работу. Состоялся его знаменитый разговор со Сталиным, где Булгаковым были произнесены ставшие впоследствии известными слова: «Я очень много думал в последнее время, может ли русский писатель жить вне Родины, и мне кажется, что не может».

      По необъяснимому капризному повелению Сталина Булгаков получает «охранную грамоту» (слова Б. Пастернака) для «Дней Турбиных». Для Булгакова это означало, что ему была возвращена часть жизни. Говорят, что сам Сталин пятнадцать раз бывал на этом спектакле.

      Влечение к театру, впечатления от работы с актерами лягут в основу «Театрального романа», книги «Жизнь господина де Мольера». В этих произведениях заявлена тема мастера, опередившего талантом свое время.

      И эта тема станет основной в «Мастере и Маргарите» — последнем романе Булгакова, который он задумал и начал писать еще зимой 1928/29 г. Последние вставки в роман он диктовал жене в 1940 году, за три недели до смерти.

      В. Лакшин отмечал, что, «выбирая посмертную судьбу Мастеру, Булгаков выбирал судьбу себе». Это его измученная душа жаждала покоя. Покоя достоин тот, кого не отягощают муки совести, память стыда.

      Булгаков строго относился к тому, что писал. На одной из рукописей сделал пометку. «Не умереть, пока не закончу». Более десяти лет работал он над романом, много исправлял, обдумывал. Читал друзьям.

      Из «Драматических сочинений» С. Ермолинского (М.: Искусство, 1982):

      «Слушали его с изумлением. Еще бы! Неожиданность каждой новой главы ослепляла… Но потом некоторые говорили мне шепотком: «Конечно, это необыкновенно талантливо. И, видимо, колоссальный труд. Но посудите сами, зачем он это пишет? На что рассчитывает? И ведь это же может… навлечь! Как бы поосторожнее ему сказать, чтобы он понял. Не тратил силы и времени так расточительно и заведомо зря…» Разве в этих словах не угадываются осторожные и настороженные читатели романа, созданного героем Булгакова Мастером? Они не понимают, что настоящий художник просто не может не писать о том, что носит в своей душе, и не может писать «то, что надо».

      «Не верю в светильник под спудом, — говорил Булгаков. — Рано или поздно писатель все равно скажет то, что хочет сказать».

      М. А. Булгакову помогла сказать последним романом все основное в его жизни жена Елена Сергеевна, известная всему миру как Маргарита. Она стала ангелом-хранителем мужа, ни разу не усомнилась в нем, безусловной верой поддержала его талант. Она вспоминала: «Михаил Афанасьевич мне сказал однажды: «Против меня был целый мир — и я один. Теперь мы вдвоем, и мне ничего не страшно». Умирающему мужу она поклялась напечатать роман. Пробовала это сделать шесть или семь раз — безуспешно. Но сила ее верности преодолела все препятствия. В 1967—1968 годах журнал «Москва» напечатал роман «Мастер и Маргарита». А в 80—90-е годы были открыты архивы Булгакова, написаны практически первые интересные исследования. Имя Мастера известно теперь всему миру.

      «— Почему он вдруг изменился? — спросила тихо Маргарита под свист ветра у Воланда.

      — Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, — ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом, — его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал. Но сегодня такая ночь, когда сводятся счеты. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!»

*Переходим с учениками к разговору о романе.*

      ***Второй-третий уроки.* Композиция романа, его проблематика. Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри в романе.**

      Как рационально использовать то небольшое количество часов, которое мы можем отвести на разговор о романе Булгакова «Мастер и Маргарита»? Система уроков может быть различной, но, вероятно, бесспорный ход — начинать этот разговор с романа самого Мастера, который переосмыслил евангельскую историю. Почему нужно начинать так?

      Зададим ученикам вопрос о главных героях и напомним им, что это поможет нам осознать сюжетные линии, определить тему, идею произведения, его проблемы. Ответ на наш вопрос, как представляется ребятам, лежит на поверхности: конечно, Мастер и его возлюбленная Маргарита. Здесь-то и заключается основная ошибка тех читателей, которые не придают пока большого значения роману, написанному самим Мастером.

      Цель первых уроков — показать, как самостоятельное в определенном смысле произведение, посвященное ершалаимской истории, самым тесным образом переплетено с главами, рассказывающими о современности. Мало того, роман, принадлежащий перу Мастера, — это тот стержень, на котором держится все произведение. В его основу положены определенные главы Нового Завета. Но различие художественного произведения с богословским очевидно. Вряд ли стоит требовать от учеников точного знания того, о чем идет речь в Библии: никто из словесников не может сейчас взять на себя смелость толковать Новый Завет. Но, чтобы убедиться, что Мастер создает оригинальное художественное произведение, скажем, что в Евангелии от Иоанна, которое больше всего любил Булгаков, не идет речь о страданиях Понтия Пилата после казни Иисуса.

      Итак, роман, написанный Мастером. Проверим, внимательны ли наши ученики как читатели. Воланд спрашивает Мастера: «О чем роман?» Что слышит в ответ? Обязательно найдется ученик, который вспомнит реплику Мастера: «Роман о Понтии Пилате». Следовательно, именно прокуратор Иудеи был главным героем для самого автора, а не Иешуа Га-Ноцри. Почему? Это основной вопрос первых двух уроков. Лучше, если это будут сдвоенные часы.

*Для анализа берутся главы 2, 16, 25, 26, 32-я, эпилог.*

      К 11 классу учащиеся уже хорошо знают, что портрет является одним из способов раскрытия характера героя, в нем автор отражает внутреннее состояние, духовный мир изображаемого лица. Посмотрим, какими предстают перед читателем два героя — Понтий Пилат, обладающий неограниченной властью прокуратор Иудеи, и Иешуа Га-Ноцри, бродячий двадцатисемилетний философ, волею судьбы оказавшийся сейчас перед глазами владыки.

      «Этот человек был одет в старенький и разорванный голубой хитон. Голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба, а руки связаны за спиной. Под левым глазом у человека был большой синяк, в углу рта — ссадина с запекшейся кровью. Приведенный с тревожным любопытством глядел на прокуратора».

      Здесь еще раз отметим, что Мастер ведет речь не о Божьем сыне, его герой — простой человек. Почему? Какие проблемы будут разрешаться в романе Булгакова — богословские или реальные, мирские? Возможный ответ учеников выглядел бы так: опальный некогда роман посвящен земной жизни, и не случайно история Иешуа и Пилата будет разворачиваться параллельно с историей Мастера и Маргариты.

      Второй участник этой сцены: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат». Одно слово в этом описании сразу обращает на себя внимание: подбой «кровавый», не красный, яркий, багровый и т. д. Человек не боится крови: он, обладающий «кавалерийской походкой», — бесстрашный воин, недаром его прозвали «Всадник Золотое Копье». Но, вероятно, он не только по отношению к врагам в бою такой. Сам готов повторять о себе то, что говорят о нем другие, «свирепое чудовище».

      Но сейчас он страдает от головной боли. И о его страданиях автор скажет, постоянно обращаясь к одной детали его портрета — глазам. (Напомним ученикам, какую огромную роль в произведении может играть художественная деталь.) Попросим проследить по тексту, как меняются его глаза: «Вспухшее веко приподнялось, подернутый дымкой страдания глаз уставился на арестованного. Другой глаз остался закрытым…» «Теперь уже оба больные глаза тяжело глядели на арестанта»… «Он смотрел мутными глазами на арестованного»… Именно то, что Иешуа догадался о его страданиях и освободил прокуратора от них, заставит Понтия Пилата отнестись к арестованному не так, как, вероятно, он относился к подобным людям раньше. Но стоящий перед ним человек заинтересовал его еще и речами.

      Боится ли арестант Понтия Пилата? — Он боится опять пережить **физическую** боль (вспомним, как по приказу прокуратора Крысобой бил его). Но непоколебим останется тогда, когда будет отстаивать свой взгляд на мир, на веру, на истину. Он несет в себе внутреннюю силу, заставляющую людей слушать его.

      Какой факт, упомянутый самим Иешуа, подтверждает то, что он умеет убеждать людей? — Это история Левия Матвея. «Первоначально он отнесся ко мне неприязненно и даже оскорблял меня… однако, послушав меня, он стал смягчаться… наконец бросил деньги на дорогу и сказал, что пойдет со мною путешествовать… Он сказал, что деньги ему отныне стали ненавистны».

      На вопрос Пилата, правда ли, что он, Иешуа Га-Ноцри, призывал разрушить храм, тот отвечает: «…говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм **истины**». Слово произнесено. «Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про истину, о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?»

      Иешуа заявляет, что истина прежде всего в том, что у Пилата болит голова. Оказывается, он может избавить владыку от этой боли. И тот продолжает с «бродягой» разговор об истине.

      Как развивает это понятие Иешуа? — Для него истина в том, что никто не может распорядиться его жизнью: «…согласись, что перерезать волосок», на котором висит жизнь, «уж наверное может лишь тот, кто подвесил». Для Иешуа истина и в том, что «злых людей нет на свете». И если бы он поговорил с Крысобоем, тот резко изменился бы. Знаменательно, что Иешуа говорит об этом «мечтательно». Он к истине этой готов идти при помощи убеждения, слова. Это дело его жизни.

      «Мне пришли в голову кое-какие новые мысли, которые могли бы, полагаю, показаться тебе интересными, и я охотно поделился бы ими с тобой, тем более что ты производишь впечатление очень умного человека… Беда в том, что ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей. Ведь нельзя же, согласись, поместить всю свою привязанность в собаку. Твоя жизнь скудна, игемон».

      И Понтий Пилат после этой части разговора принимает решение в пользу Иешуа. Спросим у ребят какое. Услышим в ответ: объявить бродячего философа душевнобольным, не найдя в его деле состава преступления, и, удалив из Ершалаима, подвергнуть заключению там, где располагалась резиденция прокуратора. Почему? Такого человека хочется держать при себе. Пилат, видящий вокруг себя только тех, кто его боится, может позволить себе удовольствие иметь рядом человека независимых взглядов.

      Но столь мирно все не может разрешиться, потому что жизнь жестока и люди, имеющие власть, боятся ее потерять. В какой момент изменится настроение Понтия Пилата? Почему он будет вынужден отказаться от своего первоначального решения? Проследим это по тексту. Заметим попутно, что и секретарь, ведущий записи по ходу допроса, сочувствует Иешуа. Сейчас он «неожиданно» с сожалением ответит отрицательно на вопрос Пилата: «Все о нем?» — и подаст ему другой кусок пергамента. «Что еще там?» — спросил Пилат и нахмурился. Прочитав поданное, он еще более изменился в лице. Темная ли кровь прилила к шее и лицу, или случилось что-либо другое, но только кожа его утратила желтизну, побурела, а глаза как будто провалились.

      Опять-таки виновата была, вероятно, кровь, прилившая к вискам и застучавшая в них, только у прокуратора что-то случилось со зрением. Так, померещилось ему, что голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая. На этой плешивой голове сидел редкозубый золотой венец; на лбу была круглая язва, разъедающая кожу и смазанная мазью; запавший беззубый рот с отвисшей нижней капризной губой… (Отметим, что таким Пилат видит кесаря, а следовательно, служит ему не из-за уважения. А тогда из-за чего?) И со слухом совершилось что-то странное — как будто вдали проиграли негромко и грозно трубы и очень явственно послышался носовой голос, надменно тянувший слова: «Закон об оскорблении величества»…

      Что же прочитал Понтий Пилат в этом пергаменте? Иешуа несколько позже произнесет это вслух, и окажется, что разговор об истине еще не закончен. «В числе прочего я говорил… что всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть».

      Принимает ли Понтий такую истину? Нет. «Ты полагаешь, несчастный, что римский прокуратор отпустит человека, говорившего то, что говорил ты? О боги, боги! Или ты думаешь, что я готов занять твое место? Я твоих мыслей не разделяю!..»

      Спросим учеников, что же случилось с прокуратором. Почему он, несколько минут назад подсказывающий Иешуа спасительный ответ: «Ты когда-либо говорил что-нибудь о великом кесаре? Отвечай! Говорил?.. Или… не… говорил? — Пилат протянул слово «не» несколько больше, чем это полагалось на суде, и послал Иешуа в своем взгляде какую-то мысль, которую как бы хотел внушить арестанту», — почему сейчас Пилат утвердит смертный приговор?

      Ученики отвечают, что, будучи смелым воином на поле боя, он трус тогда, когда дело касается кесаря, власти. Для Пилата занимаемое место — «золотая клетка». Он боится за себя так, что пойдет против своей совести. Кажется, Герцен сказал, что человека никто не может сделать свободнее, чем он свободен внутренне. А Понтий Пилат внутренне несвободен. Поэтому он сейчас предаст Иешуа.

      Есть люди, которые совершают подобные предательства спокойно: Иуда не страдает нравственно, продав Иешуа. Но Понтий Пилат относится к числу людей, у которых есть совесть. Именно поэтому, понимая, что вынужден будет вынести приговор Иешуа, он заранее знает, что вместе с гибелью бродячего философа настанет и его собственная — только нравственная. «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: «Погиб!», потом: «Погибли!..» И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то долженствующем непременно быть — и с кем?! — бессмертии, причем бессмертие почему-то вызвало нестерпимую тоску».

      И после того как Синедрион подтвердил свое решение относительно казни Иешуа и освобождения Вар-раввана, «все та же непонятная тоска… пронизала все его существо. Он тотчас постарался ее объяснить, и объяснение было странное: показалось смутно прокуратору, что он чего-то не договорил с осужденным, а может быть, чего-то не дослушал.

      Пилат прогнал эту мысль, и она улетела в одно мгновение, как и прилетела. Она улетела, а тоска осталась необъясненной, ибо не могла же ее объяснить мелькнувшая как молния и тут же погасшая какая-то короткая другая мысль: «Бессмертие… Пришло бессмертие… Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке».

      Опять обратимся к ученикам с вопросом. Почему же возможность бессмертия не радует человека, а рождает в его душе ужас? Ответы сводятся обычно к тому, что человек совестливый не может жить с камнем на душе. И уже сейчас Пилат уверен, что не будет ему покоя ни днем ни ночью. Он попытается как-то смягчить «приговор» себе; он даже пригрозит Каифу: «Побереги себя, первосвященник… Не будет тебе… отныне покоя! Ни тебе, ни народу твоему… пожалеешь, что послал на смерть философа с его мирной проповедью».

      Какой еще поступок совершит Пилат, пытаясь смягчить муки совести? — Он велит прекратить страдания Иешуа, распятого на столбе. Но все тщетно. Это ничто по сравнению с теми словами, которые Иешуа перед смертью просит передать Пилату. Ребята найдут эти слова. (Глава 25-я.) Их повторит прокуратору Иудеи Афраний, начальник тайной службы.

      «— Не пытался ли он проповедовать что-либо в присутствии солдат?  
      — Нет, игемон, он не был многословен на этот раз. Единственное, что он сказал, это что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость».

      Понаблюдаем, как меняется голос Понтия Пилата: гость услышал «внезапно треснувший голос», «спросил хриплый голос».

      Вот оно — возмездие. Уйти от него невозможно. Ты, Всадник Золотое Копье, трус и вынужден сейчас согласиться с такой своей характеристикой. Что можно сейчас сделать? Что-то, за что не накажет кесарь, но что хоть как-то поможет ему, Пилату, оправдать себя. Какое приказание и как отдаст он начальнику тайной полиции?

      Жаль, что скорее всего на уроке не найдется времени перечитать этот разговор двух умных людей, уважающих, понимающих друг друга, но все-таки опасающихся говорить открыто. Этот разговор полон недомолвок и полунамеков. Но скажем вместе с учениками, что Афраний прекрасно поймет своего господина.

       «— И тем не менее его зарежут сегодня, — упрямо повторил Пилат, — у меня предчувствие, говорю я вам! Не было случая, чтобы оно меня обмануло, — тут судорога прошла по лицу прокуратора, и он коротко потер руки.  
      — Слушаю, — покорно отозвался гость, поднялся, выпрямился и вдруг спросил сурово: — Так зарежут, игемон?  
      — Да, — ответил Пилат, — и вся надежда только на вашу изумляющую всех исполнительность».

      Отметим далее, что его исполнительность не подвела на этот раз. (Глава 29-я.) Ночью Афраний докладывал Пилату, что, к сожалению, «не сумел уберечь Иуду из Кариафа, его зарезали». И его начальник, не умеющий и не желающий никогда прощать огрехи подчиненных, скажет: «Вы сделали все, что могли, и никто в мире, — тут прокуратор улыбнулся, — не сумел бы сделать больше вашего! Взыщите с сыщиков, потерявших Иуду. Но и тут, предупреждаю вас, я не хотел бы, чтобы взыскание было хоть сколько-нибудь строгим. В конце концов, мы сделали все для того, чтобы позаботиться об этом негодяе».

      Оставим на время Понтия Пилата и вспомним, что в рассматриваемых нами главах действует еще один герой. Это Левий Матвей. Спросим, как поведет себя Левий Матвей, узнав о неотвратимости гибели Иешуа.

      Отвечая на этот вопрос, ученики вспомнят, что бывший сборщик налогов следовал за процессией с осужденными до самой Лысой горы. Он «сделал наивную попытку, притворившись, что не понимает раздраженных окриков, прорваться между солдатами к самому месту казни, где уже снимали осужденных с повозки. За это он получил тяжкий удар тупым концом копья в грудь и отскочил от солдат, вскрикнув, но не от боли, а от отчаяния. Ударившего легионера он окинул мутным и совершенно равнодушным ко всему взором как человек, не чувствительный к физической боли».

      Он сумел устроиться в расщелине на камне. «Мучения человека были настолько велики, что по временам он заговаривал сам с собой.

      «— О, я глупец! — бормотал он, раскачиваясь на камне в душевной боли и ногтями царапая смуглую грудь, — глупец, неразумная женщина, трус! Падаль я, а не человек».

      Чего более всего хочет Левий Матвей, осознав, что не сможет спасти своего учителя? — «Бог! За что гневаешься на него? Пошли ему смерть». И дальше — мечтает вскочить на повозку. «Тогда Иешуа спасен от мучений. Одного мгновения достаточно, чтобы ударить Иешуа ножом в спину, крикнув ему: «Иешуа! Я спасаю тебя и ухожу вместе с тобою! Я, Матвей, твой верный и единственный ученик!» А если бы Бог благословил еще одним свободным мгновением, можно было бы успеть заколоться и самому, избежав смерти на столбе. Впрочем, последнее мало интересовало Левия, бывшего сборщика податей. Ему было безразлично, как погибать. Он хотел одного, чтобы Иешуа, не сделавший никому в жизни ни малейшего зла, избежал бы истязаний».

      Как Левий Матвей выполнит свой последний долг перед учителем? — Он снимет его тело со столба и унесет его с вершины горы.

      Теперь вспомним разговор, который состоялся между Понтием Пилатом и Левием Матвеем. (Глава 26-я). Почему можно сказать, что Левий Матвей действительно достойный ученик Иешуа? — Он поведет себя гордо, не будет бояться Пилата. Он устал так, как может устать человек, помышляющий о смерти как об отдыхе. На предложение Пилата служить ему («У меня в Кесарии есть большая библиотека, я очень богат и хочу взять тебя на службу. Ты будешь разбирать и хранить папирусы, будешь сыт и одет») Левий Матвей ответит отказом.

      «— Почему? — темнея лицом, спросил прокуратор, — я тебе неприятен, ты меня боишься?

      Та же плохая улыбка исказила лицо Левия, и он сказал:

      — Нет, потому что ты будешь меня бояться. Тебе не очень-то легко будет смотреть в лицо мне после того, как ты его убил».

      И Понтий Пилат лишь тогда на мгновение осознает свое торжество над Левием, когда на его заявление о желании убить Иуду ответит, что это уже сделал он.

      Спросим учеников, как судьба наказала Пилата за его трусость. За ответом обратимся к главе 32-й «Прощение и вечный покой». Воланд, его свита, Мастер и Маргарита, несущиеся на волшебных конях в ночи, видят при свете луны сидящего человека, а рядом с ним собаку. Воланд скажет Мастеру: «…Мне хотелось показать вам вашего героя. Около двух тысяч лет сидит он на этой площадке и спит, но, когда приходит полная луна, как видите, его терзает бессонница. Она мучает не только его, но его верного сторожа, собаку. Если верно, что трусость самый тяжкий порок, то, пожалуй, собака в нем не виновата. Единственно, чего боится храбрый пес, это грозы. Ну что ж, тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит».

      На вопрос Маргариты, о чем говорит этот человек, Воланд отвечает, что «к своей обычной речи о луне он нередко прибавляет, что более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу».

      Пилат давно, сразу после гибели Иешуа, осознал, что тот был прав, когда утверждал, что трусость — один из самых страшных пороков. И даже более: «Философ, я тебе возражаю: это самый страшный порок». И за самый страшный порок человек расплачивается бессмертием.

      Можно вспомнить с ребятами на знакомом им материале, что тема бессмертия волновала людей всегда. Но бессмертием часто наказывался человек, совершивший зло в жизни. Уже в Библии есть подобный сюжет, он посвящен Каину и Авелю. Каина Бог делает бессмертным, чтобы наказать за убийство Авеля. Каина постоянно мучит раскаяние, но не приходит к нему смерть как спасение от душевных мук. У М. Горького в легенде о Ларре (рассказ «Старуха Изергиль») гордый человек (слово «гордость» здесь можно заменить словом «гордыня») попрал законы своего племени, считая, что таких, как он, нет больше. Его, самонадеянного гордеца, люди прогнали от себя и обрекли на бессмертие.

      Итак, Понтий Пилат страдает уже около двух тысяч лет. И Маргарита, которая путешествует с Воландом, просит его отпустить Пилата.

      «— Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него попросил уже тот, с кем он так стремится разговаривать, — тут Воланд опять повернулся к Мастеру и сказал: — Ну что ж, теперь ваш роман вы можете кончить одной фразой!

      Мастер как будто бы этого ждал уже… Он сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам:

      — Свободен! Свободен! Он ждет тебя!»

      Успокоится ли теперь бывший прокуратор Иудеи? Спросим у учеников, почему эти слова не заканчивают истории Понтия Пилата и Иешуа. Какой эпизод завершит роман, написанный Мастером?

      В «Эпилоге» говорится о сне, который видит Иван Николаевич Понырев (уже не Иван Бездомный). «От постели к окну протягивается широкая лунная дорога, и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом. Идущие о чем-то разговаривают с жаром, спорят, хотят о чем-то договориться.

      — Боги, боги, — говорит, обращая надменное лицо к своему спутнику, тот человек в плаще, — какая пошлая казнь! Но ты мне, пожалуйста, скажи, — тут лицо из надменного превращается в умоляющее, — ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было?  
      — Ну, конечно, не было, — отвечает хриплым голосом спутник, — это тебе померещилось.  
      — И ты можешь поклясться в этом? — заискивающе просит человек в плаще.  
      — Клянусь, — отвечает спутник, и глаза его почему-то улыбаются.  
      — Больше мне ничего не нужно! — сорванным голосом вскрикивает человек в плаще и поднимается все выше к луне, увлекая своего спутника».

      Итак, Понтию Пилату недостаточно того, что его простили. Душа его успокоится лишь тогда, когда Иешуа скажет ему, что казни не было.

      В ходе наших уроков мы с учениками еще вернемся к этому эпизоду. Возвращение это окажется логичным и необходимым тогда, когда мы поговорим о судьбе самого Мастера.

      Подведем итоги двух уроков, посвященных роману, написанному Мастером. Попросим учеников ответить на вопрос: зачем понадобился Булгакову такой художественный прием — параллельно повествованию о современности вести еще и линию романа, написанного Мастером и рассказывающего о событиях, которые происходили две тысячи лет назад?

      Ответы учащихся будут сводиться к следующему. Роман Булгакова посвящен вечным проблемам, и они существуют в настоящем так же, как и много веков назад.

*Какие это проблемы? Назовем их.*  
  
      Что такое истина?  
      Человек и власть.  
      Внутренняя свобода и несвобода человека.  
      Добро и зло, вечное их противопоставление и борьба.  
      Верность и предательство.  
      Милосердие и всепрощение.  
      Позже мы расширим круг проблем, коснувшись истории Мастера.

      Для того чтобы учащиеся лучше представляли себе описываемую автором эпоху, можно обратиться к репродукциям картин Н. Ге «Голгофа» и «Что есть истина? Христос и Пилат»; Н. Крамского «Христос в пустыне»; А. Иванова «Вход в Иерусалим»; И. Репина «Тайная вечеря». Эти репродукции учитель может найти в журнале «Литературная учеба», № 1, напечатавшем в 1990 году четыре Евангелия в переводе священника Леонида Лутковского. Этот перевод понятен большинству неискушенных в догматических тонкостях людей и в то же время лишен упрощенности. Его хорошо использовать, сопоставляя художественный строй романа и Новый Завет.

*Определим домашнее задание на следующий урок:*   
  
      1) Ответить на обобщающий вопрос: «В чем смысл евангельской истории, воспроизведенной автором в романе?»;   
      2) Выбрать материал, касающийся:   
      а) истории Мастера,  
      б) изображения мира искусства в романе,  
      в) общей атмосферы жизни 30-х годов.

      Эти задания предлагаем по вариантам, чтобы ученики имели возможность не торопясь перечитать страницы романа. (Не забываем поставленную в начале работы цель — заинтересовать чтением романа, расширить представление о нарисованных автором характерах).

***Четвертый урок.* Судьба художника в мире, в котором гибнут таланты.**

      В романе Булгакова есть герой, который не назван по имени. Он сам и окружающие называют его Мастером. Слово это хочется писать с большой буквы, потому что необыкновенна сила таланта этого человека. Проявилась она в романе о Понтии Пилате и Иешуа. Так кто же он, почему не называет своего имени? На уроке поговорим о его трагической судьбе и о том мире, в который приходит он со своим романом.

      Спросим у ребят, в каком эпизоде впервые появляется Мастер.

      Поэт Иван Бездомный, став свидетелем гибели Берлиоза, преследует сатану и его свиту, проходит через различные злоключения и попадает в психиатрическую больницу, которая в романе названа «домом скорби». Это продолжение страшного реального мира уже потому, что, принимая больных, здесь спрашивают в первую очередь, являются ли они членами профсоюза.

      В главе 13-й прочитаем описание внешности того человека, которого Бездомный увидит через балконную дверь. «С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми». Состоится знакомство. На вопрос Ивана, почему, если у пришедшего есть ключи от балконных дверей, он не может «удрать» отсюда, гость ответит, что ему «удирать некуда».

      Вот эти-то слова и станут отправными для нас в беседе на уроке. Необходимо разобраться с учениками в том, почему человек, еще достаточно молодой, талантливый, не считает нужным покидать свой теперешний приют. Таким образом, мы продолжим разговор о проблеме «человек и власть», выйдем на вопросы соотношения таланта и бездарности, поговорим о трагедии настоящего художника в современном мире и о любви как спасительной силе для человека.

      Гость назовет себя просто Мастером, отвергнув примененное к нему Иваном слово «писатель» и погрозив ему при этом кулаком. Почему? Возможные ответы учеников:   
      — Он слишком хорошо узнал, кто такие «писатели», когда отнес роман в редакцию.  
      — Он знает себе цену и вполне осознает, что имеет право называться мастером, т. е. человеком, особенно сведущим или искусным в деле своем. (Ученик взял это определение из словаря В. Даля).

      Почему Иван Бездомный заслужит доверие Мастера? — Иван расскажет о том, что случилось с ним за тот короткий срок, который прошел с «часа небывало жаркого заката» на Патриарших прудах. «Гость не рядил Ивана в сумасшедшие, проявил величайший интерес к рассказываемому и по мере развития этого рассказа, наконец, пришел в восторг… Иван ничего не пропускал, ему самому было так легче рассказывать и постепенно добрался до того момента, как Понтий Пилат в белой мантии с кровавым подбоем вышел на балкон.

      Тогда гость молитвенно сложил руки и прошептал:  
      — О, как я угадал! О, как я все угадал!»

      Между ними установится та степень доверия, которая поможет каждому осознать что-то в себе. Мастер найдет в этом подтверждение своих догадок, а для Ивана эта встреча станет точкой отсчета новой жизни.

      Попросим учащихся восстановить по тексту прошлое Мастера. Довольно бесцветной была жизнь историка по образованию, работавшего в одном из московских музеев, до тех пор, пока он не выиграл сто тысяч рублей. И вот здесь-то оказалось, что у него есть мечта — написать роман о Понтии Пилате, высказать собственное отношение к истории, произошедшей две тысячи лет тому назад в древнем иудейском городе. Он весь отдался работе. И именно в это время он встретился с женщиной, которая была так же одинока, как и он. «Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы… По Тверской шли тысячи людей, но я вам ручаюсь, что увидела она меня одного и поглядела не то что тревожно, а даже будто болезненно. И меня поразила не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах!»

      О причине этого одиночества Маргарита скажет позже Азазелло: «Моя трагедия в том, что я живу с тем, кого я не люблю, но портить ему жизнь считаю делом недостойным». Итак, встретились два одиночества. «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!» И жизнь этих двух людей наполнилась великим смыслом. Именно Маргарита стала подгонять его в работе, называть Мастером, это она сулила ему славу.

      Роман был дописан.

      «И я вышел в жизнь, держа его в руках, и тогда моя жизнь кончилась». Спросим учеников, что означает эта фраза. Что же произойдет с Мастером? Как литературный мир встретит его версию библейской истории? Ученики ответят, что роман не был принят к печати; все, кто его читал: редактор, члены редакционной коллегии, критики, — обрушились на Мастера, отозвались в газетах разгромными статьями. Особенно неистовствовал критик Латунский. В одной из статей «автор предлагал ударить, и крепко ударить, по **пилатчине** и тому богомазу, который вздумал протащить (опять это проклятое слово!) ее в печать».

      Что же не устраивало литераторов в романе Мастера? Чтобы ответить на этот вопрос, расширим наше представление о том мире искусства, куда вынужден был войти автор романа о Понтии Пилате. В романе Булгакова есть главы, специально этому посвященные, и вместе с ними отдельные эпизоды, которые позволяют представить страшную картину бездарности, приспособленчества, стремления погубить все живое и талантливое — и это в мире искусства!

*Какие эпизоды могут вспомнить ученики?*

      Глава 5-я. «Было дело в Грибоедове». Собравшуюся здесь литературную братию (иначе их не назовешь) более всего привлекает «обыкновенное желание жить по-человечески». Но по-человечески ли, если мечтают эти люди только о дачах («дач всего двадцать две, а нас в МАССОЛИТе три тысячи»), о творческих отпусках (здесь все точно рассчитано: до двух недель — на рассказ-новеллу, до одного года — на роман); в «Грибоедове» — распределителе благ собираются, чтобы вкусно и дешево поесть. «Всякий посетитель, если он, конечно, был не вовсе тупица, попав в Грибоедова, сразу же соображал, насколько хорошо живется счастливцам — членам МАССОЛИТа, и черная зависть начинала медленно терзать его». Скажем ученикам, что то здание, которое в романе описывается как «Грибоедов», очень напоминает бывший на самом деле Дом Герцена, его в ту пору занимало правление РАПП.

      И опять к писателям — чего стоят их говорящие фамилии: Двубратский, Загривов, Глухарев, Богохульский, Сладкий и, наконец, «купеческая сирота Настасья Лукинишна Непременова», взявшая псевдоним «Штурман Жорж»! Читатель имеет возможность понаблюдать, как проходит лишь один вечер в МАССОЛИТе, но вслед за автором готов воскликнуть: «Словом, ад… О боги, боги мои, яду мне, яду…»

      Ученики продолжают приводить примеры, подтверждающие, что литературный мир Москвы ужасен.

      Темы произведений писателям, оказывается, навязывают, недаром редактор добивается от Мастера, кто надоумил его сочинить роман на такую странную тему. Вспомним, что Берлиоз отчитывает Ивана Бездомного за то, что тот не сумел написать, как требовалось, заказанную ему антирелигиозную поэму.

      Сам Бездомный прекрасно понимает, что пишет дурные стихи. На вопрос Стравинского: «Вы — поэт?»  — отвечает утвердительно, но «впервые почувствовал какое-то необъяснимое отвращение к поэзии, и вспомнившиеся ему тут же собственные его стихи показались почему-то неприятными». О его узком кругозоре, примитивном мышлении говорит и тот факт, что он вдруг осознает, что «среди интеллигентов тоже попадаются на редкость умные». И он же считает, что Канта надо отправить на Соловки. Но Бездомный начнет прозревать тогда, когда в жизнь его вторгнется потусторонняя сила и когда он познакомится с Мастером. Мастер спросит его:

      «— Хороши ваши стихи, скажите сами?  
      — Чудовищны! — вдруг смело и откровенно произнес Иван.  
      — Не пишите больше! — попросил пришедший умоляюще.  
      — Обещаю и клянусь! — торжественно произнес Иван».

      Тему бездарности печатающихся авторов продолжает поэт Рюхин. Он беспощаден к себе оказывается только ночью, когда привозит Ивана Бездомного в клинику Стравинского и вдруг понимает, что тот совершенно здоров. Минутное прозрение заставляет его осознать, что он пишет плохие стихи, потому что не верит в то, что пишет. Но когда «на поэта неудержимо наваливается день», он признает, «что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть».

      Так и живут на свете эти люди, забывшие о высоком назначении писателя, потерявшие стыд и совесть. Недаром так страшно расправится нечистая сила с Берлиозом, бросив его под трамвай, а потом украв из гроба его голову.

      Спросим у учеников, почему Берлиоз заслужил такое наказание. Это он стоит во главе МАССОЛИТа, во главе тех, кто может словом возвеличить или убить. Он догматик, он отучает молодых писателей мыслить самостоятельно и свободно. Наконец, он служит власти, он сознательно привержен преступной идее. И если Бездомному можно простить что-то из-за его молодости и невежества (от которого, конечно, надо спешить избавиться), то Берлиоз опытен и образован («редактор был человеком начитанным и очень умело указывал в своей речи на древних историков»), и тем страшнее оказывается он для людей по-настоящему талантливых.

      Кто еще из людей, с которыми столкнется Мастер, верно служит власти? Ребята вспомнят журналиста-доносчика Алоизия Могарыча, того самого, о котором Мастер скажет: «У меня неожиданно завелся друг». Он, этот «друг», мог «в одну минуту» объяснить какую-то непонятную Мастеру заметку в газете, «причем видно было, что объяснение это не стоило ему ровно ничего». Мастер же не понимал чего-то в газетах, потому что был нормальным, не испорченным этим миром человеком.

      Как Мастер со временем объяснил себе нападки на него самого и его роман? — Мастер начинает постепенно прозревать и осознавать, что «авторы статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим». Спросим, что же становится результатом этого прозрения. — На Мастера сходит страх. И та внутренняя свобода, которая заставила его обратиться к роману о Пилате и Иешуа, сейчас подавляется страхом, вызываемым совершенно не относящимися к статьям о романе или к роману вещами. «Так, например, я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания».

      Теперь вернемся к нашему вопросу о том, почему же роман Мастера заслужил «славы дань: кривые толки, шум и брань»? (В скобках отметим, что Пушкин ожидал такой реакции своих недругов на роман «Евгений Онегин» — судьба художника всегда одинакова!) Ученики верно поняли, что изменилось время, но не изменились люди. В романе Мастера чиновники от литературы увидели себя, т. е. тех, кто подкармливался властью, а значит, зависел от того, кто две тысячи лет назад мог носить имя императора Тиверии или Понтия Пилата, а сейчас по-другому звучащее имя. Представляется, что нет надобности искать прямые параллели с теми правителями, во времена которых жили Булгаков и его герой. Времена меняются, а человек не переходит «в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть».

      Какой оказалась судьба романа, написанного Мастером? — Реальность сломила Мастера. Во время его горьких хождений с романом по редакциям он узнал ту сторону жизни, которая была дотоле ему неизвестна. И как результат — он сжигает роман. «Пепел по временам одолевал меня, душил пламя, но я боролся с ним, и роман, упорно сопротивляясь, все же погибал».

      Как поведет себя Маргарита в этой ситуации? — Она будет делать все, чтобы Мастер поправился и восстановил роман. Маргарита решается на честный разговор с нелюбимым мужем и оставляет погружающегося в безумие страха возлюбленного лишь на ночь. «Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окно постучали».

      Почему обо всем, что было дальше, Мастер станет рассказывать Бездомному на ухо? — Это будет история его ареста, хотя слово «арест» не произнесено. Если Мастера арестовали, то он представлял опасность для системы. Какую? Вероятно, ученики догадаются сами, что надо вернуться к слову «пилатчина», которое постоянно произносилось гонителями Мастера. (Отметим, что слово образовано по аналогии со словами «обломовщина», «хлестаковщина», «репетиловщина», то есть сделан выход на общественное явление).

      Так что же такое «пилатчина»? Ответы могут быть различными, но, скорее всего, будут сводиться к тому, что власть имущие и служащие им считали: не может правитель сомневаться в истинности содеянного. Как же тогда жить простым обывателям?

      Спросим учеников: а может быть, не было ареста Мастера, это лишь наше предположение? — Одна деталь подскажет, где был Мастер от «половины октября» до «половины января»: «…ночью, в том же самом пальто, но с оборванными пуговицами, я жался от холода в моем дворике… Холод и страх, ставшие моим постоянным спутником, доводили меня до исступления». Скажем ребятам, что пуговицы отрезали на Лубянке. Обычно оттуда не возвращались. Но Мастера, вероятно, посчитали сумасшедшим. (Воланд, впервые увидев Мастера, помолчав, скажет: «Да… его хорошо отделали»).

      Единственным спасением для себя Мастер считает теперь пребывание в клинике Стравинского: «…Я вспомнить не могу без дрожи мой роман». И от Маргариты готов отказаться тоже — не подал ей весточку из «дома скорби». О себе говорит: «Я неизлечим».

      Подводя некоторые итоги, учитель скажет, что разговор пока велся о литературном мире. Но если он таков, то его питает жизненная атмосфера в целом. Какова же она, если подобные Мастеру люди могут обрести душевный покой только в психиатрической клинике, а неталантливые «писатели» способны сочинять только доносы? Расширим рамки нашего разговора. Учащиеся приведут примеры:   
      1) это московские квартиры, из которых люди исчезают бесследно: Булгаков не мог открыто сказать об арестах (глава 7-я. «Нехорошая квартира»);   
      2) бюрократическая система, при которой совершенно все равно, человек ли отдает распоряжения, подписывает приказы или костюм, из которого на время исчез его хозяин (глава 27-я. «Конец квартиры № 50»). Самое поразительное — «вернувшись на свое место, в свой полосатый костюм, Прохор Петрович совершенно одобрил все резолюции, которые костюм наложил во время его краткосрочного отсутствия» (вспомним с учениками, что здесь мы встретились с таким художественным приемом, как гротеск);   
      3) это процветающее взяточничество, за которое был наказан сатаной председатель жилищного товарищества Никанор Иванович Босой (глава 9-я. «Коровьевские штуки»);   
      4) подлость и приспособленчество тех людей, которых принято было называть **простыми людьми**. Вспомним разговор Коровьева с Маргаритой о пятом измерении, которое было рассчитано квартирным пронырой (чудеса эти удивляют самого сатану и его приближенных). Или это слова артиста в сне Босого относительно подброшенной валюты:

      «— Что могут подбросить?  
      — Ребенка, анонимное письмо, прокламацию, адскую машину… но 400 долларов никто не станет подбрасывать». Или это отношение к своему делу вора-буфетчика из театра варьете, у которого брынза зеленого цвета, а осетрина второй свежести. «Вторая свежесть — вот это вздор! Свежесть бывает только одна — первая, она же последняя. А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая!» Или это распутство театрального начальника Семплеярова и безделие и пьянство директора варьете Степы Лиходеева.

      Об этих уродствах бытия Булгаков говорит с сарказмом, то есть с язвительной насмешкой. Автор наследует сатирические традиции русской литературы XIX века. Вспоминаются сразу имена Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина.

*Подведем итоги урока.*

      Теперь нам понятно, почему Мастер ищет приюта в «доме скорби», почему Маргарита, защищая свою любовь, будет рассчитывать на дьявола.

*Домашнее задание к следующему уроку:*   
  
      1) Устно ответить на вопросы, подобрать материал романа:   
      а) Каковы в романе Воланд и его свита?  
      б) Как Маргарита будет бороться за свою любовь?  
      в) В чем смысл эпиграфа к роману?  
      г) Какое значение вкладывал Булгаков в слова «покой» и «свет»?  
      2) Письменное задание по вариантам:   
      а) Зачем в роман введены фантастические картины?  
      б) Какие параллели существуют в романе?  
      в) Как соотносятся в романе милосердие, всепрощение и справедливость?

***Пятый урок.* «Нечистая сила» в романе. Проблема милосердия, всепрощения и справедливости.**

*Начнем урок с вопросов:*

      Кого из героев романа, написанного Мастером, напоминает Маргарита в своем стремлении спасти возлюбленного? Как вернет она свою любовь?

      От учеников услышим, что Маргарита сейчас так же бескорыстна, отважна, как и Левий Матвей, пытавшийся спасти Иешуа. **Люди** сделали все, чтобы разлучить возлюбленных, а вернуть Мастера поможет Маргарите **нечистая сила**. Обратимся к сюжету романа и вспомним, как состоится знакомство Маргариты с Воландом.

      Маргарита в последний раз виделась с Мастером перед его арестом. Много месяцев она не знает, что с ним. «Ах, право, дьяволу я бы заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!» И оказывается, подручный дьявола тут как тут. За сведения о Мастере она должна расплатиться присутствием на балу у сатаны. С достоинством вынесет Маргарита страшную ночь. Но Мастера нет. Спросить о нем она не может. (Глава 24-я.) «Только бы выбраться отсюда, а там уж я дойду до реки и утоплюсь».

      «— Сядьте-ка, — вдруг повелительно сказал Воланд. Маргарита изменилась в лице и села. — Может быть, что-нибудь хотите сказать на прощанье?  
      — Нет, ничего, мессир, — с гордостью ответила Маргарита, — кроме того, что если я еще нужна вам, то я готова охотно исполнить все, что вам будет угодно…  
      Маргарита глядела на Воланда, глаза ее наполнялись слезами.  
      — Верно! Вы совершенно правы! — гулко и страшно прокричал Воланд. — Так и надо!  
      — Так и надо! — как эхо, повторила свита Воланда.  
      — Мы вас испытывали, — продолжал Воланд, — никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут! Садитесь, гордая женщина!.. Итак, Марго, — продолжал Воланд, смягчая свой голос, — чего вы хотите за то, что сегодня вы были у меня хозяйкой?.. Во что цените ваше колено? Каковы убытки от моих гостей, которых вы сейчас наименовали висельниками?..»  
      Воланд говорит Маргарите, что он может исполнить только одно ее желание. Конечно, она должна бы просить вернуть ей Мастера. «Маргарита вздохнула и сказала:   
      — Я хочу, чтобы Фриде перестали подавать тот платок, которым она удушила своего ребенка…  
      — Вы, судя по всему, человек исключительной доброты? Высокоморальный человек?  
      — Нет, — с силой ответила Маргарита, — я знаю, что с вами можно разговаривать только откровенно, и откровенно вам скажу: я легкомысленный человек. Я попросила вас за Фриду только потому, что имела неосторожность подать ей твердую надежду. Она ждет, мессир, она верит в мою мощь. И если она останется обманутой, я попаду в ужасное положение. Я не буду иметь покоя всю жизнь. Ничего не поделаешь! Так уж вышло».

      Наверное, **человек** воспользовался бы сейчас промахом Маргариты, но **не дьявол**. Он не может не вернуть Маргарите ее возлюбленного. Поэтому прощать Фриду будет сама Маргарита. В этом есть символический смысл: человек будет прощать человека. А ее желание видеть Мастера выполнит Воланд.

      И вот Мастер здесь, перед ней и Воландом. Чудесным образом окажется возрожденным сожженный роман: «Рукописи не горят». Одна из коренных идей романа Булгакова — бессмертие искусства. Но Мастер сломлен. Он скажет Воланду, что роман, который еще недавно был смыслом его существования, ему ненавистен. Воланд отзывается на это словами: «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы».

*Обратимся теперь с учащимися к главе 29-й.*

      С какой просьбой к Воланду приходит Левий Матвей?

      «— Он прочитал сочинение Мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы ты взял с собою Мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

      — Мне ничего не трудно сделать, — ответил Воланд, — и тебе это хорошо известно. — Он помолчал и добавил: — А что же вы не берете его к себе, в свет?  
      — Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий.  
      — Передай, что будет сделано, — ответил Воланд».  
      Вопрос классу (из тех, на которые нет однозначных ответов): почему Мастер не заслужил света? Учащиеся скажут, вероятно, что Мастер сделал свое дело на земле: он создал роман об Иешуа и Пилате и показал, что жизнь человека может определиться одним его поступком — тем, который возвысит и обессмертит его или заставит потерять покой на всю жизнь и страдать от обретенного бессмертия. Но в какой-то момент Мастер отступил, сломался, не сумел бороться за свое детище до конца. Может быть, поэтому не заслужил света?

      Но что такое покой? Обратимся опять к В. Лакшину: «За недоступностью для Мастера райского «света», решение его загробных дел поручено Воланду. Но сатана распоряжается адом, а там, как известно, покоя не жди. Да и заслуживает ли ада тот, кто успел пройти некоторые его круги здесь, на земле? Так возникает понятие «покоя» — прибежища для усталой, безмерно измученной души… У Пушкина есть строки: «На свете счастья нет, а есть покой и воля»…

      Спросим учеников: «Достоин ли Мастер своего героя Иешуа?» И да и нет. Да, потому что Иешуа создан болью его сердца: Мастер сам не прошел мимо всех тех вопросов, которые оказались самыми важными в жизни пророка. Но Иешуа, не отступивший от истины, заслужил «свет», а Мастер — только «покой».

      На уроке есть необходимость поработать с письменными ответами учащихся, не проверяя их как контрольные, а давая ребятам возможность выслушать друг друга, поспорить, поправить, дополнить то, что они писали дома. Ученики пытались разобраться в вопросе: зачем в роман, посвященный жизненным проблемам, включены фантастические картины, связанные с пребыванием в Москве сатаны и его свиты?

      Основные положения, которые можно выделить в ответах, таковы: Булгаков изобразил в романе жизнь, которую нельзя считать нормальной, она абсурдна, ирреальна. Как есть понятие «грибоедовская Москва», так имеет право на существование и понятие «булгаковская Москва». Если по определенным признакам, уже названным на уроках, эту жизнь можно назвать адом, то появление в ней Князя Тьмы закономерно. Обратимся к главе 12-й «Черная магия и ее разоблачение». Воланд спрашивает Фагота: «Как, по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось?

      Маг поглядел на затихшую, пораженную появлением кресла из воздуха публику.

      — Точно так, мессир, — негромко ответил Коровьев-Фагот. — Ты прав. Горожане сильно изменились внешне, я говорю, как и сам город, впрочем… Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны и прочая…  
      — Аппаратура, — подсказал клетчатый.  
      — Совершенно верно, благодарю, — медленно говорил маг тяжелым басом, — сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?»

      И начинается проверка того, что же изменилось в людях за два тысячелетия. Блестящее представление прерывается то аплодисментами, восхищением, вызванными летящими откуда-то сверху деньгами, возможностью получить бесплатное платье, то криками ужаса, когда у надоевшего всем пошляка Бенгальского оказывается оторвана голова. Вспомним, что много веков назад в Ершалаиме казнь Иешуа Га-Ноцри, Дисмаса и Гестаса воспринималась людьми как представление.

      Сейчас Воланд получает возможность сделать вывод: «Ну, что же… они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было… Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны… ну, что ж… и милосердие иногда стучится в их сердца… обыкновенные люди… в общем, напоминают прежних… квартирный вопрос только испортил их…» (Подтверждение этого есть в судьбе Мастера: донос на него настрочит Алоизий Могарыч, которому приглянулась комната Мастера).

      Учитель заметит: явно недостаточно сказать, что цель появления в Москве дьявола — устроить представление-кутерьму в варьете и убедиться в том, что, конечно же, время не меняет людей. И дело не в том, что судить о людях, живших тысячелетия назад, могут лишь представители сил сверхъестественных. А что же тогда объясняет такой элемент сюжета, как появление дьявола и его подручных? И учащиеся ответят, что силы, которая реально борется со злом, в жизни нет, поэтому Воланд и такие симпатичные, совсем не похожие на исчадие ада его помощники выступают в романе как судьи, которые несут справедливость и каждому воздают по заслугам. «Каждому будет дано по его вере» — эти слова бродячего проповедника мог бы произнести Воланд.

      Фантастические картины романа обнажают действительность, представляют ее в гротесковом свете (вспомним с учениками понятие «гротеск») и тем самым заставляют ужаснуться тому, мимо чего проходишь часто, как мимо привычного, примелькавшегося. Примеры этого уже приводились на предыдущих уроках. Может быть, есть только смысл обратиться к эпизоду, о котором раньше не упоминали. Среди присутствующих на балу у сатаны был барон Майгель. Только он, единственный герой романа, будет по приказу Воланда уничтожен физически. Спросим у учеников почему. Одним из самых страшных грехов Булгаков считал доносительство, он сам жил в атмосфере постоянной поднадзорности. Но открыто говорить о действиях чекистов в романе не мог. Показывает только, как они гоняются по Москве за шайкой Воланда и постоянно терпят фиаско. Так вот, барон Майгель — тайный осведомитель, доносчик. Этого простить человеку не может даже сатана. Заметим, что Булгаков не упускает случая посмеяться над теми, кто охраняет власть. После того как «нечистая сила» покинула Москву, в умах воцарилась полная неразбериха и в глубине России какой-то старушке пришлось выручать из милиции своего ни в чем не повинного, оклеветанного кота.

      Можно поговорить с учениками о том, какими вообще предстают в романе Воланд и его приближенные. Они симпатичны всем читателям. И не только тем, что именно они воздают всем по заслугам и утверждают справедливость и нравственность, утерянную людьми. Эти фантастические герои воспроизводят реально существующие типы.

      Теперь можно подключить к работе тех учеников, которые готовили письменный ответ на вопрос: «Как соотносятся в романе милосердие, всепрощение и справедливость?» До обсуждения этого вопроса следует вспомнить лексическое значение этих слов, которые кажутся ребятам понятными. Но их предварительное толкование поможет ответить на наш вопрос более полно и осознанно.

      По Академическому толковому словарю:   
      1) Всепрощение — полное прощение всего и всех.  
      2) Милосердие — готовность оказать помощь, проявить снисхождение из сострадания, человеколюбия, а также сама помощь, снисхождение, вызванные такими чувствами.  
      3) Справедливость — от прилаг. «справедливый», т. е. действующий беспристрастно, в соответствии с истиной;   
      — соответствие человеческих отношений, законов, порядков морально-этическим, правовым и т. п. нормам, требованиям.

      Вернемся теперь к нашему вопросу о соотношении в романе трех этих понятий.

      Оказывается, Воланд — то вечное зло, которое необходимо для установления, существования на земле добра и вечной справедливости. Вспомним эпиграф романа из Гете: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

      Приведем фрагменты из работ ребят, которые зачитываются вслух и тут же обсуждаются.

«Воланд — дьявол и, кажется, как злой дух, должен только разрушать и наказывать, а он еще и награждает — и это одна из загадок романа».

«Известно, что Бог должен миловать и ни один праведник не должен требовать наказания даже самому страшному грешнику. Значит, эта роль достается сатане. Он вершит в романе справедливость, защищает нравственные законы и оказывается единственной силой, способной защитить чистоту духовных идеалов, человеческую добродетель, любовь. Страшна сама по себе мысль, что добро невозможно без зла, они всегда рядом. Но в романе именно благодаря Воланду возрождается правда, честность. Его справедливость бывает порой очень жестока, но без этого у людей никогда не открылись бы глаза на правду».

«Воланд — исполнитель «грязной» работы. Делает то, что не может делать Бог. Бог должен прощать людей, а сатана, устанавливая справедливость, наказывать».

«Иешуа проповедует милосердие и всепрощение. Он верит в человека и говорит о том, что нельзя на зло отвечать злом. Возникает вопрос: справедливостью или всепрощением должно руководствоваться человечество? Справедливость прежде всего влечет наказание виновных. Наказать — значит нанести физическую или душевную боль, а следовательно, причинить зло человеку. Но, с другой стороны, виновные должны быть наказаны. Это берет на себя сатана. Милосердие дает человеку попытку самому обратить внимание на ошибку. Иешуа не просто прощает Пилата, а, подтвердив, что казни не было, предоставляет ему возможность успокоить свою совесть. Но люди, которые способны на милосердие, чаще всего гонимы, так как немногие из виновных могут признавать свои ошибки и пытаться исправлять их. Так что же: справедливость или милосердие? Этот вопрос навсегда останется неразрешимым для человечества».

«Маргарита борется за свою любовь. В ее душе поселилась ненависть к гонителям Мастера, желание отомстить им, но не исчезло милосердие. Она, став «ведьмой», разгромила квартиру Латунского, но тут же успокоила проснувшегося в соседней квартире малыша. Милосердие же заставит несчастную женщину подавить в себе жгучее желание вернуть Мастера и попросить пощады для Фриды… И как это ни странно, именно силы зла были Булгаковым наделены правом вершить справедливость, то есть жестоко наказывать за зло и щедро награждать за добро».

«Покаяние — это начало прощения. В жизни надо уметь прощать, потому что нельзя вечно носить в сердце горечь обиды. Иешуа, следуя идее милосердия, может солгать ради Пилата (не было казни!), но не солжет ради своего спасения. Будучи казнен, он сам простил всех».

И последняя цитируемая работа.

«В мире всегда должно сохраняться равновесие между милосердием и справедливостью. В романе Булгакова это равновесие сохраняют Иешуа и Воланд. Автор в уста Воланда вкладывает слова: «Все будет правильно, на этом построен мир». У романа не получилось бы такого финала, у людей так и не открылись бы глаза на правду, они не смогли бы осознать все убожество быта, в который не может проникнуть свет настоящей любви и подлинного добра, если бы не жестокая справедливость Воланда. Но в мире не было бы необходимой гармонии, если бы не сила света, всепрощения, идущего от бродячего философа Иешуа Га-Ноцри. Ведь оказываются же прощенными и Понтий Пилат, и Фрида, за которыми числились страшные грехи. По-моему, в каждом человеке должен «сидеть» свой Иешуа и свой Воланд. Как часто, к сожалению, мы прощаем тех людей, которых не следовало бы прощать, и осуждаем тех, кто заслуживает прощения».

      Может быть, подводя итог тому, что прозвучало на уроке как фрагменты ученических работ, учитель обратится к толкованию этой проблемы, которое есть у Лакшина: «Маргарита в романе оказалась плохой христианкой, так как мстила за зло, хотя и очень импульсивно, по-женски, побив стекла щеткой и разгромив квартиру критика. Ей не чужда та мудрость, что если прощать всякое зло, то нечем будет платить за добро. И все же милосердие для Булгакова выше отмщения. Маргарита громит квартиру Латунского, но отвергает предложение Воланда его уничтожить. И точно так же Левий Матвей, с его фанатизмом верного ученика, готов убить Пилата, а Иешуа прощает его. Первая ступень истины — справедливость, высшая — милосердие».

      И ради торжества справедливости и милосердия приходится разрушать и строить вновь. Прочитаем с ребятами один из последних фрагментов романа. (Глава 29-я.) Коровьев и Бегемот рассказывают «возбужденно и радостно», как они набедокурили в Грибоедове.

      «— А что делал Коровьев в то время, как ты мародерствовал? — спросил Воланд.  
      — Я помогал пожарным, мессир, — ответил Коровьев, указывая на разорванные брюки.  
      — Ах, если так, то, конечно, придется строить новое здание.  
      — Оно будет построено, мессир, — отозвался Коровьев, — смею уверить вас в этом.  
      — Ну что ж, остается пожелать, чтобы оно было лучше прежнего, — заметил Воланд.  
      — Так и будет, мессир, — сказал Коровьев».

      Вспомним одну из начальных сцен романа. Иешуа Га-Ноцри говорит Пилату о том, что «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины».

      Кстати, внимательный читатель этой работы уже отметил для себя, что на этом уроке мы постоянно обращаемся к параллелям, существующим в романе Булгакова. А это было письменное задание одной из групп учащихся. Они сейчас постоянно подключаются к работе.

      Настала пора подводить итоги разговора о романе М. А. Булгакова. Учитель скажет, что следует опять вернуться к тому, с чего начинали знакомство с героями: вместе с ними решали, что такое истина.

      У литовского художника и композитора Микалоюса Чюрлениса есть картина, которая называется «Истина». На фоне лица человека — горящая свеча и летящий на пламя мотылек. Он погибнет, но не может не лететь на свет! Так и Иешуа Га-Ноцри. Знает, чем грозит ему желание говорить только правду (да и просто неумение лгать!), но иначе никогда себя не поведет. И наоборот, стоит струсить только один раз, как Понтий Пилат, и совесть не даст тебе покоя.

      Какова же стержневая идея романа? Это идея внутренней свободы человека, который при любых внешних обстоятельствах может поступать так, как находит для себя единственно возможным. Он творит добро — его не понимают, швыряют в него камни, распинают его, но свобода, истина, добро превыше всего, они бессмертны.

      И самые возвышенные идеи не умирают, а живут в продолжателях, учениках. Мы уже говорили о Левии Матвее — человеке, который, конечно, не все понимал в своем учителе, был фанатиком, но интуитивно чувствовал, что идти в жизни нужно за такими. И опять поработают ребята, которые отслеживали систему подобий в романе. Спросим их, почему роман в целом заканчивается сценой, связанной не с таким уж важным на первый взгляд героем, как Иван Бездомный.

      Услышим в ответ, что, как и у Иешуа, у Мастера есть последователь. В чем смысл замены имени Ивана Бездомного на имя Ивана Николаевича Понырева?

      Покидая этот мир, Мастер оставляет в нем человека, который оставил поэзию (вспомним клятву, данную им в «доме скорби»!), стал сотрудником Института истории и философии и не перестает обращаться теперь, наяву и во сне, к тому странному периоду своей жизни, который совершенно его изменил. Итак, имя героя. Напомним ученикам, чем всегда был дом для самого Булгакова, как тема дома проходит через его роман «Белая гвардия». Бездомный — эта фамилия говорила о неприкаянности души, об отсутствии собственного взгляда на жизнь, о невежественности (или «девственности», как назвал это Мастер). Встреча с дьяволом, нахождение в «доме скорби», знакомство с Мастером переродили этого человека. Именно он может теперь, хотя и во сне, увидеть сцену последнего объяснения Пилата с Иешуа, клянущимся (и во имя милосердия лгущим!), что его казни не было. Именно он может нести слово истины дальше в мир.

      А закончим урок чтением фрагментов из главы 32-й «Прощение и вечный приют». Представляется, что Воланд, произнесший фразу: «Все будет правильно, на этом построен мир», достоин того, чтобы строки о нем и его спутниках — «темно-фиолетовом рыцаре с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» (бывшем Коровьеве-Фаготе), «худеньком юноше, демоне-паже, лучшем шуте, какой существовал когда-либо в мире» (бывшем коте Бегемоте), о бывшем Азазелло, теперь «с пустыми и черными глазами… белым и холодным лицом», — чтобы строки эти закончили разговор в классе о романе Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита».

      О том, что работа с романом не прошла для учащихся бесследно, свидетельствуют факты. Когда одиннадцатиклассникам во втором полугодии были предложены темы рефератов по литературе XIX—XX веков, то многие из них обратились к имени Булгакова. На выпускном письменном экзамене по литературе в последние годы были предложены такие темы, которые выпускники раскрывали на материале произведений Булгакова. Перечислим их:   
      1) Мысль «семейная» в русской литературе. (По одному или нескольким произведениям.) Ученики обращались к роману «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных».  
      2) Сочинение по творчеству М. А. Булгакова. (Тему формулирует учащийся).  
      3) «Я хочу рассказать вам о книге». Учениками выбирались романы «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия» и повесть «Собачье сердце».  
      4) Размышления о добре и красоте. (На литературном материале или по жизненным впечатлениям.) Школьники писали о романе «Мастер и Маргарита».

      Самый последний фрагмент из работы ученицы: «Доброта — это красота души. Зло душит человеческие души, губит красоту. Добрый человек не тот, который не делает зла, а тот, который творит добро. Добро порождает милосердие… Иешуа проповедует свою истину. Истина его заключается в торжестве добра, милосердия, всепрощения. Эти три качества, зависящие друг от друга, делают человека красивым. Эти три качества и есть красота…»

**Рекомендуемая литература**

      Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. — М., 1988.  
      Соколов Б. В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерк творческой истории. — М., 1991.  
      Соколов Борис. Энциклопедия булгаковская. — М., 1997.

**«Тихий Дон» М. А. Шолохова**

***(Система уроков)***

      Значимость романа «Тихий Дон» обусловлена тем, что он был написан крупнейшим писателем XX века, получившим мировую известность. Именно за этот роман Шолохову была присуждена Нобелевская премия. «Тихий Дон» — национальный вклад в мировую культуру. Это обстоятельство и должно определить место произведения в монографической теме «М. А. Шолохов». Исходные тезисы, которые направляют методическое решение этой темы, можно сформулировать следующим образом:

      — «Тихий Дон» нужно рассматривать в контексте всего творчества писателя, который пришел в литературу с темой рождения нового общества в муках и трагедиях социальной борьбы. Эта тема была определена размахом и значительностью происходивших событий, современником и участником которых был сам Шолохов. Контекстный принцип обзора позволит установить не только проблемно-тематические, но и эстетические связи произведений писателя, что даст читателю возможность глубже познать художественный мир Шолохова, почувствовать особенности его дарования.

      — В романе-эпопее «Тихий Дон», над которым писатель работал с 1925 по 1940 год, отражена судьба человека, прошедшего через первую мировую и гражданскую войны.

      — Каждое поколение по-новому прочитывает этот роман, по-новому истолковывает характеры героев, истоки их трагедии. Задача учителя — помочь учащимся разобраться в сложном содержании большого по объему произведения, приблизить их к пониманию авторской версии событий, «которые потрясли мир». Система обзорных уроков по роману «Тихий Дон» может быть представлена в таком варианте:

**Первый урок. Слово о Шолохове. Замысел и история создания романа «Тихий Дон».** (Вступительная лекция учителя.)  
     **Второй урок. Картины жизни донских казаков на страницах романа. «Мысль семейная» в романе «Тихий Дон».** (Работа над отдельными эпизодами первой части романа, определение ее места в общем замысле романа, в его композиционном плане.)  
     **Третий урок. «Чудовищная нелепица войны» в изображении Шолохова.** (Беседа о прочитанном, комментарий к отдельным сценам третьей — пятой частей романа, обобщение учителя.)  
     **Четвертый урок. «В мире, расколотом надвое». Гражданская война на Дону в изображении Шолохова.** (Слово учителя, сопоставительный анализ отдельных эпизодов шестой и седьмой частей романа.)  
     **Пятый урок. Судьба Григория Мелехова.** (Урок-семинар.)

      Роман «Тихий Дон» привлечет учащихся новизной жизненного материала. В нем очень ярко показана жизнь казачьего хутора во всей ее живописности и многоцветии, повседневности и во всей полноте человеческого проявления.

**Ко второму уроку** ученики выполнят следующие задания: 1. Найдите в первой части романа ответы на вопросы: кто такие казаки? Чем они занимались? Чем жили? Почему Шолохов с любовью пишет о них? О ком говорит с особой симпатией? 2. Выделите самые яркие эпизоды первой части. Как они передают красоту крестьянской жизни казаков, поэзию их труда? В каких ситуациях показывает своих героев писатель? 3. Выделите описание донской природы, казачьего хутора. Какова их роль? Желательно, чтобы ученики не прошли мимо таких эпизодов первой части: «История Прокофия Мелехова» (гл. 1), «Утро в семье Мелеховых», «На рыбалке» (гл. 2), «На сенокосе» (гл. 9), сцены сватовства и свадьбы Григория и Натальи (гл. 15—22), призыв на воинскую службу, Григорий на медицинском осмотре (часть вторая, гл. 21).

      Обратим внимание учеников на то, что в центре шолоховского повествования находится несколько семей: Мелеховых, Коршуновых, Моховых, Кошевых, Листницких. Это не случайно: закономерности эпохи раскрываются не только в исторических событиях, но и в фактах частной жизни, семейных отношениях, где власть традиций особенно сильна и всякая их ломка рождает острые, драматические конфликты.

      Рассказ о судьбе мелеховского рода начинается с острой, драматической завязки, с истории Прокофия Мелехова, который поразил хуторян своим «диковинным поступком». С турецкой войны он привез жену-турчанку. Любил ее, по вечерам, когда «вянут зори», носил на руках на макушку кургана, «садился рядом с ней, и так подолгу глядели они в степь». А когда разъяренная толпа подошла к их дому, Прокофий с шашкой встал на защиту любимой жены.

      С первых страниц появляются гордые, с независимым характером, способные на большое чувство люди. Так с истории деда Григория входит в роман «Тихий Дон» прекрасное и одновременно трагическое. И для Григория любовь к Аксинье станет серьезным испытанием жизни. «Я хотел рассказать об обаянии человека в Григории Мелехове», — признавался Шолохов. Общий строй повествования убеждает, что писатель находился и под влиянием обаяния Натальи, Ильиничны, Аксиньи, Дуняшки. Главные ценности у Мелеховых — нравственные, человеческие: доброжелательность, отзывчивость, великодушие и, главное, трудолюбие.

      В казачьей среде человек ценился по отношению к труду. «Он и женишок хоть куда, — говорит о Григории мать Натальи, — и семейство ихнее шибко работящее… Работящая семья и при достатке». «Мелеховы — славные казаки», — вторит ей дед Гришака. «Мирону Григорьевичу в душе Гришка нравился за казацкую удаль, за любовь к хозяйству и работе. Старик выделил его из толпы станичных парней еще тогда, когда на скачках Гришка за джигитовку снял первый приз». Многие эпизоды убеждают в справедливости подобной характеристики Мелеховых.

      Первоначальный замысел романа был связан с событиями 1917 года, «с участием казачества в походе Корнилова на Петроград». В процессе работы Шолохов значительно расширил рамки повествования, вернулся в довоенную пору, в 1912 год. В быте казачьей станицы, в течении повседневной жизни, в психологии казаков он искал объяснение поведению героев в дни грозных испытаний. Поэтому первую часть романа можно рассматривать как развернутую вширь экспозицию романа «Тихий Дон», хронологические рамки которого обозначены очень четко: май 1912 — март 1922. Расширение замысла книги позволило писателю запечатлеть «народную жизнь России на ее грандиозном историческом переломе». Таким выводом можно завершить второй урок по роману Шолохова.

      «Чудовищная нелепица войны» в изображении Шолохова — такова тема **третьего** урока. Задержим внимание учащихся на этой формулировке: в ней обозначены и авторский взгляд на событие, и отношение казаков к войне, и характер повествования. Как же раскрывается этот образ, ставший ключевым в романе? Этот вопрос будет направлять анализ эпизодов третьей — пятой частей романа.

      Антитезой мирной жизни в «Тихом Доне» станет война, сначала первая мировая, потом гражданская. Эти войны пройдутся по хуторам и станицам, у каждой семьи будут жертвы. Семья у Шолохова станет зеркалом, своеобразно отражающим и события мировой истории. Начиная с третьей части романа трагическое будет определять тональность повествования. Впервые же трагедийный мотив прозвучит в эпиграфе:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Не сохами-то славная землюшка наша распахана… Распахана наша землюшка лошадиными копытами А засеяна славная землюшка казацкими головами, Украшен-то наш тихий Дон молодыми вдовами, Цветен наш батюшка тихий Дон сиротами, Наполнена волна в тихом Дону отцовскими,                                 материнскими слезами. |

      Какие страницы романа перекликаются с напевом этой старинной казачьей песни? Обратимся к началу третьей части романа, здесь впервые появляется дата: «В марте 1914…» Это значимая деталь в произведении: историческая дата отделит мир от войны. Слухи о ней пошли по хуторам: «Война пристигнет…», «Не бывать войне, по урожаю видать», «А ну как война?», «Война, дядя!» Как видим, рассказ о войне зарождается в хуторе, в самой гуще народной жизни. Весть о ней застала казаков за привычной работой — косили жито (часть третья, гл. 3). Мелеховы увидели: «броским наметом» шел конь; верховой, подскочив, крикнул: «Сполох!» Тревожная весть собрала толпу на площади (гл. 4). «Одно слово в разноликой толпе: мобилизация». Четвертая глава завершается эпизодом «На станции», откуда уходили эшелоны с казачьими полками к русско-австрийской границе. «Война…»

      Сцепление коротких эпизодов, тревожная тональность, переданная словами: «сполох», «мобилизация», «война…», — все это связано с датой — 1914-й. Писатель дважды ставит в отдельную строку слово «Война…» «Война!» Произнесенное с разной интонацией, оно заставляет читателя задуматься над страшным смыслом происходящего. Это слово перекликается с репликой старика-железнодорожника, заглянувшего в вагон, где «парился с остальными тридцатью казаками Петро Мелехов»:

      «— Милая ты моя говядинка! — И долго укоризненно качал головой».

      Выраженная в этих словах эмоция содержит и обобщение. Более открыто оно высказано в конце седьмой главы: «Эшелоны… Эшелоны… Эшелоны несчетно! По артериям страны, по железным путям к западной границе гонит взбаламученная Россия серошинельную кровь».

      Выделим и другие укрупненные образы, которые появятся на страницах романа: «земля, распятая множеством копыт», «поле смерти», на котором столкнулись люди, «еще не успевшие наломать рук на уничтожении себе подобных», «чудовищная нелепица войны». С каждым из них связаны отдельные зарисовки, эпизоды, размышления. В «военных» главах есть и батальные сцены, но они не интересны автору сами по себе. Шолохов по-своему решает коллизию «человек на войне». В «Тихом Доне» мы не найдем описания подвигов, любования геройством, воинской отвагой, упоения боем, что было бы естественно в рассказе о казаках. Шолохова интересует другое — что делает с человеком война. Вычленение именно этого аспекта темы позволит почувствовать особенности шолоховского психологизма.

      Знакомясь с героями романа, мы заметим у каждого свою способность переживания и осмысления войны, но «чудовищную нелепицу войны» почувствуют все. Глазами казаков мы увидим, как «вызревшие хлеба топтала конница», как сотня «железными подковами мнет хлеб», как «между бурыми, неубранными валками скошенного хлеба разворачивалась в цепь черная походная колонна», как «первая шрапнель покрыла ряды неубранной пшеницы». И каждый, глядя на «неубранные валы пшеницы, на полегший под копытами хлеб», вспоминал свои десятины и «черствел сердцем». Эти воспоминания-наплывы освещают как бы изнутри ту драматическую ситуацию, в которой оказались казаки на войне.

      Отметим в беседе: в романе сильно выражен нравственный протест против бессмысленности войны, ее бесчеловечности. Рисуя эпизоды боевого крещения, Шолохов раскрывает душевное состояние человека, пролившего чужую кровь. В цепи подобных эпизодов выделяется своей психологической выразительностью сцена «Григорий убивает австрийца» (часть третья, гл. 5), вызвавшая у героя сильное потрясение. Комментарий этого эпизода на уроке направляется такими вопросами: какие психологические оттенки можно выделить в описании внешности австрийца? Как Шолохов передает состояние Григория? В каких словах выражена авторская оценка происходящего? Что открывает эта сцена в герое романа?

      Целесообразно в чтении передать важнейшие моменты эпизода. Вдоль решетки сада бежал австриец. Мелехов догнал его. «Распаленный безумием, творившимся кругом, занес шашку», опустил ее на висок безоружного солдата. «Удлиненное страхом» его лицо «чугунно чернело», «кожа висела красным лоскутом», «кривым ручьем падала кровь» — словно замедленной съемкой снят этот «кадр». Григорий встретился с австрийцем взглядом. На него «мертво глядели залитые смертным ужасом глаза… Жмурясь, Григорий махнул шашкой. Удар с длинным потягом развалил череп надвое. Австриец упал, топыря руки, словно поскользнувшись; глухо стукнули о камень мостовой половинки черепной коробки».

      Страшны подробности этой сцены! Они не отпускают Григория. Он, «сам не зная для чего», подошел к зарубленному им австрийскому солдату. «Тот лежал там же, у игривой тесьмы решетчатой ограды, вытянув грязную коричневую ладонь, как за подаянием. Григорий глянул ему в лицо. Оно показалось ему маленьким, чуть ли не детским, несмотря на вислые усы и измученный — страданием ли, прежним ли безрадостным житьем — покривленный суровый рот…

      Григорий… спотыкаясь, пошел к коню. Путано-тяжек был шаг его, будто нес за плечами непосильную кладь; гнусь и недоумение комкали душу».

      Жуткая картина во всех подробностях долго будет стоять перед глазами Григория, мучительные воспоминания будут долго беспокоить его. При встрече с братом он признается: «Я, Петро, уморился душой. Я зараз недобитый какой… Будто под мельничными жерновами побывал, перемяли они и выплюнули… Меня совесть убивает. Я под Лешнювом заколол одного пикой. Сгоряча. Иначе нельзя было… А зачем я энтого срубил?.. Срубил зря человека и хвораю через него, гада, душой. По ночам снится…» (часть третья, гл. 10).

      Прошло несколько недель войны, но впечатлительному Григорию уже везде видятся ее следы: «К исходу клонился август. В садах жирно желтел лист, от черенка наливался предсмертным багрянцем, и издали похоже было, что деревья — в рваных ранах и кровоточат рудой древесной кровью.

      Григорий с интересом наблюдал за изменениями, происходившими с товарищами по сотне… Перемены вершились на каждом лице, каждый по-своему вынашивал в себе и растил семена, посеянные войной».

      Перемены в самом Григории были разительны: его «гнула… война, высасывала с лица румянец, красила его желчью». И внутренне он стал совершенно другим: «Крепко берег Григорий казачью честь, ловил случай выказать беззаветную храбрость, рисковал, сумасбродничал, ходил переодетым в тыл к австрийцам, снимал без крови заставы, джигитовал казак и чувствовал, что ушла безвозвратно та боль по человеку, которая давила его в первые дни войны. Огрубело сердце, зачерствело, будто солончак в засуху, и как солончак не впитывает воду, так и сердце Григория не впитывало жалости. С холодным презрением играл он чужой и своей жизнью; оттого прослыл храбрым — четыре Георгиевских креста и четыре медали выслужил. На редких парадах стоял у полкового знамени, овеянного пороховым дымом многих войн; но знал, что больше не засмеяться ему, как прежде, знал, что ввалились у него глаза и остро торчат скулы; знал, что трудно ему, целуя ребенка, открыто глянуть в ясные глаза; знал Григорий, какой ценой заплатил за полный бант крестов и производства» (часть четвертая, гл. 4).

      Шолохов разнообразит изобразительные средства, показывая казаков на войне. Вот они списывают «Молитву от ружья», «Молитву от боя», «Молитву при набеге». Хранили их казаки под нательными рубахами, крепили к узелкам со щепотью родимой земли. «Но смерть пятнила и тех, кто возил с собою молитвы». Лирически окрашена сцена, рисующая казаков в поле у костра: «в опаловой июньской темени» звучит песня «Поехал казак на чужбину далеку», исполненная «густой печали». У другого костра — иная казачья песня: «Ах, с моря буйного, да с Азовского».

      В эпическое повествование врывается голос автора: «Властно тянули к себе родимые курени, и не было такой силы, что могла бы удержать казаков от стихийного влечения домой». Каждому хотелось дома побывать, «хучь одним глазком глянуть». И, словно выполняя это желание, Шолохов рисует хутор, «по-вдовьему обескровленный», где «шла жизнь на сбыв — как полая вода в Дону». Авторский текст звучит в унисон со словами старинной казачьей песни, которая стала эпиграфом романа.

      Так через батальные сцены, через острые переживания героев, через пейзажные зарисовки, описание-обобщение, лирические отступления Шолохов ведет нас к осмыслению «чудовищной нелепицы войны».

      «Вся Россия в муках великого передела». «В мире, расколотом надвое». В романе Шолохова можно найти много слов для определения темы **четвертого урока**, посвященного картинам гражданской войны. Вступительная часть этого урока может включать в себя следующие моменты:

      — М. Горький относил «Тихий Дон» к тем «ярким работам», которые «дали широкую, правдивую и талантливейшую картину гражданской войны». И вот уже больше полувека роман несет читателю свет этой правды.  
     — Определяя суть шолоховской концепции гражданской войны, обратимся к размышлениям современных писателей, историков, которым открылось новое видение событий тех лет. Так, писатель Борис Васильев утверждает: «В гражданской войне нет правых и виноватых, нет справедливых и несправедливых, нет ангелов и нет бесов, как нет победителей. В ней есть только побежденные — мы все, весь народ, вся Россия… Трагическая катастрофа рождает только потери…» В справедливости сказанного убеждает «Тихий Дон». Шолохов был одним из тех, кто первым заговорил о гражданской войне как о величайшей трагедии, имевшей тяжелые последствия.  
     — Тот уровень правды, которым отмечен роман «Тихий Дон», исследователи творчества Шолохова объясняют серьезной работой молодого писателя над архивными материалами, мемуарами участников событий. Нельзя не учесть и мнение М. Н. Семанова, который в книге «Тихий Дон» — литература и история» писал: «Кропотливая работа автора «Тихого Дона» над сбором исторического материала безусловна и очевидна, однако объяснение беспримерного по глубине историзма шолоховской эпопеи следует искать в биографии писателя. М. Шолохов сам был не только очевидцем описываемых событий (подобно Льву Толстому в «Хаджи-Мурате»), но был также — и это следует подчеркнуть особо — земляком своих героев, он жил их жизнью, он был плоть от их плоти и кость от их кости. Тысячеустая молва разворошенного революцией мира доносила до него такие «факты» и такие «сведения», с какими не могли соперничать архивы и библиотеки целого света».

      Как же рисует Шолохов этот разворошенный революцией мир? Это центральная тема четвертого урока.

      Один из излюбленных приемов автора — рассказ-предварение. Так, в конце первой главы пятой части романа мы читаем: «До января и на хуторе Татарском жили тихо. Вернувшиеся с фронта казаки отдыхали возле жен, отъедались, не чуяли, что у порогов куреней караулят их горшие беды и тяготы, чем те, которые приходилось переносить на пережитой войне».

      «Горшие беды» — это революция и гражданская война, которые ломали привычный уклад жизни. В письме Горькому Шолохов отмечал: «Не сгущая красок, я нарисовал суровую действительность, предшествовавшую восстанию». Сущность событий, изображенных в романе, поистине трагедийная, они затрагивают судьбу огромных слоев населения. В «Тихом Доне» действуют более семисот персонажей, главных и эпизодических, названных по имени и безымянных; и писателя волнуют их судьбы.

      Тому, что происходило на Дону в годы гражданской войны, есть название — «расказачивание казачества», сопровождавшееся массовым террором, который вызывал ответную жестокость. По хуторам поползли «черные слухи» о чрезвычайных комиссиях и ревтрибуналах, суд которых был «прост: обвинение, пара вопросов, приговор — и под пулеметную очередь». Автор пишет о бесчинствах красноармейцев в хуторах (часть шестая, гл. 16). Столь же крутые были и военно-полевые суды Войска Донского. Мы видим порубленных с особой жестокостью красных. Сообщая фактам большую убедительность, Шолохов приводит документы: список казненных из отряда Подтелкова (часть пятая, гл. 11) и список расстрелянных заложников хутора Татарского (часть шестая, гл. 24).

      Тревогой, тяжелыми предчувствиями окрашены многие страницы шестой части романа: «Все Обдонье жило потаенной, придавленной жизнью… Мга нависла над будущим». «Круто завернула на повороте жизнь»: обложили контрибуцией богатейшие дома, начались аресты, расстрелы. Как же воспринимают это время сами казаки?

      Петро Мелехов: «— Ты гляди, как народ разделили, гады! Будто с плугом проехались: один — в одну сторону, другой — в другую, как под лемехом. Чертова жизня, и время страшное! Один другого уже не угадывает…  
     — Вот ты, — круто перевел он разговор, — ты вот — брат мне родной, а я тебя не пойму, ей-богу! Чую, что ты уходишь как-то от меня… правду говорю? — и сам себе ответил: — Правду. Мутишься ты… Боюсь, переметнешься ты к красным… Ты, Гришатка, до сё себя не нашел.  
     — А ты нашел? — спросил Григорий.  
     — Нашел. Я на свою борозду попал… Меня к красным арканом не притянешь. Казачество против них, и я против».  
     «Мирон Григорьевич заговорил по-новому, с вызревшей злостью:   
     — А через что жизня рухнулась? Кто причиной? Вот эта чертова власть!.. Я всю жизнь работал, хрип гнул, потом омывался, и чтобы мне жить равно с энтим, какой пальцем не ворохнул, чтоб выйтить из нужды? Нет уж, трошки погодим!..»

**«Народ стравили»**, — подумает Григорий о происходящем. Многие эпизоды пятой — седьмой частей, построенные по принципу антитезы, подтвердят верность такой оценки. «Набычился народ, осатанел», — добавит от себя автор. Он никому не прощает жестокости: ни Половцеву, зарубившему Чернецова и приказавшему убить еще сорок пленных офицеров, ни Григорию Мелехову, зарубившему пленных матросов. Не прощает Михаилу Кошевому, который убил Петра Мелехова, в Татарском застрелил деда Гришаку, сжег курень Коршунова, а затем зажег еще семь домов; не прощает Митьке Коршунову, который «всю семью Кошевого вырезал».

**«Народ стравили»**, — вспоминаем мы, когда читаем о казни командира отряда Лихачева, захваченного повстанцами: «Его не расстреляли… В семи верстах от Вешенской, в песчаных, сурово насупленных бурунах его зверски зарубили конвойные. Живому выкололи ему глаза, отрубили руки, уши, нос, искрестили шашками лицо. Расстегнули штаны и надругались, испоганили большое, мужественное, красивое тело. Надругались над кровоточащим обрубком, а потом один из конвойных наступил на хлипко дрожавшую грудь, на поверженное навзничь тело и одним ударом наискось отсек голову» (часть шестая, гл. 31).

**«Народ стравили»** — разве эти слова не о том, как убивали двадцать пять коммунистов во главе с Иваном Алексеевичем Котляровым? «Конвойные били их, согнав в кучу, как овец, били долго и жестоко…

      Дальше было все, как в тягчайшем тумане. Тридцать верст шли по сплошным хуторам, встречаемые на каждом хуторе толпами истязателей. Старики, бабы, подростки били, плевали в опухшие, залитые кровью… лица пленных коммунистов».

      И еще одна казнь — Подтелкова и его отряда. Этот эпизод дается в таком обрамлении: «На край хутора густо валили казаки и бабы. Население Пономарева, оповещенное о назначенной на шесть часов казни, шло охотно, как на редкое веселое зрелище. Казачки вырядились будто на праздник; многие вели с собой детей… Казаки, сходясь, оживленно обсуждали предстоящую казнь».

      «А в Пономареве все еще пыхали дымками выстрелы: вешенские, каргинские, боковские, краснокутские, милютинские казаки расстреливали казанских, мигулинских, раздорских, кумшатских, балкановских казаков».

      Отвергая насильственную смерть, Шолохов не раз скажет о противоестественности подобных ситуаций; и во всех случаях предельной жестокости он противопоставит гармонию вечного, бескрайнего мира. В одном эпизоде символом этого мира станет березка, на которой «уже набухли мартовским сладостным соком бурые почки». С черными лепестками почек на губах Лихачев и умер. В другом — степь, над которой «высоко, под кучевым гребнем, плыл орел». В свой последний час Иван Алексеевич Котляров увидит, подняв голову, «голубым видением вставшие вдали отроги меловых гор, а над ними, над текучим стременем гребнистого Дона, в неохватной величавой синеве небес, в недоступнейшей вышине — облачко». И здесь пейзажная зарисовка, поражающая чистотой своих красок, получит высокое философское наполнение.

      Выразителен финал второго тома. На Дону полыхает гражданская война, гибнут люди, погиб и красноармеец Валет. Похоронили его яблоновские казаки, а через полмесяца какой-то старик поставил на могильном холмике деревянную часовенку. «Под треугольным навесом ее в темноте теплился скорбный лик божьей матери, внизу на карнизе навеса мохнатилась черная вязь славянского письма:

|  |  |
| --- | --- |
|  | В годину смуты и разврата Не осудите, братья, брата. |

      Старик уехал, а в степи осталась часовня горюнить глаза прохожих и проезжих извечно унылым видом, будить в сердцах невнятную тоску». А в мае бились возле часовни стрепеты, «бились за самку, за право на жизнь, на любовь, на размножение». И тут же, возле часовни, положила самка девять дымчато-синих яиц и села на них.

      В одном эпизоде сталкиваются жизнь и смерть, высокое, вечное и трагические реалии, ставшие «в годину смуты и разврата» привычными, обыденными. Повышенная контрастность изображения и определила эмоциональную выразительность авторской речи, в которой находят выражение гражданственность писателя, его сострадание героям романа. Их всех суровое время поставило перед необходимостью выбора.  
     — Ты какой же стороны держишься?  
     — Ты, кажется, принял красную веру?  
     — Ты в белых был? Беленький! Офицер, а?

      Эти вопросы задавались одному и тому же человеку — Григорию Мелехову, а он сам и самому себе не мог ответить на них. Раскрывая его состояние, Шолохов употребляет такие слова: «устало», «обуреваемый противоречиями», «густая тоска», «нудное ощущение чего-то невырешенного». Вот он едет домой после разрыва с Подтелковым; «не мог ни простить, ни забыть Григорий гибель Чернецова и бессудный расстрел пленных офицеров».

      «К кому же прислониться?» — вопрос, который будоражит сознание героя Шолохова, об этом его тревога и дума, переданная посредством внутреннего монолога:

      «Ломала и его усталость, нажитая на войне. Хотелось отвернуться от всего бурлившего ненавистью, враждебного и непонятного мира. Там, позади, все было путано, противоречиво. Трудно нащупывалась верная тропа, и не было уверенности — по той ли, по которой надо, идет. Тянуло к большевикам — шел, других вел за собой, а потом брало раздумье, холодел сердцем. «Неужто прав Изварин? К кому же прислониться?» Об этом невнятно думал Григорий, привалясь к задку кошелки. Но, когда представлял себе, как будет к весне готовить бороны, плесть из краснотала ясли, а когда разденется и обсохнет земля, — выедет в степь; держась наскучившимися по работе руками за чипиги, пойдет за плугом, ощущая его живое движение и толчки; представляя себе, как будет вдыхать сладкий дух молодой травы и поднятого лемехами чернозема, — теплело на душе. Хотелось убирать скотину, метать сено, дышать увядшим запахом донника, пырея, пряным душком навоза. Мира и тишины хотелось, — поэтому-то застенчивую радость и берег в суровых глазах Григорий, глядя вокруг… Сладка и густа, как хмелины, казалась в это время жизнь тут, в глушине» (часть пятая, гл. 13).

      Приведенные здесь слова могут быть лучшим комментарием к той характеристике, которую дает шолоховскому роману писатель Б. Васильев, по-своему истолковывая суть гражданской войны: «Это эпопея в полном смысле слова, отразившая самое главное в нашей гражданской войне — чудовищные колебания, метания нормального, спокойного семейного человека. И это сделано, с моей точки зрения, великолепно. На одной судьбе показан весь излом общества. Пусть он казак, все равно он в первую очередь крестьянин, земледелец. Он кормилец. И вот ломка этого кормильца и есть вся гражданская война в моем понимании».

      Мечта Григория пожить мирным тружеником и семьянином постоянно разрушалась жестокостью гражданской войны. Эмоциональный контраст используется Шолоховым как средство выражения настроений героя: «Отдохнуть бы Григорию, отоспаться! А потом ходить по мягкой пахотной борозде плугарем, посвистывать на быков, слушать журавлиный голубой трубный клич, ласково снимать со щек наносное серебро паутины и неотрывно пить винный запах поднятой плугом земли.

      А взамен этого — разрубленные лезвиями дорог хлеба. По дорогам толпы раздетых, трупно-черных от пыли пленных… В хуторах любители обыскивают семьи ушедших с красными казаков, дерут плетьми жен и матерей отступников… Копилось недовольство, усталость, озлобление» (часть шестая, гл. 10). От эпизода к эпизоду нарастает трагическое несоответствие внутренних устремлений Григория Мелехова и окружающей его жизни.

      Таким наблюдением можно завершить четвертый урок по «Тихому Дону».

      «Судьба Григория Мелехова», «Трагедия Григория Мелехова» — эти две темы являются главными в разговоре о романе Шолохова на завершающем, пятом уроке. Итоговое занятие можно провести в форме урока-семинара. Его задача — синтезировать знания учащихся о романе «Тихий Дон», взглянуть на него под новым углом зрения. Для этого необходимо избежать повторения того хода анализа, который имел место на предыдущих уроках. Не детализация текста, а взгляд на произведение в целом — таково направление работы на уроке-семинаре. К более обобщенным выводам ученики могут прийти, рассматривая не отдельный эпизод, а их сцепление, сквозные линии романа, которые найдут отражение в плане урока: 1. «Добрый казак». Какой смысл вкладывает Шолохов в эти слова, говоря так о Григории Мелехове? 2. В каких эпизодах полнее всего раскрывается яркая, незаурядная личность Григория Мелехова? Какую роль в характеристике героя играют его внутренние монологи? 3. Сложные перипетии судьбы героя — от обстоятельств. Сопоставьте ситуации «Григорий дома», «Григорий на войне». Что дает сцепление этих эпизодов для понимания судьбы героя? 4. Выбор, который делает герой, его путь искания правды. Истоки трагедии Григория Мелехова. Финал романа.

      Первая половина вопросов, предложенная для домашнего обдумывания ученикам, может быть связана с мотивацией выбора Григория Мелехова на роль центрального героя. В самом деле, почему авторский выбор пал не на Михаила Кошевого, Петра Мелехова или Евгения Листницкого, Подтелкова или Бунчука? Объяснения этому есть: они в тех нравственных ценностях, которые исповедуют герои, в особенностях их эмоционально-психологического склада.

      Григорий Мелехов, в отличие от других героев «Тихого Дона» — яркая личность, неповторимая индивидуальность, натура цельная, неординарная. Он искренен и честен в своих мыслях и поступках (особенно сильно это проявляется в его отношениях к Наталье и Аксинье: последняя встреча Григория с Натальей (часть седьмая, гл. 7), смерть Натальи и связанные с ней переживания (часть седьмая, гл. 16—18), смерть Аксиньи (часть восьмая, гл. 17). Григория отличает острая эмоциональная реакция на все происходящее, у него отзывчивое на впечатления жизни сердце. В нем развито чувство жалости, сострадания, об этом можно судить по таким, например, сценам, как «На сенокосе», когда Григорий нечаянно подрезал дикого утенка (часть первая, гл. 9), эпизод с Франей (часть вторая, гл. 11), сцена с убитым австрийцем (часть третья, гл. 10), реакция на известие о казни Ивана Алексеевича Котлярова (часть шестая).

      Оставаясь всегда честным, нравственно независимым и прямым по характеру, Григорий проявил себя как человек, способный на поступок. Примером могут служить такие эпизоды: драка со Степаном Астаховым из-за Аксиньи (часть первая, гл. 12), уход с Аксиньей в Ягодное (часть вторая, гл. 11—12), столкновение с вахмистром (часть третья, гл. 11), разрыв с Подтелковым (часть третья, гл. 12), столкновение с генералом Фицхалауровым (часть седьмая, гл. 10), решение, не дожидаясь амнистии, вернуться в хутор (часть восьмая, гл. 18). Подкупает искренность его побуждений — он нигде не соврал перед самим собой, в своих сомнениях и метаниях. В этом нас убеждают его внутренние монологи (часть шестая, гл. 21, 28). Заметим, что он единственный персонаж, которому дано право на монологи-«мысли», выявляющие его духовное начало.

      Глубокая привязанность Григория к дому, к земле остается его сильнейшим душевным движением на протяжении всего романа. «От земли я никуда не тронусь. Тут степь, дыхнуть есть чем…» Это признание Аксинье перекликается с другим: «Моим рукам работать надо, а не воевать. Вся душа изболелась за эти месяцы». За этими словами — настроение не одного только Григория Мелехова. Подчеркивая драматизм этой ситуации, автор добавляет от себя: «Заходило время пахать, боронить, сеять; земля кликала к себе, звала неустанно день и ночь, а тут надо было воевать, гибнуть на чужих хуторах…»

      Своего главного героя Шолохов нашел в казачьем хуторе — это само по себе примечательное литературное явление. Как личность, Григорий многое взял из историко-социального и нравственного опыта казаков, хотя автор и утверждал: «У Мелехова очень индивидуальная судьба, в нем я никак не пытаюсь олицетворить среднее казачество».

      «Герой и время», «герой и обстоятельства», поиск самого себя как личности — вечная тема искусства стала главной в «Тихом Доне». В этом поиске — смысл существования Григория Мелехова в романе. «Сам ищу выход», — говорит он о себе. При этом он все время стоит перед необходимостью выбора, который не был легким и простым. Сами ситуации, в которых оказывался герой, побуждали его к действию. Так, вступление Григория в отряд повстанцев в какой-то мере вынужденный шаг. Ему предшествовали бесчинства пришедших в хутор красноармейцев, их намерение убить Мелехова. Позже, в последнем разговоре с Кошевым, он скажет: «Ежли б тогда на гулянке меня не собирались убить красноармейцы, я бы, может, и не участвовал в восстании».

      Резко обострились его отношения с друзьями: Кошевым, Котляровым. Показательна сцена ночного спора в исполкоме, куда Григорий «по старой дружбе пришел погутарить, сказать, что у него в грудях накипело». Спор оказался резким, позиции — непримиримыми. Котляров бросил в лицо Григорию: «…чужой ты стал. Ты советской власти враг!.. Казаков нечего шатать, они и так шатаются. И ты поперек дороги нам не становись. Стопчем!.. Прощай!» Штокман, которому стало известно об этом столкновении, сказал: «Мелехов хоть и временно, а ускользнул. Именно его надо бы взять в дело!.. Тот разговор, который он вел с тобой в исполкоме, — разговор завтрашнего врага… Или они нас, или мы их! Третьего не дано». Так определяли свою линию те, кто утверждал советскую власть на Дону.

      Эта встреча по существу обозначила поворотный момент в судьбе Григория Мелехова. Шолохов так определяет его значимость: «Григорий шел, испытывая такое чувство, будто перешагнул порог, и то, что казалось неясным, неожиданно встало с предельной яркостью… И оттого, что стал он на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их, — родилось глухое неумолчное раздражение».

      «Круто завернула на повороте жизнь». Хутор напоминал «потревоженный пчельник». «Жгучей ненавистью к казакам оделось Мишкино сердце». Действия властей разводили казаков в разные стороны.

      «— Что же вы стоите, сыны тихого Дона?! — крикнул старик, переводя глаза с Григория на остальных. — Отцов и дедов ваших расстреливают, имущество ваше забирают, над вашей верой смеются жидовские комиссары, а вы лузгаете семечки?..» Этот призыв был услышан.

      В Григории «освободились плененные, затаившиеся чувства. Ясен, казалось, был его путь отныне, как высветленный месяцем шлях». Сокровенные мысли героя Шолохов передает в его внутреннем монологе: «Пути казачества скрестились с путями безземельной мужичьей Руси, с путями фабричного люда. Биться с ними насмерть! Рвать у них из-под ног донскую, казачьей кровью политую землю. Гнать их, как татар, из пределов области! Тряхнуть Москвой, навязать ей постыдный мир!.. А теперь — за шашку!»

      В этих мыслях — бескомпромиссность человека, который никогда не знал середины. Она не имела ничего общего с политическими шатаниями. Трагедия Григория как бы переносится в глубины его сознания. Он «мучительно старался разобраться в сумятице мыслей». Его «душа металась» как «зафлаженный на облаве волк в поисках выхода, в разрешении противоречий». За его плечами были дни сомнений, «тяжелой внутренней борьбы», «поисков правды». В нем «свое, казачье, всосанное с материнским молоком на протяжении всей жизни, взяло верх над большой человеческой правдой». Он знал «правду Гаранжи» и с тревогой спрашивал себя: «Неужто прав Изварин?» Сам он говорит о себе: «Блукаю я, как в метель в степи…» Но «блукает» Григорий Мелехов, «ища правду», не от пустоты и недомыслия. Он тоскует по такой правде, «под крылом которой мог бы посогреться каждый». А такой правды, с его точки зрения, нет ни у белых, ни у красных: «Одной правды нету в жизни. Видно, кто кого одолеет, тот того и сожрет… А я дурную правду искал. Душой болел, туда-сюда качался…» Эти искания, по его признанию, оказались «зряшными и пустыми». И это тоже определило трагичность его судьбы.

      Нельзя принять точку зрения тех критиков «Тихого Дона», которые считали, что Мелехов пережил трагедию отщепенца, он пошел против своего народа и растерял все человеческие черты. Проследим за движением мысли героя в таких эпизодах, как «Мелехов допрашивает, а потом приказывает отпустить пленного хоперца», «Перед Мелеховым проходит дивизия, которой он командует»; борьбой противоречивых чувств окрашен тот и другой эпизод. Выделим эпизоды, которые становились катарсисом для героя: «Григорий порубил матросов», «Последняя встреча с Натальей», «Смерть Натальи», «Смерть Аксиньи». Любой эпизод «Тихого Дона» выявляет многомерность и высокую человечность, присущие шолоховскому тексту. Григорий Мелехов вызывает глубокое сочувствие, сострадание как герой трагической судьбы.

**Рекомендуемая литература**

      Колодный Л. Кто написал «Тихий Дон»: Хроника одного поиска. — М., 1995.  
      Палиевский П. «Тихий Дон» Михаила Шолохова // Литература и теория. — М., 1978.

**А. Т. Твардовский. Лирика. Поэмы**

***(Система уроков)***

      «Преподавание литературы — творческое дело» — с такой речью выступил А. Т. Твардовский на Всероссийском съезде учителей в 1960 году. В ней он говорил, что урок литературы «должен быть часами воодушевления, эмоционального подъема, нравственного прозрения». Они призваны воспитывать личность, оказывать влияние на ее духовный мир, на выбор ею нравственных ориентиров. Учителю-словеснику близка высказанная Твардовским мысль: ученик должен состояться прежде всего как читатель. Быть читателем поэзии — дело достаточно тонкое и эстетически деликатное: прямой смысл поэтического высказывания не лежит на поверхности, он складывается чаще всего из совокупности составляющих его художественных элементов: слова, образных ассоциаций, музыкального звучания. В стихах Твардовского отражено то, что определяло содержание его духовной жизни, «меру личности», как сказал сам поэт. Его лирика требует сосредоточенности, раздумий, эмоционального отклика на поэтические чувства, выраженные в стихотворении.

      Продумывая систему занятий по поэзии Твардовского, учитель будет опираться на опыт анализа лирического произведения, который у одиннадцатиклассников уже есть. Имеет значение и сама формулировка темы урока, и его «жанр». В школьной практике сложились разные типы уроков по поэзии, некоторые из них возможны и по теме «Лирика Твардовского».

**Тематические обзоры на уроке внеклассного чтения.**

**«Тема «малой родины» в поэзии Твардовского»**: «Братья», «За тысячу верст…», «О Родине», «Мне памятно, как умирал мой дед…», «Жестокая память», «За распахнутым окном…». Эпиграфом к этой лирической композиции может быть признание Твардовского: «Загорье, смоленская деревня, ее природа, цвета ее и запахи, ее незаменимая для художника память — все это мне было дано от рождения — само собой».

**Лирический цикл «Памяти матери»**: «Матери» («И первый шум листвы еще неполной…»), «Прощаемся мы с матерями…», «В краю, куда их вывезли гуртом…», «Как не спеша садовники орудуют…», «Ты куда эту песню…».

      Слова Твардовского, взятые из его статьи об И. Бунине, послужат эпиграфом к уроку: *«Самая драгоценная память человеческая — память матери»*.

**«Это — настоящий реквием, простой, величавый и скорбный»**. Эти слова С. Я. Маршака отнесем к таким стихотворениям Твардовского, которые раскрывают ключевую тему в творчестве поэта — тему Памяти: «Я убит подо Ржевом…», «В тот день, когда окончилась война…», «Сыну погибшего воина», «Их памяти», «22 июня 1941 года», «Жестокая память», «Лежат они, глухие и немые…», «Я знаю, никакой моей вины…». Из названных стихотворений ученики выбирают строки, которые станут эпиграфом к уроку, обосновывают свой выбор стихотворения для стилистического анализа. Он позволит проследить за развитием поэтической мысли, самой дорогой поэту. В своей заметке «О стихотворении «Я убит подо Ржевом…» Твардовский писал: «Стихи эти продиктованы мыслью и чувством, которые более всего заполняли душу. Навечное обязательство живых перед павшими за общее дело, невозможность забвения, неизбывное ощущение как бы себя в них, а их в себе, — так приблизительно можно определить эту мысль и чувство».

**Урок художественного чтения «Читаем стихи Твардовского»**. Ученики по своему выбору составляют тематические подборки:

**Пейзажная лирика Твардовского**: ее философичность, ее изобразительная сила («Июль — макушка лета», «Чуть зацветет иван-чай», «Все сроки кратки в этом мире…», «Спасибо за утро такое…», «Листва отпылала, опала, и запахом поздним…», «Полночь в мое городское окно…», «Береза», «Когда обычный праздничный привет…»). Началом, объединяющим в лирическую композицию такие разные стихотворения, которые названы здесь, может служить признание поэта, завершающее стихотворение «Жить бы мне соловьем-одиночкой…»:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Не потому, что особой причуде Дань отдаю в этом тихом краю, Просто — мне дорого все, что и людям, Все, что мне дорого, то и пою. |

      Когда читаешь стихи, невольно думаешь, как много значили для Твардовского те семнадцать лет, которые он прожил на хуторе Загорье. «Оттуда, от земли» все: и взгляд поэта, близкий крестьянскому восприятию жизни, и естественное, гармоничное слияние с миром природы, и усвоенные им народные приметы, которые обозначили движение стихотворной строки в пейзажных этюдах Твардовского. С народного календаря, подчинявшего себе все работы и заботы крестьянской семьи, дававшего ощущение Времени, «там» начиналось постижение законов Бытия.

**«Уроки и заповеди Мастера» (тема поэта и поэзии в лирике Твардовского)**: «О сущем», «Вся суть в одном-единственном завете…», «Час мой утренний, час контрольный…», «Собратьям по перу», «Не много надобно труда», «Изведав жар такой работы…», «Стой, говорю, всему помеха…», «Слово о словах», «Моим критикам». Афоризмы Твардовского. Они — «мера личности» поэта. Завершающее этот цикл стихотворение «К обидам горьким собственной персоны…».

**Урок-аннотация сборника стихов поэта** (например, «Стихи из записной книжки», их жанровая разновидность).

      **Урок-монолог «Об одном стихотворении».** Для анализа на выбор учеником берется отдельное стихотворение. Монологическая форма выступления учащихся направлена на раскрытие такой мысли-оценки поэзии Твардовского: «Стихи неслыханной искренности и откровенности». Эти слова Ф. Абрамова записываются как эпиграф к уроку.

      **Поэты о поэте** (Твардовский в воспоминаниях К. Симонова, К. Ваншенкина, С. Маршака, М. Исаковского). Эта тема может носить обобщающий характер. К уроку ученики составляют информационные карточки, на которых записываются самые значительные оценки поэтического творчества Твардовского. Они пополняют картотеку школьного кабинета литературы. Ими ученики пользуются при подготовке реферативных сообщений, сочинений.

      Как видим, типы уроков по творчеству одного поэта могут быть разнообразными. Оставив в стороне формальный оттенок их классификации, отметим, что каждый из них по-своему сложен. Каждый из них ставит учителя перед решением таких методических проблем: из чего будет складываться творческая работа школьников в процессе постижения особенностей лирики великого поэта? Каким образом учитель включит своих учеников в ход авторской мысли-переживания. Такого типа задания не только приучат школьников грамотно читать поэтический текст, но и позволят им овладеть навыками «скрытого анализа».

      Приведем разработку урока-лекции по теме: **А. Т.  Твардовский. Стихи последних лет.**

      Это понятие объединяет лирические циклы, опубликованные в журнале «Новый мир» 1965—1969 годов под заголовками *«Из лирики этих лет»*, «Стихи из записной книжки», «Из записной книжки». К печати эти подборки стихов готовил сам автор.

      Стихи эти имеют особую эстетическую значимость. Константин Симонов по этому поводу говорил: «Казалось, в своей поэме «За далью — даль» Твардовский поднялся на такую вершину поэзии, что выше подняться невозможно. А он сумел. И эта последняя, высочайшая его вершина — его лирика последних лет». «Стихи неслыханной искренности и откровенности» — так воспринял Федор Абрамов позднюю лирику Александра Твардовского. «Нельзя понять и оценить поэзию Твардовского, не почувствовав, в какой мере вся она, до самых своих глубин, лирична. И вместе с тем она широко, настежь открыта окружающему миру и всему, чем этот мир богат, — чувствам, мыслям, природе, быту, политике», — писал С. Я. Маршак в своей книге «Воспитание словом».

      В статье об А. А. Ахматовой А. Т. Твардовский высказал самую дорогую для себя мысль: «Поэзия Ахматовой — это прежде всего подлинность, невыдуманность чувств, поэзия, отмеченная необычайной сосредоточенностью и взыскательностью нравственного начала… В целом — это лирический дневник много чувствовавшего и много думавшего современника сложной и величественной эпохи». Эти слова были определены эстетической близостью двух художников слова, стремившихся выйти за пределы узкой композиционной формы краткого лирического стихотворения. Их привлекало создание лирических циклов как своеобразной новой структурной формы большого масштаба. У Твардовского работа над такими циклами проходила в течение многих лет.

      «Это — настоящий реквием, простой, величавый и скорбный».

      Эти слова С. Я. Маршака относятся к таким «проникновенным стихам» А. Твардовского, как «Я убит подо Ржевом…» (1945—1946), «В тот день, когда окончилась война…» (1948), «Сыну погибшего воина» (1949—1950), «Их памяти» (1949—1951), «22 июня 1941 года» (1950), «Жестокая память» (1951), «Лежат они, глухие и немые…», «Я знаю, никакой моей вины…» (1966). Они составили стихотворный цикл, отличающийся тематическим и эмоциональным единством и свойственной художественному мышлению А. Твардовского повышенной ретроспективностью. Нельзя не заметить, как часто в его стихах сталкивается прошлое и настоящее, повторяются слова «память», «памятный». Они выносятся в заглавия стихотворений, становятся ключевыми в развитии темы. С них нередко начинаются лирические признания поэта, его размышления:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Нам памятна каждая пядь И каждая наша примета | Земли, где пришлось отступать В пыли сорок первого лета. |
| («У славной могилы», 1943) | | |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | И чем бездомней на земле Солдата тяжкий быт, | Тем крепче память о семье И доме он хранит. |
| («Зачем рассказывать о том», 1943) | | |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Память трудной годины, Память боли во мне. | Память горя сурова, Память славы жива. |
| («Москва», 1947) | | |

      Обращение к прошлому, к памяти позволяет постичь высшие моменты бытия. Память питает лиризм поэта, восстанавливает то, что было подлинным счастьем и радостью. Жизнью. Миром. Представление о нем создают те «подвижные картины», с которых начинается стихотворение «Жестокая память». Обращает на себя внимание лиризм воспоминаний, переданный в мягком, неторопливом, певучем звучании стиха. Но «Жестокая память» — это и стихи, впитавшие в себя напряжение и драму истории, иные подробности и приметы времени: «окопная маскировка», «дым горячих воронок», «угарная пыль похода», «соль солдатской спины», «сражений грохочущий вал». Все это вбирает в себя метафорический образ потрясающей силы:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Июль сорок первого года, Кипящее лето войны. |

      «У каждого настоящего поэта обязательно есть стихи, выделяющиеся из прочих, возвышающиеся над остальными. Они становятся достоянием различных антологий, хрестоматий. В этом ряду, — считает К. Ваншенкин, — безусловно, и «Я убит подо Ржевом…». В своей заметке «О стихотворении «Я убит подо Ржевом…» поэт рассказывает об истории его создания, о поездке под Ржев осенью 1942 года.

      «Форма первого лица в «Я убит подо Ржевом…» показалась мне наиболее соответственной идее единства живых и павших «ради жизни на земле».

      Трагизм хода истории был для Твардовского очевиден. И он сумел рассказать об этом по-своему. Названия стихотворений «Я убит подо Ржевом…» и «Лежат они, глухие и немые…» возвращают нас в памятную, тяжелейшую пору, которую переживала страна.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Фронт горел, не стихая, Как на теле рубец. | Этот месяц был страшен. Было все на кону. |

      Слова эти написаны с полной достоверностью — и чисто внешней, и психологической. Это ощущение человека, который был сам участником событий, когда «было все на кону», когда «решалась судьба Отечества». «Форма первого лица» и обнажает, и затушевывает авторское присутствие в стихе. В другом стихотворении — «Лежат они, глухие и немые…»  оно проявляется в элегическом звучании стихотворной фразы, щемяще-грустной интонации, в выборе слова:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Лежат они, глухие и немые, Под грузом плотной от годов земли — И юноши, и люди пожилые, Что на войну вслед за детьми пошли,  И женщины, и девушки-девчонки, Подружки, сестры наши, медсестренки, Что шли на смерть и повстречались с ней… |

      Поставленные рядом, два эти стихотворения образуют смысловое и эмоционально-лирическое единство. Это своего рода поэтическая дилогия, в которой постигается судьба фронтового поколения, воссоздается его духовный, нравственный портрет. Поэт словно бы предвосхищает судьбы павших:

|  |  |
| --- | --- |
|  | ...зарыт без могилы… Там, куда на поминки / Даже мать не придет, Всем, что было потом, / Смерть меня обделила… |

      История создания стихотворения «В тот день, когда окончилась война…» по-своему замечательна. Учитель прочитает о ней в книге А. Кондратовича «Александр Твардовский» в главе «Заметки о лирике». Повторив первую строку стихотворения, вынеся ее в заголовок, поэт тем самым утвердил мысль о значительности, важности исторического момента — кончилась война! В стихотворении ситуация драматизирована: происходящее не описывается, а развертывается перед нами. Исторические воспоминания о «том дне» пережиты Твардовским глубоко лично. Это трагедийное повествование, в котором поэт развивает тему «большой разлуки», «великого прощания». Стихотворение обретает летописную трагедийную торжественность и значительность. По мере развития темы усиливается эмоциональное напряжение стиха. В эпически мерном движении строк мы чувствуем элегическую печаль, которая имеет действенную силу катарсиса:

|  |  |
| --- | --- |
|  | И только здесь, в особый этот миг, Исполненный величья и печали, Мы отделялись навсегда от них: Нас эти залпы с ними разлучали. |

      Лирика отражает процессы внутренней жизни автора. В стихах Твардовского с годами стала явственнее проступать искренность личных признаний, а в поэтической манере — исповедальность тона. В справедливости сказанного убеждает стихотворение, завершающее реквием, — «Я знаю — никакой моей вины…»:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Я знаю, никакой моей вины В том, что другие не пришли с войны, В том, что они — кто старше, кто моложе — Остались там, и не о том же речь, Что я их мог, но не сумел сберечь, — Речь не о том, но все же, все же, все же… |

      Об этом стихотворении много писали.  
     «Удивительное стихотворение. Ведь всего-навсего одна и та незаконченная, как бы затихающая в глубоком, уже бессловесном раздумье фраза. И слова — все до одного обычные, ни одного по видимости поэтичного. А возникло из этих обиходных слов чудо поэзии» (А. Кондратович).

      «Казалось бы, что может сделать один художник в разливанном море всеобщего безумия?.. И конечно же, прав поэт, сказавший, что вроде бы и нет его вины в том, что война вспыхнула как очевидный акт безумия и что она была тяжелой и кровопролитной. И тем не менее не случаен этот горький вздох запоздалого сожаления, близкого к ощущению собственной вины: «…но все же, все же, все же…» (Б. Можаев).

      Григорий Бакланов в своих воспоминаниях о Твардовском заметил: «Это «все же» не одного его сопровождало и сопровождает в послевоенной выпавшей нам жизни. Но только он мог так за всех сказать».

      У Твардовского «невозможность забвения, неизбывное ощущение как бы себя в них, а их в себе» выражается с редкой обнаженностью чувств. Стихи обрываются на одной из кульминаций мысли. Поэт остается один на один со своими воспоминаниями, мы имеем дело с чистой рефлексией. А в самой незавершенности мы не можем не видеть драматического начала. Недоговоренность, стихи, остановленные на полуфразе, получают особенную выразительную силу, таят в себе загадку, скрытый смысл, который приковывает читателя.

      Твардовский представляет собой явление исключительной цельности. Это Мастер, мысль которого обращена к тем нравственным и эстетическим заветам, которым должен следовать художник слова и которые связаны с его духовными исканиями. Традиционная в русской литературе тема «О поэте и поэзии» получила в лирике Твардовского неординарное решение. Следует прежде всего отметить ее исповедальный характер. В стихах на эту тему чаще всего обозначается ситуация: «поэт наедине с самим собой». Она неоднозначна, что сказывается на интонации, выборе слов, на характере авторской исповеди. В стихотворении «Изведав жар такой работы…» поэт показан в минуты вдохновения («жар работы» — сказано автором). Две короткие строфы, убыстренный ритм стиха, слова в один-два слога словно бы «подгоняют» друг друга; поэт в волнении торопится записать их — все это помогает понять состояние лирического героя.

|  |  |
| --- | --- |
|  | Изведав жар такой работы, Когда часы быстрей минут, Когда забудешь, где ты, что ты, И кто, и как тебя зовут; Когда весь мир как будто внове И дорога до смерти жизнь... |

      Радость переживаемой минуты поэт приглушает ироническим обращением к самому себе: «От сладких слез, что наготове, / По крайней мере удержись».

      В стихотворении «Стой, говорю: всему помеха…» поэт показан в ином состоянии. Он резок, категоричен, бескомпромиссен по отношению к себе. Он вершит бесстрашный суд над собой.

|  |  |
| --- | --- |
|  | Стой, говорю: всему помеха — То, что, к перу садясь за стол, Ты страсти мелочной успеха На этот раз не поборол. Ты не свободен был. И даже Стремился славу подкрепить… Прочь этот прах, расчет порочный… |

      И здесь сюжет лирического стихотворения приобретает не фабульную, а психологическую остроту. Причем началом стихотворения служит сама кульминация чувств, непосредственно вводящая в мир волнующих поэта мыслей: «мелочные страсти», «успех», «слава», «расчет порочный» — все это мнимые ценности, «прах», они делают поэта несвободным. Такая открытость в выражении поэтического чувства не может не найти отклик в душе читателя. Он почувствует эмоциональный контраст, на котором строится это стихотворение. Резкие фразы первой строфы («Стой…», «Прочь…») сменяются плавными строчками второй части стихотворения, в которой высказаны заветные желания:

|  |  |
| --- | --- |
|  | А только б сладить со строкой. А только б некий луч словесный Узреть, не зримый никому, Извлечь его из тьмы словесной И удивиться самому. |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | И вздрогнуть, веря и не веря Внезапной радости своей, | Боясь находки, как потери, Что с каждым разом все больней. |

      Счастлив бывает поэт в те минуты, когда ему это удается. Такой мотив получил свое развитие в стихотворении «Не хожен путь…», которое завершается словами:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Такая служба твоя, поэт, И весь ты в ней без остатка. — А страшно все же? | — Еще бы — нет! И страшно порой, Да — сладко! |

      Доверительность признаний поэта, разговорная интонация, диалогическая форма поэтического текста, своеобразие синтаксиса с его выразительным тире — все направлено на раскрытие высокой темы: «Поэт и его призвание». И здесь очень сильным оказывается не столько логический смысл, сколько смысл эмоциональный, созданный лирической композицией. Ход лирических размышлений Твардовского подчинен поискам ответа на вопрос: «Что нужно, чтобы жить с умом?» Именно с него начинается одно из стихотворений 1969 года. Ответ содержится в заветах, которые оставил поэт:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Понять свою планиду:  Найти себя в себе самом И не терять из виду. |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | И труд свой пристально любя, — Он всех основ основа, — | Сурово спрашивать с себя, С других не столь сурово. |

      Как видим, и вопрос этот, и поиски ответа на него оказались этически значимыми для самого автора и для его читателя. Они придали восприятию жизни ту особую проникновенность, ту эстетическую «новизну», о которой, как о желанном открытии, писал Твардовский в стихотворении «Нет ничего, что раз и навсегда…»:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Все в этом мире — только быть на страже — Полным-полно своей, не привозной, Ничьей и невостребованной даже, Заждавшейся поэта новизной. |

      Эстетическая программа поэта, его нравственное кредо выражены в стихотворениях «О сущем», «Вся суть в одном-единственном завете…», «Час мой утренний, час контрольный…», «Собратьям по перу», «Не много надобно труда», «Слово о словах», «Моим критикам». Эти стихи полны духовного смысла. Они — «мера личности» поэта. В них утверждается высокое, общезначимое:

|  |  |
| --- | --- |
|  | А я лишь смертный. За свое в ответе, Я об одном при жизни хлопочу: О том, что знаю лучше всех на свете, Сказать хочу. И так, как я хочу.  — Мне нужно, дорого до слез В итоге — твердое сознанье, Что честно я тянул мой воз.  Верно, горшки обжигают не боги, Но обжигают их — мастера! |

      Заметим: эти и другие подобные признания, которым сообщена сила афоризма, Твардовский ставит в конец стихотворения. Тем самым концовку он делает ударной, лирическое напряжение идет не на спад, а, напротив, к своему усилению. Перед нами предстает личность незаурядная, по-человечески неординарная. Каждое сказанное здесь слово — о высоком назначении человека, о смысле и цели его жизни, долге, совести, ответственности. Твардовский жил и писал в соответствии с дорогими ему нравственными заветами. Незадолго до кончины он подготовил к печати сборник стихотворений и поэм. Он вышел в 1971 году. Раздел лирики завершился стихотворением «К обидам горьким собственной персоны…». Оно было написано в 1968 году. «Более мрачного периода, чем 68-й, я не знаю», — писал А. Кондратович, ведущий сотрудник журнала «Новый мир». «Вряд ли у «Нового мира» был такой отчаянный период», — говорит А. Твардовский. Психологическая ситуация, в которой оказался поэт в ту пору, раскрывается в словах: «обиды горькие» («ожог обиды» — подтвердит М. И. Твардовская). Первая строфа говорит и о кризисе душевного состояния автора, и о его преодолении:

|  |  |
| --- | --- |
|  | К обидам горьким собственной персоны Не призывать участье добрых душ. Жить, как живешь, своей страдой бессонной, — Взялся за гуж — не говори: не дюж. |

      Хорошо известная пословица не выглядит здесь литературной цитатой. Она, как и слова высокого стиля («душа», «судьба», «тропа», «жить», «живешь», «соступая»), направлена на передачу того, что стало убеждением Твардовского. Ключевая мысль стихотворения выражена в чеканных формулировках:

|  |  |
| --- | --- |
|  | С тропы своей ни в чем не соступая, Не отступая — быть самим собой. Так со своей управиться судьбой, Чтоб в ней себя нашла судьба любая И чью-то душу отпустила боль. |

      «Мера личности» поэта обнаружила себя в каждой строке этого стихотворения, наполняя глубоким смыслом девиз: «Быть самим собой!» Какой смысл заложен в эти слова, проясняет дневниковая запись Твардовского, сделанная 4 марта 1959 года: «В литературном деле самая трудная и решающая форма ответственности, как это ни парадоксально на первый взгляд, это форма личной ответственности за себя как литератора, т. е. твоя работа, то, что пишешь ты, беллетрист, очеркист, критик…

      Труднее всего писателю отвечать за себя, — а не за литературу в целом — это как раз легко…  
     Отвечать — это суметь быть самим собою, быть личностью. Талант — это личность…» (Знамя. — 1989. — № 9. — С. 144).

      По-своему комментирует слова Твардовского «Быть самим собой!» Сергей Залыгин. Заканчивая свою статью о Твардовском (Новый мир. — 1990. — № 6), он написал: «Поэт, а значит, и артист: он жизнь не играл, он ею жил. Как мог, как умел и как не умел».

**ПОЭМЫ «ЗА ДАЛЬЮ — ДАЛЬ»,  
«ПО ПРАВУ ПАМЯТИ»**

***(Система уроков)***

      Обзорный характер уроков по поэмам Твардовского предполагает работу над сквозными темами этих произведений. Выборочное чтение самых значительных отрывков из них, смысловой и стилистический комментарий к ним — наиболее предпочтительный прием анализа в данном случае. Он позволит включить большие группы учащихся в аналитическую работу, в активное осмысление ключевых тем поэм «За далью — даль» и «По праву памяти». К урокам готовятся карточки с высказываниями самого поэта о творческой истории произведения, с воспоминаниями и суждениями его современников. Среди источников, которые назовет учитель в классе, выделим автобиографию поэта, его дневниковые записи (Твардовский А. Из рабочих тетрадей (1953—1960) // Знамя. — 1989. — № 7, 8, 9). В рекомендательный список войдут также: Воспоминания об А. Твардовском / Сост. М. И. Твардовская. — М., 1978; Кондратович А. Александр Твардовский. — М., 1978; Македонов А. Творческий путь Твардовского. — М., 1981; Турков А. Александр Твардовский. — М., 1970.

      Спланировать работу над поэмой **«За далью — даль»** можно таким образом:   
     Эпиграфом ко всем урокам по этой поэме могут служить такие слова:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | …Так песня спелась, Но, может, в ней отозвались Хоть как-нибудь наш труд, и мысль, И наша молодость, и зрелость, И эта даль, И эта близь? |  |
| *А. Твардовский* | |  |

      **Урок первый. «Мне нужно наглотаться воздухом времени»**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Если уж писать о своем путешествии, то писать так, как в свое время писал «Путешествие» Радищев. |
| *А. Твардовский* | |

      1. Творческая история поэмы «За далью — даль». Замысел и его осуществление. Своеобразие жанра поэмы.  
      2. О себе. Поэма «За далью — даль» — «исповедь сына века» (А. Турков). (Главы: «В дороге», «Две дали», «Литературный разговор», «С самим собой», «До новой дали»).

      **Урок второй. «А мир огромный за стеною…»**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Полна, красна земля родная Людьми надежных душ и рук. |
| *А. Твардовский* | |

      1. Волга, Урал, Сибирь — художественное открытие Твардовского.  
      2. Пейзажи, дали поэта.  
      3. «Народ в лицах».

     (Главы: «За далью — даль», «Фронт и тыл», «Две дали», «Огни Сибири», «Москва в пути», «На Ангаре»).

      **Урок третий. «Тут ни убавить, / Ни прибавить, — / Так это было на земле».**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Еще и впредь мне будет трудно, Но чтобы страшно — Никогда. |
| *А. Твардовский* | |

      1. Трагические страницы истории Отечества, их отражение в поэме «За далью — даль».  
      2. «Я жил, я был — за все на свете / Я отвечаю головой».  
      3. «Так песня спелась…» Обобщение по всей теме.  
      (Главы: «Друг детства», «Так это было», «До новой дали»).  
      Работа над поэмой шла с перерывами в течение десяти лет (1950—1960). Что это за годы в судьбе поэта?

      Первое послевоенное десятилетие было трудным для него. Сказывалась усталость, нажитая на войне; ему пришлось пережить массированный удар критиков за книгу прозы «Родина и чужбина» (1948), в 1953 г. — снятие с поста главного редактора журнала «Новый мир» за «неправильную линию в области литературы», «за идейно порочную» поэму «Теркин на том свете» (она характеризовалась как «пасквиль на советскую действительность»). До 1956 года на Твардовском висело клеймо «кулацкий сынок». «Трудный мой год, — записывает поэт 20 сентября 1954 года. — Подводя грустные итоги, можно отметить, что я понес поражение «по всем трем» линиям: **журнал, поэма, личное дело в райкоме**. Целый этап жизни окончился решительно, и нужно начинать другой, а душевных сил мало».

      Поэт остро переживал свой творческий кризис. Он понимал, что ритм стиха «может одушевить только свежая поэтическая мысль». О горьких минутах своей творческой жизни Твардовский писал в главе «В дороге», сравнивая себя с «тем солдатом, что от полка / Отстал случайно на походе». Обращает на себя внимание и такое признание поэта: «Мне по природе моей — необходима свежесть впечатлений, невыдуманность картин, ситуации, встреча с новыми людьми, какого-то воздуха времени. Иначе начинаю забуксовывать». В этих словах Твардовского выражена эстетическая позиция художника, которая предопределяла его жизненные ходы, его решения: «Надо что-то предпринимать, нужно ехать, нужно слышать, нужно дышать, нужно видеть, нужно жить». Отметим побудительный характер этого высказывания. Поездки, дорогу поэт воспринимал как спасительное лекарство.

|  |  |
| --- | --- |
|  | Изведав горькую тревогу, В беде уверившись вполне, Я в эту бросился дорогу, Я знал, она поможет мне. |

      В течение долгих лет (1948—1959) Твардовский совершил поездки на Урал, не раз — в Сибирь, на Дальний Восток, к Тихому океану. Впечатления от этих разных путешествий по стране и составили сюжетную основу «путевого дневника».

      Мысль о поэме, которая еще не получила своего названия «За далью — даль», пришла Твардовскому в 1949 году. Поэт вспоминал: «Как-то раз при переезде через Амур возле Комсомольска-на-Амуре я впервые подумал, что мог бы написать поэму со свободным, ничем не стесненным и ничем не ограниченным сюжетом, в которую втоптал бы все свои нынешние, прежние и, возможно, будущие впечатления от поездок. Мысль эта мелькнула у меня как раз на мосту через Амур, и я даже схватил какие-то строчки, которые потом и легли в стихотворение «Мост».

      Алексей Кондратович так комментирует это признание поэта: такое «мгновение — не сущий пустяк, а событие, кай бы венчающее большую внутреннюю работу к приступу, началу самой работы над произведением. Работу огромную, до времени потаенную, невидимую и даже не всегда сознаваемую самим поэтом». Твардовскому понадобилось еще два года, пока началось осуществление замысла нового крупного произведения, пока к поэту не пришла уверенность: «есть тема, не выдуманная от желания писать стихи, а та, от которой деваться некуда, если не одолеть ее; есть сердце, не огражденное мелочным себялюбием от других сердец, а открыто обращенное к ним; есть, наконец, желание думать и додумывать для себя до конца, до полной уверенности то, что кажется уже достаточно обдуманным другими, готовым (готового ничего нет в области мысли), — все с самого начала проверить».

      Твардовский не назвал поэму «За далью — даль» книгой, как это было с «Василием Теркиным», или «лирической хроникой», как это случилось с «Домом у дороги». Подзаголовок «Из путевого дневника» значился лишь в первых публикациях поэмы, а затем был автором снят, хотя в самом ее тексте встречаются определения «дорожная тетрадь», «дневник дорожный», «мой дневник», на страницах которого был отражен общий контур сюжета:

|  |  |
| --- | --- |
|  | А сколько дел, событий, судеб, Людских печалей и побед Вместилось в эти десять суток, Что обратились в десять лет. |

Сам Твардовский считает свою поэму «лирической летописью этих годов».

|  |  |
| --- | --- |
|  | Что горько мне, что тяжко было И что внушало прибыль сил, С чем жизнь справляться торопила — Я все сюда и заносил. |

      В поэме «За далью — даль», хотя и нет главы «О себе», как в «Василии Теркине», автор с подкупающей искренностью поверяет читателю всю сложность своей писательской судьбы, ответственность своего художнического долга. Не случайно его поэму называли «исповедью сына века».

      В главах «В дороге», «Две дали», «Фронт и тыл», «До новой дали» больше автобиографического, личного, сокровенного. В них история преломляется в каких-то частностях, которые рождаются в воспоминаниях поэта:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Мы все — почти что поголовно — Оттуда люди, от земли.  Я счастлив тем, что я оттуда. Из той зимы, Из той избы. И счастлив тем, что я не чудо Особой, избранной судьбы. | Я к той поре глухим не стал, И все взыскательнее память К началу всех моих начал. Не молкнет память жизни бедной, Обидной, горькой и глухой.  Стояла кузница в Загорье, И я при ней с рожденья рос.  Я вижу отчий край смоленский… |

      Поэма «За далью — даль» представляет собой и широкое эпическое полотно. Здесь воспоминания и размышления автора сочетаются с дорожными впечатлениями, с картинами, мелькающими за окном вагона. Заволжье, Зауралье, Забайкалье — путешественник как бы заново открывает для себя дали, эти края Родины. В главах эпического плана: «За далью — даль», «Семь тысяч рек», «Две кузницы», «Огни Сибири», «На Ангаре», «К концу дороги» — воссоздается «державный образ Родины». «Окрестный мир земли обширной» живет в поэме в многочисленных зарисовках, передающих ощущение ее неоглядных далей.

      В пейзажах Твардовского доминируют укрупненные образы: «Волга-матушка», «Батюшка-Урал», «Огни Сибири». Автор прибегает к метафоре, гиперболе: в Волгу «смотрелось пол-России», «под кувалдой главного Урала земля отчетливо дрожала», «Как Млечный Путь, огни земные». Эти образы важны не сами по себе. Они позволили поэту сказать о масштабах дел русского народа, «подвижника и героя».

      Великолепно передано ощущение Сибири, ее просторов, ее величия:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Сибирь! И лег и встал — и снова Вдоль полотна пути — Сибирь. |

      Повествование о Сибири строится на смысловых и эмоциональных контрастах:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Сибирь! Как свист пурги — Сибирь, — Звучит и ныне это слово. |

      Звукопись, фонетическая оркестровка стиха, сравнение по-своему романтизируют этот образ. Романтическая приподнятость чувствуется и в словах: «огни Сибири», которые «текут», «бегут», «лучатся» «с нерассказанной красой». А рядом с этим — другие образы, другие слова: «угрюмые зоны», «недоброй славы край глухой».

      Всматриваясь в дорожную даль, в мелькающие за окном огни, Твардовский думает о людях «нелегкого труда», которые обживали эти суровые края:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | А что там — в каждом поселенье И кем освоена она… | И как в иной таежный угол Издалека вели сюда |

|  |  |
| --- | --- |
|  | Кого приказ, Кого заслуга, Кого мечта, Кого беда… |

      Какой емкостью отличается эта мысль! В четырех последних строчках — чуть ли не вся история поселенцев Сибири, ее прошлое и настоящее. Чувством глубокой горечи окрашены размышления о самой Сибири, и «величавой и суровой»:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Как мало знала ты людей, Кому б была землей родимой. |

      Необходимо отметить еще одну особенность пейзажей Твардовского. Для него природа — воплощение прекрасного в жизни. Сильнее всего этот мотив выявлен в главе «На Ангаре». В предварительном комментарии к ней нужно подчеркнуть, что Твардовский был очевидцем главного события, отраженного в поэме, — перекрытия Ангары и писал о нем по «живому впечатлению». Оно было настолько сильным, что этому событию Твардовский посвятил прозаическое описание «Порог Падун», стихотворение «Разговор с Падуном», написанные одновременно с главой «На Ангаре». По стилю этих произведений мы можем судить, во власти каких чувств находился поэт. Он был покорен природой Забайкалья, украшением которой была красавица Ангара, он любуется ее природной силой.

      «Все свои внешние впечатления Твардовский как бы погружает в лирическую глубину». Это наблюдение С. Я. Маршака проиллюстрируем серьезной мыслью Твардовского о возможностях и роли искусства в постижении быстротекущей жизни. В одном из эпизодов главы «На Ангаре» речь идет о художнике, который хотел «У Ангары своею кистью / Перехватить ее красы»:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Но жалок был набросок смутный. Не поспевала кисть вослед | Реке, менявшей поминутно Своей волны летучий цвет. |

      Жизнь утверждала новые пейзажи — с плотинами, эстакадами, мостами. «И есть что видеть и есть что петь», — говорил поэт в главе «С самим собой». И его стихам не чужда патетика: в финале главы «На Ангаре» Твардовский написал впечатляющую картину «Заря на Ангаре». Но патетическое начало не исчерпывало палитры изображения жизни автором поэмы. Этому есть свое объяснение: к радостям, вызванным преобразованием Сибири, примешивалось чувство горечи от тех потерь, которые несла сибирская природа. В прозаическом описании «Порог Падун» Твардовский писал: «И смолкнет порог, и часть красы мира сего навсегда скроется с глаз людей. Правда, на месте ее явится другая красота, но то уже будет другая… Но иначе не бывает, ничего не придумаешь вместо такого порядка: что ни добудешь у природы — то что-нибудь и утратишь. За все — платить».

      Определяя характер повествовательной манеры Твардовского, А. Турков отметил движение, «символическое восхождение» от сменяющих друг друга эпизодов дорожного быта к историческому бытию народа.

**Народ**, собирательный, многоликий образ, в поэме «За далью — даль» персонифицирован. Многие персонажи только упомянуты, кто с симпатией, кто — с иронией: «старичок научный, сквозной, как молодой сморчок», моряк «в хрустящем кителе», «в орденах старик кудрявый», «дама строгая в пижаме», что «загородит весь проход», «щеголь с усами», «горняк», «путеец», «охотник», «врач солидных лет», «лысый творческий работник, с утра освоивший буфет», «поп с медалью Восьмисотлетия Москвы»... — «все сведены дорожной далью». Некоторые персонажи выделены из среды «спутников-пассажиров», даны крупным планом: «мой майор, седой и тучный», «молодожены-москвичи». Именно в рассказе о «юной паре» рождаются такие стихи:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Полна, красна земля родная Людьми надежных душ и рук. |

      Это убеждение определяет пафос не только главы «Москва в пути», но и таких, как «Две кузницы», «Огни Сибири», «Фронт и тыл», «На Ангаре». Время требовало героических характеров. И Твардовский находил их на новостройках. Он показал своих героев во весь рост в грандиозном событии — перекрытии Ангары. В главе «На Ангаре» он воспевает «порыв души артельной, / Самозабвенный, нераздельный». Рождаются стихи, содержащие в себе обобщающую силу:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Сибиряки! Молва не врет, — Хоть с бору, с сосенки народ, Хоть сборный он, зато отборный, | Орел-народ: как в свой черед Плечом надежным подопрет, — Не подведет! |

      «В моем представлении, — писал К. Симонов, — «За далью — даль» — это много лет жизни, прожитых и обдуманных, отданных поэтом на суд читателю». Эти слова перекликаются с теми признаниями Твардовского, которые мы находим на страницах его поэмы:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | — Я жил со всеми наравне… Нет, жизнь меня не обделила, Добром своим не обошла. Не обошла тридцатым годом. И сорок первым. И иным… | И столько в сердце поместила. Что диву даться до поры, Какие жесткие под силу Ее ознобы и жары. |

      Психологический портрет Твардовского дорисовывает еще одно его признание:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Еще и впредь мне будет трудно, Но чтобы страшно — Никогда! |

Это бесстрашие позволяло Твардовскому на протяжении нескольких десятилетий оставаться едва ли не самым глубоким выразителем «духа времени». В справедливости сказанного здесь убеждает создание главы «Так это было». Тематически к ней примыкает глава «Друг детства», фрагмент главы «К концу дороги», где автор рассказывает о посещении им Александровского централа.

**Глава «Так это было»** занимает в поэме особое место. Писалась она трудно, с большими перерывами. Начало работы связано с потрясением, вызванным смертью Сталина в марте 1953 года. Судя по названию, главным эпизодом задуманной «сталинской главы» должна быть встреча Смерти со Сталиным. «Явилось заглавие «Последний разговор». «Поэма, — записывает Твардовский 26 ноября 1954 года в своей рабочей тетради. — Это должно быть небольшой, но одного дыхания вещью. Вещью, с которой нельзя торопиться, не уяснив в ней для себя до конца всю сложность темы. Есть опасность предвосхищения в ней вещи «эпохальной».

      Новую редакцию «сталинской главы» Твардовский подготовил к началу 1960 года. Она имела другое название — «Письмо с дороги». «Кроме отрывка из тетради «Когда кремлевскими стенами» — кажется 55 г. — стало на место и кое-что из прежней, сталинской главы. Могу считать, что одна из главных и неотложных моих задач на ближайшее время одолена — хоть для себя (это-то главное).

      Как всегда, в работе видишь уже не только то, что сейчас делаешь, но и то, что завтра пойдет, чего не предполагал еще в такой определенности».

      В 1956 году прошел XX съезд КПСС, развенчавший культ личности Сталина, но вся правда об этом историческом явлении не была сказана до конца. Это заставило Твардовского обратиться с письмом к Н. С. Хрущеву (4 февраля 1960 г.). Поэт просил руководителя партии познакомиться с главой «Так это было», «ключевой, решающей» главой законченной книги. В письме, в частности, говорилось:

      «Если бы все, в чем нуждается душа человека, можно было бы сказать в докладах и решениях, не было бы необходимости искусства, поэзии. Мне казалось все эти годы, что вопрос о так называемом культе личности, исчерпывающе решенный в плане политическом, оставляет еще возможность и даже необходимость какого-то слова, недвусмысленного, искреннего и нелукавого до конца, — слова, которое послужило бы еще большему воодушевлению народа и партии в решении стоящих перед ними задач и отринуло бы все недомолвки, умолчания и т. п., которые есть в этом вопросе и составляют некий осадок.

      Мы знаем ужасное значение неполной ясности в существенных вопросах, несвободных суждений и т. п., что имело в пору «культа личности» и чему не должно быть места теперь» (Знамя. — 1989. — № 9. — С. 173).

      Обостренное чувство истории, обращение к «зрелой памяти своей», к памяти народа, приверженность «правде сущей» позволило поэту сказать свое, «искреннее и нелукавое до конца» слово о культе личности Сталина. Прослеживая процесс его формирования, Твардовский утверждает: «Так это было». Поэт не только выносит в заглавие эти слова, но и повторяет их. В обогащенном контексте они получают силу рефрена:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Тут ни убавить, Ни прибавить, — Так это было на земле. |

      К. Симонов считает, что эти слова — «как бы и внутренний эпиграф ко всей книге. И больше того — ко всему, что написано Твардовским, и к его собственной жизни».

      Глава «Так это было» написана не бесстрастным летописцем, а поэтом-гражданином, который чувствует свою сопричастность времени.

|  |  |
| --- | --- |
|  | Минувший день не стал чужим. Мы знаем те и эти годы И равно им принадлежим. |

      Счастлив поэт, который может говорить от лица многоликого «мы» и от его имени утверждать: «Так это было». Стихотворный текст звучит взволнованно, с повышенной эмоциональностью. Риторические вопросы восклицания драматизируют поэтический текст:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | И кто при нем его не славил, Не возносил — найдись такой!  Но кто из нас годится в судьи — Решать, кто прав, кто виноват? О людях речь идет, а люди Богов не сами ли творят? | Что ж, если опыт вышел боком, Кому пенять, что он таков? Мы звали — станем ли          лукавить? — Его отцом в стране-семье. |

      Эмоционально обогащает авторскую мысль и обращение:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Ты помнишь все, Отчизна-мать. |

      Свое видение времени Твардовский проявляет и в осмыслении конкретной человеческой судьбы. Поразительно: в главе о Сталине, о культе личности поэт вспомнил свой смоленский край,

|  |  |
| --- | --- |
|  | Забытый им и богом, женский Послевоенный вдовий край, — |

и заговорил о судьбе простой русской крестьянки — тетки Дарьи. (Это реальная фигура, Дарья Иванова, соседка Твардовских по Загорью.) Она единственная из всех персонажей поэмы, кто назван по имени.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | И я за дальней звонкой далью, Наедине с самим собой, Я всюду видел тетку Дарью На нашей родине с тобой, | С ее терпеньем безнадежным, С ее избою без сеней, И с трудоднем пустопорожним, И с трудоночью — не полней… |

      Тетка Дарья еще одно художественное открытие Твардовского. В нашей литературе 60-х годов появятся героини со сходной судьбой: Матрена А. Солженицына, Анна Пряслина Ф. Абрамова, Катерина В. Белова. Но открыл этот характер, соотнес его со временем — Твардовский. Не будь его, наше знание о времени, которое вмещается в определение «сталинская эпоха», было бы иным — куда беднее. Благодаря Твардовскому понимание этого времени стало глубже и отчетливее.

\*\*\*

**Поэма «По праву памяти»** создавалась в 60-е годы, но была опубликована много лет спустя — в 1987 году, долгие годы она находилась под запретом. Задумывалось новое произведение как «Глава дополнительная» к поэме «За далью — даль». Работа над новой главой была продиктована ощущением некоторой недосказанности о «времени и о себе».

|  |  |
| --- | --- |
|  | …Недосказал. Могу ль оставить В неполноте такую речь, Где что убавить, что прибавить, — Как долей правды пренебречь? Нет, все былые недомолвки Домолвить время нам велит. |

      Позже «Глава дополнительная» вылилась в совершенно новое произведение. Она отразила острую реакцию автора на перемену общественной обстановки во второй половине 60-х годов. В его словах: «Да, жизнь. Сплошная тьма надвинулась», «дни глухие», «в нынешней муторной обстановке…» — глубокое ощущение ситуации, в которой приходилось работать, точнее, определение того, что происходило тогда в стране: попытки реабилитировать Сталина, вновь возвеличить его, замалчивание решений XX съезда, осудившего культ личности Сталина, опасность возрождения нового культа — брежневского, беспредельная сила тоталитаризма, обрушившегося на духовные основы общества, власть жесткой цензуры… Инспирированное дело Солженицына, процессы Синявского, Даниэля, генерала Григоренко, заказные статьи-доносы (например, «письмо одиннадцати»), сфабрикованные «письма трудящихся», публиковавшиеся в центральной печати, — все это приметы времени.

      Удушающая атмосфера той поры, портреты неосталинистов ярко воссозданы в книгах А. Солженицына «Бодался теленок с дубом», А. Кондратовича «Новомирский дневник 1967—1970». Эти книги — хроника не жизни, а борьбы, которую вели писатели, имевшие право утверждать: «Что там ни говори, а мы страницу в истории литературы оставили» (А. Твардовский).

      Твардовский, по признанию многих, — личность, уже как бы своим присутствием влияющая на духовный климат времени. В стихотворении Расула Гамзатова «Костер Твардовского» есть такие строки:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | И у свободы он в почете, И не подвластен никому, | И ложь в сусальной позолоте Не может подступить к нему. |

      Становилось все заметнее, что направление журнала «Новый мир» объективно приобретало оппозиционный характер. И это главному редактору «Нового мира» отомстилось. 10 августа 1968 года А. Твардовский писал А. Кондратовичу: «Дела с журналом архитяжкие… Никогда еще т<ак> называемые события международной жизни не касались так непосредственно журнала и моей собственной». Твардовский имел в виду чехословацкие события. В августе 1968 года советские войска вошли в Чехословакию, на улицах Праги появились советские танки. В рабочей тетради поэта появилась такая запись (от 29 августа 1968 года):

|  |  |
| --- | --- |
|  | Что делать мне с тобой, моя присяга, Где взять слова, чтоб рассказать о том, Как в сорок пятом нас встречала Прага И как встречает в шестьдесят восьмом. |

      Осудив эту акцию, Твардовский отказался поставить свою подпись под открытым письмом писателям Чехословакии, «подписанным виднейшими литераторами Советского Союза». Гонцу, который приезжал к Твардовскому на дачу с письмом, поэт сказал: «Я бы мог все подписать, но только до танков и вместо танков». А в его письме в Союз писателей говорилось: «Письмо писателям Чехословакии подписать решительно не могу, так как его содержание представляется мне весьма невыгодным для чести и совести советского писателя».

      Это поступок. Человеческий. Гражданский. В словах Твардовского — сила нравственного и духовного сопротивления. И это вызвало раздражение у чиновников от литературы, недругов поэта. Враги журнала — секретари ЦК, редакторы Главлита, цензоры, инструкторы, консультанты — целый щедринский мир — ополчились на «Новый мир» и его главного редактора. Все попытки опубликовать поэму оказались тщетными. «Я почувствовал, — говорил Твардовский, — что я упираюсь в резиновую стенку».

      Поэма «По праву памяти» представляет собой трехчастную композицию. Принципиально важно структуру ее анализа сделать родственной художественному мышлению автора. Поэтому предпочтительной для поэмы «По праву памяти» может быть семинарская форма занятий. Они могут пройти по такому примерно плану:

      1. Творческая история поэмы, ее судьба. (Вступительное слово учителя.)  
      2. Жизненные реалии 30—40-х годов, их осмысление Твардовским. Образ Сталина, развенчание его культа. Тема «пяти слов», ее движение и развитие. (Выразительное чтение главы «Сын за отца не отвечает». Краткие выступления учащихся. Беседа о содержании и стилистическом строе главы.)  
      3. Автор в поэме. Исповедальные и биографические мотивы в главе «Перед отлетом». Жизненное и поэтическое кредо Твардовского, его реализация во вступлении, в главе «О памяти». Афоризмы Твардовского, их роль в главе «О памяти». (Выразительное чтение отдельных фрагментов, смысловой и стилистический комментарий к тексту.)

      М. И. Твардовская писала, что поэме «По праву памяти» свойственна «многозвучность размышления «о времени и о себе». Это исповедь-обращение, исповедь-покаяние, исповедь-обвинение. Презрев запрет, поэт говорит о том, что «душу жжет». В стихах то звучит лирическая интонация, то они становятся публицистикой, то в размышления нравственного характера вплетаются жизненные реалии. Цельность поэме придает личность самого автора, монологическая форма повествования.

      Открывается это произведение поэтической декларацией, в которой выражено жизненное кредо Твардовского:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Перед лицом ушедших былей Не вправе ты кривить душой, — Ведь эти были оплатили Мы платой самою большой… | И мне да будет та застава, Тот строгий знак сторожевой Залогом речи нелукавой По праву памяти живой. |

      Для Твардовского слова «память» и «правда» — понятия-синонимы. Мысль, во власти которой находился поэт, не раз звучала в его стихах, таких, как «О сущем», «Вся суть в одном-единственном завете», «Слово о словах», «Жить бы мне век соловьем-одиночкой…» и других.

**Первая глава «Перед отлетом»** по своему содержанию примыкает к главе «Друг детства» из поэмы «За далью — даль», как бы предваряет ее. Писалась эта глава как обращение к другу юности. Стихи передают атмосферу доверительности, в которой и можно вести разговор о сокровенном.

      К этому побуждали сами обстоятельства: друзья покидали отчий дом. «Перед отлетом» — сама по себе эта ситуация романтическая:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Мы собирались в путь далекий Из первой юности своей. |

      Высота помыслов, юношеский максимализм, романтическая мечта раскрывают их облик. Два друга — «мыслитель и поэт» — прекрасны:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Мы жили замыслом заветным Дорваться вдруг До всех наук — Со всем запасом их несметным — И уж не выпускать из рук… |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Готовы были мы к походу — Что проще может быть: Не лгать, Не трусить, Верным быть народу, | Любить родную землю-мать, Чтоб за нее в огонь и в воду. А если — То и жизнь отдать. |

      Лирическая концовка главы «Перед отлетом» исполнена глубокого смысла: жизнь проходит, а верность юношеским идеалам сохранилась. По ним поэт выверяет свою судьбу.

      Первая и вторая главы контрастны по своей интонации. **«Сын за отца не отвечает»** — эти слова вынесены в заглавие **второй части** поэмы, с них она начинается. Повторяясь, эти слова получают все новое и новое смысловое и эмоциональное наполнение. Именно повтор позволяет проследить за развитием темы «пяти слов».

      Вторая глава занимает особое место в поэме «По праву памяти». Являясь ключевой, она «держит» всю поэму. Твардовский знал, что ее напечатать нельзя. «А тогда на чем же будет держаться цикл? Получается жидковато». В теме Сталина автор вычленил аспект, которого до него никто не трогал, — тему «пяти слов»: «Сын за отца не отвечает». Она оказалась необычайно емкой. Восстанавливая некогда замалчиваемые страницы советской истории, автор обозначил и масштабы народной трагедии, и глубину личной трагедии. «Так это было» — эти слова можно отнести и к поэме «По праву памяти». Образ Сталина, картина порядков, им насаждаемых, даны в произведении крупно, бескомпромиссно.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Сын за отца не отвечает — Пять слов по счету, ровно пять. Но что они в себе вмещают. Вам, молодым, не вдруг обнять. | Их обронил в кремлевском зале Тот, кто для всех нас был одним Судеб вершителем земным, Кого народы величали На торжествах отцом родным. |

      Комментарием к фразе, сказанной Сталиным, может служить записанный А. Кондратовичем рассказ А. Твардовского: «Оказывается, перед съездом колхозников была дана команда: найти сына кулака — благополучного, работающего и т. п. Это была задача трудная. Как только спрашивают, то любой секретарь райкома трусит: признаешься, что сын кулака работает, не раскулачен, — и мало ли что будет за это. Но с каким-то трудом нашли. Одели. Привезли в Москву на съезд. Написали для него речь. И он ее произнес. И где-то в самом начале он сказал: «Да вот, я сын кулака, некоторые могут подумать, что мне трудно жить, что мне не дают работы». В это время Сталин и бросил свою знаменитую реплику: «Сын за отца не отвечает». Для этой реплики и был привезен с трудом отысканный сын. Я помню впечатление от этих слов, особенно в деревенской среде. Но только в прошлом году я узнал, как была произнесена эта реплика». Новые знания, впечатления, мысли, переживания — личные и наблюдаемые им в народе, подготовили душевный переворот, совершившийся в нем в оценке прошлых лет, фигуры Сталина и всего, что было связано с ней в жизни народа.

      Мысль автора предметна. Время, о котором поэт ведет речь, воскрешает своеобразная лексика: «анкета» со «зловещей некогда графой», «несмываемая отметка» в ней, «чад полуночных собраний», «публичная пытка», «мытарил вопрос», «в кромешный список занесен», «два мира», «чье-то головокруженье», «враг народа», «слепой и дикий для круглой цифры приговор».

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | О, годы юности немилой, Ее жестоких передряг. То был отец, то вдруг он — враг. | А мать? Но сказано: два мира, И ничего о матерях… |

      «Пять слов», которые «обронил» «кремлевский вершитель судеб», звучат в разной тональности, чаще всего — с горечью и безнадежностью:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Пять кратких слов… Но год от года На нет сходили те слова, И званье **сын врага народа** Уже при них вошло в права. | И за одной чертой закона Уже равняла всех судьба: Сын кулака иль сын наркома, Сын командарма иль попа… |

      В тему «пяти слов» Твардовский вписывает разные трагические мотивы:   
      — судьбы крестьянства, переломанные «великим переломом»;   
      — судьбы целых народов, «брошенных в изгнанье»;   
      — судьбы тех, кому просчеты Главнокомандующего пришлось оплатить вдвойне: «Из плена в плен — под гром победы с клеймом проследовать двойным»:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Нет, ты вовеки не гадала В судьбе своей, отчизна-мать, Собрать под небом Магадана Своих сынов такую рать. | Не знала, Где всему начало, Когда успела воспитать Всех, что за проволкой держала, За **зоной** той, родная мать… |

      Горестным изумлением перед масштабами бедствия, постигшего народ, страну, звучит это обращение к родине-матери.

      О трагедии народа Твардовский знал не понаслышке. Ф. Абрамов в своих воспоминаниях о поэте так пишет об истоках его личной трагедии: «Все бури века нес в себе…» «Не говорю о том, что раскулачена семья, а он один на свободе. Прославленный поэт, а брат в лагерях? До 53-го года. Отец великого поэта четыре года жил под чужим именем». Эта запись Ф. Абрамова перекликается с признанием самого поэта: «У меня как бы две биографии: репутация народного поэта и наследственное клеймо классового врага». «Сын кулака» — это клеймо значилось в анкетах, которые заполнял Твардовский. Он носил его более двадцати лет:

|  |  |
| --- | --- |
|  | А как с той кличкой жить парнишке, Как отбывать безвестный срок, — Не понаслышке, Не из книжки Толкует автор этих строк… |

Подлинность переживаний, подлинность волнений передают эти строки.

      В поэме «По праву памяти» Твардовский выступает не бесстрастным летописцем, а свидетелем обвинения. Его волнует судьба конкретных людей, которых он хорошо знал: друга детства, тетки Дарьи — в поэме «За далью — даль», отца — в последней поэме.

      «О памяти» — глава особая. Она синтезирует мысли, мотивы, заявленные в ее названии. Глава полемична. Твардовский спорит с теми, кого он называет «молчальниками». Это они хотят «на памяти бессонной поставить крест». «Не помнить — память под печать» —вот их позиция:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Забыть, забыть велят безмолвно, Хотят в забвенье утопить Живую быль. И чтобы волны Над ней сомкнулись. Быль — забыть! |

      Раздумья Твардовского о забвенье и памяти завершаются твердо высказанным убеждением:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Одна неправда нам в убыток, И только правда ко двору! Нет, все былые недомолвки Домолвить ныне долг велит. |

      Разговор с современниками Твардовский не ограничивает публицистическими заключениями. Он говорит по-философски глубоко.

|  |  |
| --- | --- |
|  | И кто сказал, что взрослым людям Страниц иных нельзя прочесть? Иль нашей доблести убудет И на миру померкнет честь? Что нынче счесть большим, что малым — Как знать, но люди не трава: Не обратить их всех навалом В одних непомнящих родства. |

      Мысль, заложенная в сравнение «люди не трава», — выношенная, подтвержденная всем жизненным опытом поэта. Так, в стихотворении «В тот день, когда окончилась война» (1948) он включает в монолог павших такое размышление: «Что ж, мы — трава? / Что ж, и они — трава? / Нет. Не избыть нам связи обоюдной».

      Исповедальность и выстраданность мысли, афористическая отточенность строки, экспрессия поэтических образов — все эти средства публицистического стиля нашли свое выражение в главе «О памяти». Она помогает уточнить понятие гражданственности как такой позиции, которая требует от человека величайшего мужества, верности высоким идеалам. Это такой уровень развития личности, когда раздумья о судьбах страны становятся глубоко личными.

      Глава третья поэмы «По праву памяти» сопоставима с некоторыми главами поэмы «За далью —даль»: «С самим собой», «Друг детства», «Литературный разговор», «Так это было». Сходные мотивы (правда, память, ответственность), заметные текстуальные переклички, пафос этих произведений, выраженный словами: «Тут ни убавить, ни прибавить, — / Так это было на земле», — и другое позволяет рассматривать две последние поэмы Твардовского как своего рода поэтическую дилогию.

**Рекомендуемая литература**

      Твардовский А. О литературе. — М., 1973.  
      Твардовский А. Из рабочих тетрадей. — Знамя. — 1989. — № 7, 8, 9.  
      Маршак С. Я. Воспитание словом. — М., 1961.  
      Воспоминания об А. Твардовском. — М., 1978.  
      Кондратович А. Александр Твардовский. — М., 1978.  
      Македонов А. Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. — М., 1981.

**А. Солженицын. «Один день ивана денисовича», «Матренин двор»**

***(Опыт анализа)***

      В программу по литературе для XI класса включены два лучших произведения А. Солженицына — «Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор». Их объединяет мысль, высказанная писателем: «Под моими подошвами всю мою жизнь — земля Отечества, только ее боль я слышу, только о ней пишу». Так сам автор определил главную тему своего творчества. Систему уроков, раскрывающих эту тему, можно представить в таком варианте:

**Урок первый. 1. Слово о Солженицыне. Его жизнь и судьба. 2. Литературный дебют писателя. Роль А. Т. Твардовского в литературной судьбе Солженицына. 3. Первые отклики на публикацию его прозы.**

**Урок второй. Повесть «Один день Ивана Денисовича», история ее публикации, ее художественное своеобразие: жанр, название, автобиографические мотивы. «Лагерь глазами мужика». Автор и его герои.**

**Урок третий. Рассказ «Матренин двор». Повествование о бедах послевоенной деревни. Трагическая судьба русской крестьянки. Мастерство портретной характеристики. Автор в рассказе, способы выражения лирического начала. Название рассказа, его финал.**

      Какой фактический материал может быть использован в лекции учителя на первом уроке?

      Литературный дебют Александра Исаевича Солженицына состоялся в начале 60-х годов, когда в «Новом мире» были напечатаны повесть «Один день Ивана Денисовича» (1962, № 11), рассказы «Случай на станции Кочетовка», «Матренин двор» (1963, № 1). Необычность литературной судьбы Солженицына в том, что он дебютировал в солидном возрасте — в 1962 году ему было сорок четыре года — и сразу заявил о себе как зрелый, самостоятельный мастер. «Ничего подобного давно не читал. Хороший, чистый, большой талант. Ни капли фальши…» Это самое первое впечатление А. Т. Твардовского, который прочитал рукопись «Одного дня Ивана Денисовича» ночью, в один присест, не отрываясь. А при личном знакомстве с автором редактор «Нового мира» сказал: «Вы написали отличную вещь. Не знаю, в каких школах вы учились, но пришли совершенно сформировавшимся писателем. Нам не приходится вас ни учить, ни воспитывать». Твардовский предпринял невероятные усилия к тому, чтобы рассказ Солженицына увидел свет.

      Вхождение Солженицына в литературу было воспринято как «литературное чудо», вызвавшее у многих читателей сильный эмоциональный отклик. Примечателен один трогательный эпизод, который подтверждает необычность литературного дебюта Солженицына. Одиннадцатый номер «Нового мира» с повестью «Один день Ивана Денисовича» пошел к подписчикам! А в самой редакции шла раздача этого номера избранным счастливчикам. Был тихий субботний день. Как позже рассказывал об этом событии А. Т. Твардовский, было, как в церкви: каждый тихо подходил, платил деньги и получал долгожданный номер.

      Читатели приветствовали появление в литературе нового замечательного таланта. Вот что писал Солженицыну Варлаам Шаламов: «Дорогой Александр Исаевич! Я две ночи не спал — читал повесть, перечитывал, вспоминал…

      Повесть — как стихи! В ней все целесообразно. Каждая строка, каждая сцена, каждая характеристика настолько лаконичны, умны, точны и глубоки, что, я думаю, «Новый мир» с самого начала своего существования ничего столь цельного, столь сильного не печатал».

      «Я был оглушен, потрясен, — писал о своих впечатлениях Вячеслав Кондратьев. — Наверное, первый раз в жизни так реально осознал, **что может правда.** Это было не только Слово, но и Дело».

      Публикация «Одного дня Ивана Денисовича» воспринималась как Событие. Запомнились слова Григория Бакланова: «С выходом в свет повести А. Солженицына стало ясно, что писать так, как мы до сих пор писали, нельзя». К сказанному Г. Баклановым Александр Твардовский добавил: «Но и люди, желающие писать по-прежнему, не могут не видеть, что читать по-прежнему их уже не хотят… Словом, очень он осложнил литературную жизнь, этот вдруг появившийся на свете писатель».

      Повесть «Один день Ивана Денисовича» привлекла внимание читателей не только своей неожиданной темой, новизной материала, но и своим художественным совершенством. «Вам удалось найти исключительно сильную форму», — писал Солженицыну Шаламов. «Избрана малая форма — в этом опытный художник», — заметил Твардовский. Действительно, в раннюю пору своей литературной деятельности писатель отдавал предпочтение жанру рассказа. Он придерживался своего понимания природы рассказа и принципов работы над ним. «В малой форме, — писал он, — можно очень много поместить, и это для художника большое наслаждение — работать над малой формой. Потому что в маленькой форме можно оттачивать грани с большим наслаждением для себя». И «Один день Ивана Денисовича» Солженицын относил к жанру рассказа: «Иван Денисович» — конечно, рассказ, хотя и большой, нагруженный». Жанровое обозначение «повесть» появилось по предложению Твардовского, который хотел придать рассказу «больше весу».

      Выражать правду жизни во всей ее полноте! — таково основное эстетическое требование Солженицына. О нем писатель не раз заявлял не только в своих письмах, статьях, автобиографической книге-исповеди «Бодался теленок с дубом», но и в художественных произведениях. Так, в двух эпизодах повести «Один день Ивана Денисовича» передаются суждения писателя о творчестве Сергея Эйзенштейна. Фильмы выдающегося советского кинорежиссера — любимая тема разговоров одного из героев повести — Цезаря Марковича. В первом эпизоде оппонентом московского интеллигента является «жилистый старик», «двадцатилетник, каторжанин по приговору Х-123».

      «— Нет, батенька, — говорит Цезарь, — объективность требует признать, что Эйзенштейн гениален. «Иоанн Грозный» — разве это не гениально? Пляска опричников с личиной! Сцена в соборе!  
      — Кривлянье! — ложку перед ртом задержа, сердится Х-123. — Так много искусства, что уже и не искусство. Перец и мак вместо хлеба насущного! И потом же гнуснейшая политическая идея — оправдание единоличной тирании. Глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции!.. Гении не подгоняют трактовку под вкус тиранов!»  
      Реплика Цезаря: «…искусство — это не **что**, а **как**» — вызвала резкую реакцию собеседника:   
     «Подхватился Х-123 и ребром ладони по столу:   
     — Нет уж, к чертовой матери ваше «как», если оно добрых чувств во мне не пробудит!»

      Страстность, с какой ведется этот спор, обнажает эстетические позиции не только участников диалога, но и самого Солженицына.

      В другом случае разговор идет о получившем мировую известность фильме Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». Цезаря умиляют находки режиссера: «…пенсне на корабельной снасти повисло, помните?» «Или коляска по лестнице — катится, катится».

      Кавторанг Буйновский не разделяет этого восторга, он называет эти «открытия» «кукольным» искусством, далеким от действительности:   
      «— Да, но морская жизнь там кукольная. Офицеры все до одного мерзавцы… А кто же их (матросов) в бой водил?.. Потом черви по мясу прямо как дождевые ползают. Неужели уж такие были?»

      Приверженец реалистического искусства, Солженицын не принимает и всякого рода модернистские ухищрения, о них он писал с явной иронией в рассказе «Пасхальный крестный ход». Писатель получал наслаждение в работе над словом, над «маленькой формой», «оттачивая ее грани».

      С учетом сказанного о Солженицыне в лекции учителя определяются вопросы и задания ко второму и третьему урокам, призванным показать, что под пером Солженицына рассказ оказался необычайно емкой формой.

      — Как сам писатель объясняет свое пристрастие к жанру рассказа?  
      — Выражать правду жизни **во** всей полноте! Найдите в повести «Один день Ивана Денисовича» эпизоды, выражающие основное эстетическое кредо автора.  
      — Объясните смысл названия рассказа. Как оно сказалось на его сюжете?  
      — Автор и его герои. Кого автор выделяет из лагерного люда? О ком пишет с симпатией? Кого называет «дерьмом»?  
      — Образ Шухова. По отдельным деталям восстановите его прошлое. Что дорого писателю в своем герое? Какие уроки лагерной жизни извлекает Шухов?  
      — Как отразился в рассказе личный лагерный опыт Солженицына?  
      — Какие моменты в рассказе можно отнести к его лучшим страницам?

      В качестве комментария к вопросам и заданиям приведем следующие моменты:  
      — Авторский замысел родился в 1952 году в Экибастузском Особлаге: «Просто был такой лагерный день, тяжелая работа, я таскал носилки с напарником и подумал: как нужно бы описать весь лагерный мир — одним днем... достаточно в одном дне собрать как по осколочкам, достаточно описать только один день одного среднего, ничем не примечательного человека с утра до вечера. И будет все».

      Твардовский оценил такой угол зрения, он увидел, чтó отразилось в зеркале одного дня: «Описан один день, но о тюрьме сказано все».

      Первоначальное название рассказа — «Щ-854». В редакции «Нового мира» родилось окончательное название, по-другому определился и жанр произведения — повесть.

      —**«Лагерь глазами мужика»**, — сказал Лев Копелев, передавая Твардовскому рукопись Солженицына. Да, глазами Шухова, потому что глазами Буйновского или Цезаря мы бы увидели лагерь другим. Лагерь — это особый мир со своим «пейзажем», своими реалиями: зона, фонари зоны, вышки, вертухаи на вышках, бараки, вагонка, колючая проволока, БУР, начальник режима, кондей с выводом, полный карцер, зеки, черный бушлат с номером, пайка, миска с баландой, надзиратели, шмон, собаки, колонна, объект, десятник, бригадир… Солженицын воссоздает подробности лагерного быта: мы видим, что и как едят зеки, что курят, где достают курево, как спят, во что одеваются и обуваются, где работают, как говорят между собой и как с начальством, что думают о воле, чего сильнее всего боятся и на что надеются. Автор пишет так, что мы узнаем жизнь зека не со стороны, а изнутри, от «него».

      Солженицын создал на страницах своих произведений образ огромной впечатляющей силы — «Архипелаг ГУЛАГ». В документальном фильме «Избранник» показана составленная Солженицыным карта архипелага ГУЛАГ. В одной из ее точек — лагерь «Одного дня…».

      — Твардовский считал «удачным выбор героя». По признанию автора, «образ Ивана Денисовича сложился из солдата Шухова, воевавшего с ним в советско-германскую войну (и никогда не сидевшего), общего опыта пленников и личного опыта автора в Особом лагере каменщиком. Остальные лица — все из лагерной жизни, с их подлинными биографиями».

      Рассказывая о лагере и лагерниках, Солженицын пишет не о том, как там страдали, а о том, как удавалось выжить, сохранив себя как людей. Шухову навсегда запомнились слова первого его бригадира, старого лагерного волка Куземина: «В лагере вот кто погибает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется, да кто к куму ходит стучать».

      В «Одном дне…» есть лица, о которых автор рассказывает с большой симпатией: это бригадир Тюрин, Шухов, кавторанг Буйновский, латыш Кильдигс, Сенька Клевшин. Писатель выделяет еще одного героя, не названного по имени. Всего полстраницы занимает рассказ о «высоком молчаливом старике». Сидел он по тюрьмам и лагерям несчетное число лет, и ни одна амнистия его не коснулась. Но себя не потерял. «Лицо его вымотано было, но не до слабости фитиля-инвалида, а до камня тесаного, темного. И по рукам, большим, в трещинах и черноте, видать было, что не много выпало ему за все годы отсиживаться придурком».

      «Придурки» — лагерные «аристократы» — лакеи: дневальные по бараку, десятник Дэр, «наблюдатель» Шкуропатенко, парикмахер, бухгалтер, один из КВЧ — «первые сволочи, сидевшие в зоне, людей этих работяги считали ниже дерьма».

      Как видим, в авторских характеристиках, коротких, скупых, очень сильно выражен нравственный аспект. Он особенно заметен в сценах-столкновениях: Буйновский — Волковой, бригадир — Тюрин — десятник Дэр. Важное значение имеют и коротенькие эпизоды, раскрывающие взаимоотношения зеков: Шухов — Цезарь, Шухов — Сенька Клевшин. К лучшим страницам повести нужно отнести те эпизоды, которые показывают 104-ю бригаду в работе.

      Судьбы героев повести убеждают, что историю тоталитаризма Солженицын вел не с 1937 года, а с первых послеоктябрьских лет. Об этом говорят лагерные сроки зеков. Безымянный «высокий молчаливый старик» сидит с первых советских лет. Первый бригадир Шухова — Куземин был арестован в «год великого перелома», а последний — Тюрин — в 1933, в «год победы колхозного строя». Наградой за мужество в немецком плену стал десятилетний срок для Сеньки Клевшина… С думой о них, с воспоминаний о них Солженицын начал работу над главной своей книгой «Архипелаг ГУЛАГ», которая открывается посвящением:

|  |  |
| --- | --- |
|  | *ПОСВЯЩАЮ всем, кому не хватило жизни об этом рассказать. И да простят они мне, что я не все увидел, не все вспомнил, не обо всем догадался.* |

      О писателе судят по его лучшим произведениям. Среди рассказов Солженицына, вышедших в 60-е годы, на первое место всегда ставили «Матренин двор». Его называли «блистательным», «подлинно гениальным произведением». «Рассказ правдив», «рассказ талантлив», отмечалось в критике. «Он и среди рассказов Солженицына выделяется строгой художественностью, цельностью поэтического воплощения, выдержанностью художественного вкуса».

      Солженицын — страстный художник. Его рассказ о судьбе простой крестьянки исполнен глубокого сочувствия, сострадания, человечности. Он вызывает у читателя ответное чувство. Каждый эпизод «по-своему щемит душу, по-своему ранит, по-своему восхищает». Сочетание страниц лирического и эпического планов, сцепление эпизодов по принципу эмоционального контраста позволяют автору менять ритмику повествования, его тональность. Таким путем идет писатель к воссозданию многослойной картины жизни. Уже первые страницы рассказа служат убедительным тому примером. Его открывает зачин-предварение. Он о трагическом. Автор-рассказчик помнит о трагедии, свершившейся на железнодорожном разъезде. Подробности этой трагедии мы узнаем в конце рассказа.

      Отмеченные здесь особенности художественного текста делают предпочтительным его стилистический анализ, сопровождающий выразительное чтение отдельных, наиболее впечатляющих фрагментов: лирические пейзажи Солженицына, описание Матрениного двора, рассказ Матрены о своем прошлом, финальные сцены.

      «Матренин двор» — произведение автобиографическое. Это рассказ Солженицына и о самом себе, о той ситуации, в которой он оказался, вернувшись летом 1956 года «из пыльной горячей пустыни». Ему «хотелось затесаться и затеряться в самой нутряной России», найти «тихий уголок России подальше от железных дорог». Игнатич (под таким именем предстает перед нами автор) чувствует щекотливость своего положения: бывший лагерник (Солженицын был реабилитирован в 1957 году) мог наняться только на тяжелые работы — таскать носилки. У него же были другие желания: «А меня тянуло — учительствовать». И в строении этой фразы с ее выразительным тире, и в выборе слов передается настроение героя, выражается самое заветное.

      «Но что-то начинало уже страгиваться». Эта строка, передавая ощущение времени, дает ход дальнейшему повествованию, раскрывает смысл эпизода «Во Владимирском облоно», написанного в ироническом ключе: и хотя «каждую букву в моих документах перещупали, походили из комнаты в комнату», а потом — во второй раз — снова «походили из комнаты в комнату, позвонили, поскрипели», место учителя все-таки дали, в приказе отпечатали: «Торфопродукт».

      Душа не приняла населенный пункт с таким названием: «Торфопродукт»: «Ах, Тургенев не знал, что можно по-русски составить такое!» Ирония здесь оправданна: и в ней — авторское ощущение момента. В совершенно иной тональности написаны строки, идущие за этой ироничной фразой: «Ветром успокоения потянуло на меня от названий других деревень: Высокое Поле, Тальново, Часлицы, Шевертни, Овинцы, Спудни, Шестимирово». Игнатич «просветлел», услышав народный говор. Речь крестьянки «поразила» его: она не говорила, а напевала умильно, и слова ее были те самые, за которыми потянула меня тоска из Азии».

      Автор предстает перед нами как лирик тончайшего склада, с развитым чувством Прекрасного. В общем плане повествования найдут себе место лирические зарисовки, проникновенные лирические миниатюры. «Высокое Поле. От одного названия веселела душа» — так начинается одна из них. Другая — описание «высыхающей подпруженной речушки с мостиком» у деревни Тальново, которая «пришлась по душе» Игнатичу. Так автор подводит нас к дому, где живет Матрена.

      «Матренин двор». Солженицын не случайно так назвал свое произведение. Это один из ключевых образов рассказа. Описание двора, подробное, с массой деталей, лишено ярких красок: Матрена живет «в запущи». Автору важно подчеркнуть неразрывность дома и человека: разрушат дом — погибнет и его хозяйка.

      «И шли года, как плыла вода…» Словно из народной песни пришло в рассказ это удивительное присловье. Оно вместит в себя всю жизнь Матрены, все сорок лет, что прошли здесь. В этом доме она переживет две войны — германскую и Отечественную, смерть шестерых детей, которые погибали в младенчестве, потерю мужа, который на войне пропал без вести. Здесь она постареет, останется одинокой, будет терпеть нужду. Все ее богатство — колченогая кошка, коза и толпа фикусов.

      Бедность Матрены смотрит из всех углов. Да откуда придет достаток в крестьянской дом? «Я только потом узнал, — рассказывает Игнатич, — что год за годом, многие годы, ниоткуда не зарабатывала Матрена Васильевна ни рубля. Потому что пенсии ей не платили. Родные ей помогали мало. А в колхозе она работала не за деньги — за палочки. За палочки трудодней в замусоленной книжке учетчика». Эти слова будут дополнены рассказом самой Матрены о том, сколько обид она перенесла, хлопоча о пенсии, о том, как добывала торф для печки, сено для козы.

      Героиня рассказа — не выдуманный писателем персонаж. Автор пишет о реальном человеке — Матрене Васильевне Захаровой, у которой он жил в 50-е годы. В книге Натальи Решетовской «Александр Солженицын и читающая Россия» помещены сделанные Солженицыным фотографии Матрены Васильевны, ее дома, комнаты, которую снимал писатель. Его рассказ-воспоминание перекликается со словами А. Т. Твардовского, который вспоминает о своей соседке тетке Дарье,

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | С ее терпеньем безнадежным, С ее избою без сеней, И с трудоднем пустопорожним, И с трудоночыо — не полней… | Со всей бедой — Войной вчерашней И тяжкой нынешней бедой. |

      Примечательно, что эти строки и рассказ Солженицына писались примерно в одно и то же время. И в том и в другом произведении рассказ о судьбе крестьянки перерастает в раздумья о жестоком разорении русской деревни в военную и послевоенную пору. «Да разве об этом расскажешь, в какие ты годы жила…» Эта строка из стихотворения М. Исаковского созвучна и прозе Ф. Абрамова, который рассказывает о судьбе Анны и Лизы Пряслиных, Марфе Репиной… Вот в какой литературный контекст попадает рассказ «Матренин двор»!

      Но рассказ Солженицына написан не ради того только, чтобы еще раз сказать о страданиях и бедах, которые перенесла русская женщина. Обратимся к словам А. Т. Твардовского, взятым из его выступления на сессии Руководящего Совета Европейской ассоциации писателей: «Почему судьба старой крестьянки, рассказанная на немногих страницах, представляет для нас такой большой интерес? Эта женщина неначитанная, малограмотная, простая труженица. И, однако, ее душевный мир наделен таким качеством, что мы с ней беседуем, как с Анной Карениной».

      Прочтя эту речь в «Литературной газете», Солженицын сразу же написал Твардовскому: «Нечего и говорить, что абзац Вашей речи, относящийся к Матрене, много для меня значит. Вы указали на самую суть — на женщину любящую и страдающую, тогда как вся критика рыскала все время поверху, сравнивая тальновский колхоз и соседние».

      Так два литератора выходят на главную тему рассказа «Матренин двор» — «чем люди живы». В самом деле: пережить то, что пережила Матрена Васильевна Захарова, и остаться человеком бескорыстным, открытым, деликатным, отзывчивым, не озлобиться на судьбу и людей, сохранить до старости свою «лучезарную улыбку»… Какие же душевные силы нужны для этого?!

      Вот это и хочет понять и об этом хочет рассказать Александр Исаевич Солженицын. Все движение сюжета его рассказа направлено на постижение тайны характера главной героини. Матрена раскрывается не столько в своем обыденном настоящем, сколько в своем прошлом. Она и сама, вспоминая о молодости своей, призналась Игнатичу: «Это ты меня прежде не видал, Игнатич. Все мешки мои были, по пять пудов ти́желью не считала. Свекор кричал: «Матрена! Спину сломаешь!» Ко мне дивирь не подходил, чтоб мой конец бревна на передок подсадить».

      Молодая, сильная, красивая, Матрена была из той породы русских крестьянок, что «коня на скаку остановит». И такое было: «Раз конь с испугу сани понес в озеро, мужики отскакали, а я, правда, за узду схватила, остановила…» — рассказывает Матрена. И в последний миг своей жизни она кинулась «пособлять мужикам» на переезде — и погибла.

      Полнее же всего раскроется Матрена в исполненных драматизма эпизодах второй части рассказа. Связаны они с приходом «высокого черного старика», Фаддея, родного брата Матрениного мужа, не вернувшегося с войны. Пришел Фаддей не к Матрене, а к учителю просить за своего сына-восьмиклассника. Оставшись наедине с Матреной, Игнатич и думать забыл о старике, да и о ней самой. И вдруг из ее темного угла послышалось:   
      «— Я, Игнатич, когда-то за него чуть замуж не вышла.  
      Она поднялась с убогой тряпичной кровати и медленно выходила ко мне, как бы идя за своими словами. Я откинулся — и в первый раз совсем по-новому увидел Матрену…  
      — Он за меня первый сватался… раньше Ефима… Он был брат старший… Мне было девятнадцать, Фаддею — двадцать три… Вот в этом самом доме они тогда жили. Ихний был дом. Ихним отцом строенный.  
      Я невольно оглянулся. Этот старый серый изгнивающий дом вдруг сквозь блекло-зеленую шкуру обоев, под которыми бегали мыши, проступил мне молодыми, еще не потемневшими тогда, стругаными бревнами и веселым смолистым запахом.  
      — И вы его?.. И что же?..  
      — В то лето… ходили мы с ним в рощу сидеть, — прошептала она. — Тут роща была… Без малого не вышла, Игнатич. Война германская началась. Взяли Фаддея на войну.  
      Она уронила это — и вспыхнул передо мной голубой, белый и желтый июль четырнадцатого года: еще мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом. Я представил их рядом: смоляного богатыря с косой через спину; ее, румяную, обнявшую сноп. И — песню, песню под небом…  
      — Пошел он на войну — пропал… Три года затаилась я, ждала. И ни весточки, и ни косточки…  
      Обвязанное старческим слинявшим платочком, смотрело на меня в непрямых мягких отсветах лампы круглое лицо Матрены — как будто освобожденное от морщин, от будничного небрежного наряда — испуганное, девичье, перед страшным выбором».

      Где, в каком произведении современной прозы можно найти такие же одухотворенные страницы, которые можно было бы сравнить с зарисовками Солженицына? Сравнить и по силе и яркости изображенного в них характера, глубине его постижения, проникновенности авторского чувства, выразительности, сочности языка, и по их драматургии, художественным сцеплениям многочисленных эпизодов. В современной прозе — не с чем.

      Создав обаятельный характер, интересный для нас, автор согревает рассказ о нем лирическим чувством вины. «Нет Матрены. Убит родной человек. И в день последний я укорил ее за телогрейку». Сравнение Матрены с другими персонажами, особенно заметное в конце рассказа, в сцене поминок, усилили авторские оценки: «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.  
      Ни город.  
      Ни вся земля наша».

      Завершающие рассказ слова возвращают нас к первоначальному варианту названия — «Не стоит село без праведника».

**Вопросы и задания  
для ориентировочной и аналитической беседы  
по произведениям «Один день Ивана Денисовича»  
и «Матренин двор»**

      1. Почему литературный дебют А. И. Солженицына был воспринят как Событие, как «литературное чудо»?  
      2. Приведите отзывы читателей о прозе Солженицына. Прокомментируйте их.  
      3. Почему писатель отдает предпочтение жанру рассказа?  
      4. Как отразился в рассказе «Один день Ивана Денисовича» лагерный опыт самого Солженицына?  
      5. В каких случаях автор относится к своим героям с симпатией, в каких — с иронией, а в каких — с неприязнью? Чем вы объясните выбор Шухова на роль центрального героя?  
      6. Прокомментируйте сцены-столкновения: Буйновский — Волковой, бригадир Тюрин — десятник Дэр.  
      7. Раскройте нравственный подтекст ситуаций: Шухов — Цезарь.  
      8. Какую роль в рассказе играют биографии героев?  
      9. Как Солженицын убеждает, что историю тоталитаризма он ведет не с 1937 года, а с первых послеоктябрьских лет?

\*\*\*

      1. Выделите автобиографические моменты в рассказе «Матренин двор».  
      2. Солженицын-пейзажист. Подготовьте выразительное чтение пейзажных зарисовок, стилистический комментарий к ним. С каким описанием ассоциируется название рассказа?  
      3. Раскройте тему «Прошлое и настоящее Матрены». Покажите, какую роль в рассказе «Матренин двор» выполняет тот и другой план.  
      4. Назовите других персонажей рассказа. Какую роль они сыграли в судьбе главной героини?  
      5. Почему был возможен заголовок «Не стоит село без праведника»? Раскройте его философский смысл.

**Рекомендуемая литература**

      Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги // Новый мир. — 1964. — № 1.  
      Паламарчук Петр. Александр Солженицын: Путеводитель. — М., 1991.  
      Нива Жорж. Солженицын. — М., 1993.  
      Чалмаев В. Александр Солженицын: Жизнь и творчество. — М., 1994.

**О  современной  лирике**

***(Опыт анализа)***

**ВОПРОСЫ, ОБРАЩЕННЫЕ К ПОЭЗИИ**

      Нужно ли говорить, что поэзия, если к ней подойти не только тематически или с исторической точки зрения, перечисляя имена и названия, — предмет труднейший для восприятия и преподавания. При этом в величие классиков, воспринимаемое безусловно, может быть, даже легче заставить поверить, чем убедить в достоинствах так называемых поэтов «второго ряда», особенно если они наши современники. Между ними и нами еще нет дистанции или она мала. Это и помогает и мешает. Помогает, ибо их слово — наше слово, оно кажется понятным, доступным. Однако в этом слове предстоит расслышать поэзию и доказать, что она действительно есть, что мы ценим современников не просто за то, что им удается удачно зарифмовать нашу разговорную идиоматику. Поэтические кумиры потому так быстро и сходят со сцены, что, оказывается, они были понятны тем, кто говорили с ними на одном языке, согласно думали и чувствовали, а чуть сместилось восприятие, изменилась речь, и они уже никому не интересны. *Разговорное слово не обрело поэтического достоинства*, не открыло в речи высоты и глубины.

      Принято считать, что поэтическое движение второй половины XX века не дало великих поэтов. Исключение делают для И. Бродского, впрочем, одни его делают, а другие оспаривают. Сразу попытаемся оговорить критерий для мнения, закрепленного в слове «великий». Значение поэта определяется тем, в какой мере он изменил характер поэтической традиции, дал возможность говорить и чувствовать так, как до него этого не делали. По сути, поэзия в таком случае выходит за рамки литературы и оказывает обратное влияние — на язык и даже на национальную психологию, связанный с нею склад мыслей и характер их выражения. Едва ли кто-нибудь будет спорить с тем, что после Пушкина и Блока изменился и речевой, и эмоциональный строй, что после Тютчева и Фета мы начали переживать природу иначе, чем до них.

      Не вызывает сомнения то, что своим свершением, сознательно задуманным и последовательно осуществленным, И. Бродский считал изменить характер русского поэтического чувства, освободить его от избыточной лиричности, говорливости. Порой кажется, что лирическая открытость выражения после И. Бродского и в его присутствии, которое очень веско ощущается нами, стала дурным тоном. Так что само словосочетание «современная лирическая поэзия» начинает казаться почти невозможным, так как лишено предмета для разговора.

      Тем более важно посмотреть сегодня, какой в последние десятилетия была лирическая поэзия, необычайно широко читаемая и любимая. Во второй половине XX века читательское сознание было открыто для поэтического слова, благодарно прислушивалось к голосу своих поэтов. А что теперь?

      Для настоящего разговора предлагаются несколько стилистических манер в поэзии, начиная с 50-х годов и до сегодняшнего дня. Итак, посмотрим, какие цели ставило перед собою поэтическое слово, чем стремилось овладеть.

**ИСКРЕННЯЯ  ПОЭЗИЯ  ПОВСЕДНЕВНОСТИ**

      В 1956 году вышел в свет первый альманах «День поэзии». В его заглавии — название поэтического праздника, ставшего ежегодным: в этот день по всей стране читались стихи, поэты выходили на импровизированные сцены площадей и стадионов. Страна жила поэзией. А поэзия спешила доказать, что прозаической серой повседневности не существует, что ежедневный мир прекрасен, если в него всмотреться с доверием и полюбить.

      Поэтическое эхо раскатилось по стране. *Искренность* стала девизом и призывом того поэтического момента. Слово расковалось — в мысль, в образ и звучало с небывалым до той поры резонансом: «Удивительно мощное эхо. / Очевидно, такая эпоха!» (Л. Мартынов). После глухих сталинских десятилетий поэзия отражала обновление исторического порядка как возвращение к законам природы, прозрачным и ясным.

      Однако было бы неверно представлять себе, что поэзия встала в оппозицию к тогдашней идеологии. Скучному официозу многие все еще противопоставляли идеализированный образ первых советских лет с их искренней верой. Вместе с другими реабилитированными возвращается **Ярослав Смеляков** (1913—1972). Его стихотворение «Если я заболею, к врачам обращаться не стану…» (1940, публ. 1945) по всей стране поется под гитару и прокладывает дорогу авторской песне. «С возвращением Смелякова в поэзии стало как-то прочнее, надежнее», — скажет Е. Евтушенко. Смеляков одним из первых тогда заставил почувствовать поэзию и значительность неприхотливой, почти скудной жизни:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Люблю рабочие столовки, Весь их бесхитростный уют, Где руки сильные неловко Из пиджака или спецовки Рубли и трешки достают. «Столовая на окраине», 1958 |

      Поэтический стиль Смелякова, по-разговорному неожиданный, зоркий к деталям, и его позиция мужественного аскетизма оказались близки многим, в том числе молодым поэтам, прошедшим войну.

      Судьба искусства после второй мировой войны нередко оценивается в свете фразы, сказанной немецким философом Адорно: «Как сочинять музыку после Освенцима?» Возможно ли после газовых печей и гибели миллионов в концентрационных лагерях писать стихи? Своим нравственным долгом поэты военного поколения считали не замолчать после Освенцима и Бухенвальда, после Ленинградской блокады и Сталинградской битвы, а сказать пусть то, о чем вслух и нельзя было говорить, чего власти не хотели слышать.

      «Никто не забыт, и ничто не забыто» — слова **Ольги Берггольц** (1910—1975) звучали в устах поэтов «военного поколения» клятвой: сказать не только о тех, кто умирал, но и о тех, кто бездарно посылал на смерть. И они говорили об этом:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Мы под Колпино скопом стоим, Артиллерия бьет по своим. Это наша разведка, наверно, | Ориентир указала неверно. Недолет. Перелет. Недолет. По своим артиллерия бьет… |

|  |  |
| --- | --- |
|  | Нас комбаты утешить хотят, Нас Великая Родина любит… По своим артиллерия лупит, — Лес не рубят, а щепки летят... |

      Детали настолько точны и индивидуальны, что многое требует комментария. *Колпино* — город в Ленинградской области, место тяжелых боев во время блокады Ленинграда (1941—1943). *Комбат* — командир батальона. *Лес рубят — щепки летят* — пословица, приобретшая оправдательно-идеологический оттенок во время репрессий 30-х годов.

      Слышится жаргон официальных лозунгов о Великой Родине, которыми оправдывали любые жертвы, поскольку великое дело не обходится без жертв. У Межирова именно об этом речь — о праве одного человека превращать другого в жертву собственной преступной нерадивости, глупости, жестокости. Такие стихи о войне могли появиться, да и быть написаны лишь после «оттепели». Нелюбовь к высокопарному пафосу и эпической затянутости — черта поэзии всего «военного поколения» и поэтического стиля, утвердившегося в 50-х годах. На нем выросло и от него оттолкнулось следующее поколение, связанное с необычайным подъемом поэтической популярности, с так называемым поэтическим бумом.

**Вопросы и задания**

      1. Что понимали под *искренностью* в жизни и в литературе, какими были поэтические и нравственные последствия стремления быть искренним?  
      2. Погружаясь в мир современного человека, придавая значение конкретным подробностям повседневной жизни, становилась ли в это время поэзия приземленной, замкнутой в своем кругозоре?  
      3. Попытайтесь показать, что давали стиху узнаваемые жизненные реалии, разговорное слово. Подумайте, как эта внимательная к быту и повседневности поэзия должна была восприниматься после обязательных газетных стихов, выдержанных в тоне оды и гимна.

**ОСТРОТА СОВРЕМЕННОГО ЗРЕНИЯ**

      Поэтов по стране было множество, но основными возмутителями поэтического спокойствия явились четверо: **Белла Ахмадулина** (род. в 1937), **Андрей Вознесенский** (род. в 1933), **Евгений Евтушенко** (род. в 1933), **Роберт Рождественский** (1932—1994). Рождественский довольно скоро выпал из этой группы, но завоевал известность как автор многих широко известных песен: «А это свадьба пела и плясала», «Я, ты, он, она, / Вместе — целая страна» и лирико-патриотических текстов к фильму «Семнадцать мгновений весны».

      Кажется, никогда поэзия не была так популярна, ибо была настроена на сегодняшнюю речь и насущные запросы: она учила не приспосабливаться, а плыть против течения, быть самим собой. Поэты формулировали новые нравственные принципы и убеждали, что живут в согласии с ними. Поэзия требовала и от власти, и от общества не отступать от пути обновления жизни. Здесь громче всех звучал голос Евтушенко. Он напоминал о жертвах Бабьего Яра (название оврага в Киеве, в 1941—1945 гг. ставшего местом расстрела и захоронения мирных жителей, в подавляющем большинстве — евреев).

      В момент, когда тело Сталина было вынесено из Мавзолея, Евтушенко предупреждал со страниц официальной газеты — «Правды», что этим расчеты с недавним прошлым не закончены:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Нет, Сталин не умер, Считает он смерть поправимостью. Мы вынесли Из Мавзолея Его, Но как из наследников Сталина Сталина вынести? «Наследники Сталина», 1962 |

      В роли дозволенных советской властью и принятых Западом посланников русской культуры эти «оппозиционеры» объехали весь мир, знакомя с ним читателей в России через свои поэтические впечатления. Евтушенко привозил стихи с кубинского карнавала, «пел» булыжники Парижа, помнящие поступь коммунаров, и оплакивал бездуховность каменных джунглей Нью-Йорка:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Все жестоко — и крыши и стены, И над городом неспроста Телевизорные антенны, Как распятия без Христа. «Битница», 1962 |

*Битник* — так первоначально в США в 50-х гг. называли молодых людей, отрицающих общепринятые нормы морали и поведения. В знак протеста против американской мечты о благополучии они ходили в потертых рубашках и джинсах, носили длинные волосы, переезжали группами из одного города в другой и проповедовали естественность человеческих отношений.

      Даже если Евтушенко и осуждал то, что видел там, на Западе, ибо поступать иначе тогда было невозможно, то делал это не подстраивая свой голос к официальной пропаганде, а утепляя эту самую пропаганду своим личным мнением. Он не торопился поддакивать, а успевал рассмотреть и на многое откликнуться пониманием и сочувствием.

      Самим поэтам казалось, что они не отступают от идеала искренности. Во многом они и были искренни: Рождественский, Евтушенко… Они были последними певцами социалистической утопии, которым удавалось это делать с какой-то степенью достоверности. По большей мере эти двое были публицистичны, открыты, не боялись ошибиться (ибо были искренни) и написать плохие стихи, так как верили, что при том, как много они писали, обязательно напишутся и хорошие.

      У Андрея Вознесенского была несколько иная роль. «Роль» — точное слово в отношении этих поэтов. Их роли так оценил поэт и проницательный критик поэзии Давид Самойлов: «Евтушенко — поэт признаний, поэт искренности; Вознесенский — поэт заклинаний. Евтушенко — вождь краснокожих. Вознесенский — шаман. Шаманство не существует без фетишизма. Вознесенский фетишизирует предметный мир современности, ее жаргон, ее брань. Он запихивает в метафоры и впрягает в строки далековатые предметы — «Фордзон и трепетную лань». Он искусно имитирует экстаз. Это экстаз рациональный… У него броня под пиджаком, он имитирует незащищенность» (Самойлов Д. Литература и общественное движение 50—60-х годов. — М., 1969).

      Вознесенский в начале 60-х ошарашивал читателя немыслимой вязью метафор, сплетенных из самых современных на тот день технических терминов:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот — Аэропорт! Брезжат дюралевые витражи, Точно рентгеновский снимок души.  Как это страшно, когда в тебе небо стоит В тлеющих трассах Необыкновенных столиц! «Ночной аэропорт в Нью-Йорке», 1962 |

      Эти стихи сегодня требуют некоторого предметного комментария: *неон* — газ, который в 60-е годы широко использовали в лампах; светящееся здание аэропорта напоминает поэту реторту, заполненную неоном. *Дюраль* — легкий металл, который здесь подчеркивает ощущение воздушности здания аэропорта, помещенного между землей и небом.

      Метафорическая оригинальность в сближении «далековатых» понятий и предметов была и осталась отличительной чертой стиля Вознесенского.

      У Беллы Ахмадулиной роль была особой, более камерной, менее публичной. Ее круг читателей был ýже, но поклонение от этого еще яростнее. В ее стихах ценилась не эстрадная громкость голоса, а интимность, изящество, за которые особенно легко принимали стилистическое жеманство: поэтесса любила придать голосу томность и говорить с акцентом, как будто унаследованным от пушкинской эпохи. Талант Ахмадулиной интонационный, акцентный. Это особенно очевидно в авторском исполнении стихов: прежде всего слышатся не слова, а некий музыкально-стилистический тон:

|  |  |
| --- | --- |
|  | А ты — одна. Тебе — подмоги нет. И музыке трудна твоя наука — Не утруждая ранящий предмет, Открыть в себе кровотеченье звука. |

      Стихотворение «Уроки музыки» (1965) о Марине Цветаевой и о себе: «…я — как ты, как ты!». Не случайно в 1969 году оно дало название едва ли не самому известному сборнику поэтессы. Лучшие стихи Ахмадулиной написаны в жанре воспоминаний или посвящений конкретным, часто связанным с искусством людям.

      Желание быть самым-самым современным предъявляло свои требования и заставляло поэтов вольно или невольно приспосабливаться к массовому вкусу. Все это довольно скоро заставило пожалеть о ненаписанном, неисполненном, нерожденном… Сам факт успеха критики и многие читатели им вменили в вину и не без основания сочли, что поэты «бума» довольно быстро заиграли свои роли. А поэзия вновь заговорила об искренности, сокровенности, о несиюминутных ценностях.

**Вопросы и задания**

      1. Была ли новая поэзия рубежа 60-х годов закрытой или обращенной к широкой аудитории? Каковы были трудности ее восприятия?  
      2. Чем отличались и в чем были сходны Е. Евтушенко и А. Вознесенский? Сравните «Автопортрет» и «Тбилисские базары» Вознесенского со стихами Евтушенко «Луковый суп» и «Москва товарная». Как оба поэта передают предметные впечатления, на что они прежде всего обращают внимание?  
      3. Какова роль метафоры у каждого из них: кто более склонен к сопряжению «далековатых» впечатлений, а кто добивается безусловной узнаваемости современных подробностей, подкрепляя их искренней риторикой?  
      4. Как вы думаете, какие опасности таит для поэта ориентация на аудиторию, привычка к успеху, «повышенная впечатлительность» по отношению к сиюминутному? Как складывались отношения поэтов с советской действительностью?

**О ПРОСТОМ И ВЫСОКОМ**

      Говоря о достоинстве лирического слова, может быть, сейчас в первую очередь стоит вспомнить **Олега Чухонцева** (род. в 1938). После того как многое поменялось в поэзии, многие громкие имена пропали и забылись, он один из немногих, кто сегодня, как и двадцать лет назад, остается фигурой, свидетельствующей о состоянии поэзии.

      Чухонцев *мифологизировал* свой родной Павлов Посад, представив его колыбелью жизни, ее истоком, ее природным началом. В этом он был не одинок: о *доме*, о *своих* тогда писали едва ли не все — в стихах и в прозе. Уходил в прошлое пласт жизни, деревенской и окраинной, слободской и посадской, который непонятно как пережил все реконструктивные периоды и теперь догнивал подле стекла и бетона. Тема воспоминаний принадлежала эпохе, то есть всем, но теперь ясно, что она останется в слове, найденном немногими, кто властно присвоил тему по праву таланта.

      Последней своей книгой «Пробегающий пейзаж» (1997) Олег Чухонцев явился в нашей поэзии в новом достоинстве. Его поэзия впервые предстала с достаточной полнотой. Собранные вместе стихи не заставляют пожалеть (как это слишком часто бывает в подобных случаях) о том, что обвал проходных вещей заслоняет отдельные удачи. Главная удача у Чухонцева — *эффект целого*, сделавшего понятным, *чтó* отличает поэта.

      Если в последнее десятилетие — 90-е годы — лирика вышла из моды, то в предшествующие лирику писали все, оставляя ощущение переизбытка, разменянной эмоции. Однако не то с Чухонцевым: было ясно, сколь его эмоциональный жест собран, точен и чреват взрывной силой. Он музыкально подчинял себе впечатлением красоты, не благостной, а тревожной:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Черемуха из-под дождя, Пятилепестковая одурь, Тебя я услышал, поодаль От ярких рядов проходя. | Черемуха? Боже ты мой! Откуда? С какого вокзала? Какая нужда завязала Твой ворох суровой тесьмой? |

      Если здесь и звучит — именно звучит! — вера в спасительную силу красоты, то спасение требует жертвы и сострадания. Романтический мотив переводится на язык прозаического быта, чтобы укорениться в нем. И символ искупительной красоты здесь, скажем, не романтическая больная роза, а черемуха, нуждой вынесенная на продажу, стянутая *суровой тесьмой*.

      При чтении стихов Чухонцева, собранных вместе, становится очевидно, что в его поэзии почти нет проходных стихотворений. Поэт всегда писал основным лирическим тоном без бытовых нюансов, сиюминутных переживаний, но превращая сиюминутное в мысль — о любви, о жизни, о жизни под знаком смерти. Некоторые из этих стихов уже сейчас имеют антологическое достоинство, подобно триптиху: «Отца и мать двойным ударом / Сразила смерть…» (1974).

      Вот заключительные восемь строк:

|  |  |
| --- | --- |
|  | На бывшем пруду монастырском ребячий каток. Кресты и ограды, а рядом канадки и клюшки. Еще мы побегаем малость, подышим чуток, Пока не послышится судный удар колотушки! Как жизнь эта мечется — зимня, желанна, жалка, Но высшая мера часы роковые сверяет: Стучит колотушка — и рядом удары с катка, Играют мальчишки — и трубы играют, играют… |

      Дерзкий параллелизм смысловых рядов, за которым — нераздельность в жизни предельного и запредельного, нерасторжимость ее на «здесь» и «там», на «сейчас» и «всегда».

      В последнее время (после Бродского) мы все чаще примериваем к русской поэзии слово, заимствованное из поэзии английского барокко, — *метафизическая*. Впрочем, прежде чем о метафизике, несколько слов в связи с Бродским, поскольку его имя в современной поэзии — точка отсчета, а Чухонцев — более чем кто-либо другой противоположен Бродскому и в силу этого дополнителен к нему в русской поэзии. Бродский — Петербург, Чухонцев — русская провинция и Москва. *Это двухголосие, вероятно, еще долго будет определять основной тон русской культуры.*

      Бродский бросил вызов лиризму, а в сущности чему-то гораздо большему — тому, что есть то ли мягкость и женственность русской души, то ли ее склонность перемежать слезливую истерику приступами буйства. Чухонцев сделал то, что многим кажется невозможным: он остался лирическим поэтом в момент, когда лирика была скомпрометирована многословием, самоповторением и предана ерническому надругательству. Чухонцев побеждает недоверие искренностью и глубиной, сопрягая в своем чувстве *простое* и *высокое.*

      Не основательностью кладки или крепостью стен входит дом в поэзию Чухонцева, а воплощением временности, незащищенности бытия. Отсюда — сравнение с кораблем, которое открывает небольшую поэму, так и названную — «Дом» и посвященную памяти *дома:*

|  |  |
| --- | --- |
|  | Этот дом для меня, этот двор, этот сад-огород, Как Эгейское море, наверно, и Крит для Гомера: Колыбель, и очаг, и судьба, и последний оплот, Переплывшая в шторм на обглоданных веслах триера.  Я не сразу заметил, что дом этот схож с кораблем, А по мере того, как оснастка ветшала с годами, Отлетел деревянный конек и в окне слуховом Пустота засвистала, темнея в решетчатой раме… |

      Сошлись жизненные приметы, знакомые по более ранним стихам Олега Чухонцева; хотя бы — *слуховое окно*, вынесенное в название одной из книг. Слуховое окно не вознесено над жизнью, но приподнято над нею, увеличивая обзор, позволяя острее различать ее движение, слышать шум ее удаляющихся шагов.

      Только теперь читатель Чухонцева получил возможность проследить, как перекликаются его стихи, как от одного к другому передаются, меняясь, образные мотивы, как рождается стиль поэзии. Пожалуй, самой первой среди его стихов стала широко известная фреска послевоенного быта, трудного, одинокого, в особенности для женщин, чьи мужья или те, кто ими могли бы стать, не вернулись с фронта:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Класть ли шпалы, копать ли землю хоть не сладко, да не впервые. | Вот и выдалось воскресенье, о плечистая дева Мария… |

      Стихотворение написано в 1959 году. Тогда так не писали, а написанное, вероятно, должны были воспринимать по ложной ассоциации с модным «стиранием хрестоматийного глянца». Можно, конечно, предположить, что «плечистая дева Мария» — каламбур на грани срыва (*пречистая дева Мария*), вторгшийся туда, где каламбурить не пристало. Но это предположение неверно в контексте поэзии Чухонцева, которая умеет делать привычное слово *прозрачным*, высвеченным изнутри, приоткрывающим путь к источнику света. Тот же смысловой параллелизм, что в строке: «Стучит колотушка — и рядом удары с катка», но сжатый до пределов одного слова. Причем в прозаическом слове не гаснет смысл перекликающегося с ним высокого священного слова.

      Слово поэзии Чухонцева сопрягает смыслы, обретая вечность во временном, высекая свет из повседневного, веря, что глубина достижима и высота доступна.

**Вопросы и задания**

      1. Почему слово «дом» стало эмоциональным центром русской литературы, прозы и поэзии, в 70—80-х годах?  
      2. Какой смысл вкладывают в выражение «мифологизировать», когда речь идет о современном писателе? Может ли он выступать творцом мифа?  
      3. Какого рода лирическое переживание возникает, когда поэт вспоминает о детстве, о близких и любимых людях, теперь ушедших? Кажется ли вам, что этого рода эмоциональность у О. Чухонцева граничит с сентиментальностью? Характерен ли сентиментальный тип переживания для фольклора, для мифа?  
      4. Как простота земных вещей проникается высшим смыслом в поэзии О. Чухонцева? Что в таком случае означает слово «метафизика», почему им в последнее время нередко пользуются сами поэты, говоря о том, к чему они стремятся?  
      5. Каким образом простые разговорные слова и выражения приобретают у О. Чухонцева глубину смысла, просвечивающую в них?

**ОДНАЖДЫ И НАВСЕГДА**

      Что о Евгении Рейне вспоминается прежде всего? Ленинградец, позже осевший в Москве. Из ленинградских шестидесятников, которые в шестидесятые не печатались. Из молодого круга Анны Ахматовой. Старший друг Иосифа Бродского, которого сам Бродский неизменно называл первым, перечисляя своих учителей среди современников. Работал в документальном кино сценаристом. Первый сборник «Имена мостов» выпустил в 1985 г., когда ему было под пятьдесят. Затем последовали еще две книги, составившие избранное (издательство «Третья волна», 1993), и книга поэм «Предсказание» («Пан», 1994).

      Предисловие к избранному написал Бродский, хорошо знавший Рейна на протяжении почти сорока лет, следивший за ростом его поэзии, любивший ее. После Бродского писать трудно. После сказанных им слов и помня его близость с поэтом, каждый пишущий о Рейне обречен соотносить свое суждение с тем, что было сказано его великим другом. Бродский начал так: «Четверть века тому назад, в случайной застольной беседе кто-то, возможно то был я сам, окрестил Евгения Рейна «элегическим урбанистом».

      Ко времени предисловия Бродский не считал ту давнюю формулу такой уж внятной, но тем не менее не отказался от нее, продолжая думать, что она верно схватывает суть.

      Однако уживается ли такая оценка сути со следующим конкретным наблюдением над языком поэзии Рейна: «…поэт чрезвычайно вещественен. Стандартное стихотворение Рейна на 80% состоит из существительных и имен собственных, равноценных в его сознании, впрочем, как и в национальном опыте, существительным. Оставшиеся 20% — глаголы, наречия; менее всего прилагательные…»?

      Если у Рейна и преобладает элегия, то какая-то не вполне элегическая. Жанр, как он существует последние триста лет (не будем сейчас заглядывать в античность — там все другое), это всегда переживание — со слезой, с жалобой, то есть это эмоциональная оценка. Для оценки необходимы эпитеты, прилагательные. Традиционная элегия не удовлетворится назывной отсылкой к предмету, но обязательно отбросит на него тень своего восприятия.

      Элегичен ли Рейн? Послушаем стихи:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Темный дождик в переулке, Негде высушить носки — Вот про это пели урки, Умирая от тоски. |

      Тон обозначен — тоска. Чужая тоска, песенная, запетая. Даже если бы не было произнесено само слово «тоска», она звучит узнаваемо, цитатно. Мотивчик в стихах часто подхвачен. Бродский дал его точный музыкальный адрес — «каденции советской легкой музыки 30-х и 40-х годов».

      Простенький мотивчик в истоке стиха. Мастерская поэзия как результат. С мотивчиком в нее приходит и уже не оставляет ее пристрастие к эмоциональной ясности, пронзительности и крупным планам быта. Однако, приняв это условие своего существования, поэзия не всецело доверяется мотивчику. Она ведет его. В растущем напряжении звука интонация ускоряется, чтобы успеть за мысленным взглядом, прозаизирующим бытие:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Что же делать? Что же делать? Кто-то запер адреса. Он же щедро сыплет мелочь Чаевую в небеса. | Или, может быть, оттуда Водопадом пятаков Опускается простуда — Заработок простаков. |

      Пейзаж, развернутый на всю высоту пространства и одновременно рассыпавший ценности в повседневно разменной монете. Далекое приближается, вечное переживается сиюминутно, мельчая и нисходя на нет. Вспышка поэтической памяти запечатлевает образ того, что было и чего уже нет. Вот почему для элегии Рейна достаточно существительных: на эпитет не остается времени, его едва хватает на то, чтобы припомнить, назвать. Припоминание — поминовение.

      Сказать надо отчетливо, переживая в звуке имени образ вещи. Для Рейна характерна ясность речи. Он хорошо говорит. Его стихи хочется произнести, и, произнеся, получаешь удовольствие от того, как легко перекатываются звуки, как играют смыслом, подслушанным в интонации чужой речи, в голосах природы, позволяющих различить «волны пронырливое рокотанье».

      Слух Рейна настроен на то, что он когда-то назвал «Музыкой жизни». Для ее исполнения собирается в каждый отдельный момент очень неожиданный по составу оркестрик, которому не оставлено другого выбора, как зазвучать в лад. Известны строки:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Флейты и трубы над черным рассудком Черного моря и смертного часа — этим последним безрадостным суткам, видно, настала минута начаться…  Бьются бокалы, и падают трапы, из «Ореанды» доносится танго, музыка жизни, возьми меня в лапы, дай кислородный баллон акваланга…  Слышу, как катит мне бочку Бетховен, Скрябин по клавишам бьет у окраин, вышли спасательный плот мне из бревен, старых органов, разбитых о камень… |

      Поэзия Рейна очень близко стоит к тому, чем она рождена. За спиной у стиха неотступно маячит жизненный случай, переживание. Они просвечивают сквозь текст. «Искренность драгоценна в поэте», — говаривал Пушкин и в собственных стихах до неузнаваемости преображал факты жизни. У Рейна иное, чем в классической традиции, соотношение поэзии и правды. Его поэзия не претендует на то, чтобы возвысить прозу жизни, но как бы отменяет само это выражение, утверждая, что переживаемое нами исполнено острого поэтического смысла и есть по сути *поэзия жизни.*

      При таком отношении едва ли можно было ожидать, что Рейн напишет поэмы. Скорее, его жанр — мгновенная реакция: баллада, элегический фрагмент воспоминания. Так и было, если судить по первым вышедшим сборникам. Однако Рейн пишет поэмы, как минимум, последние двадцать лет. Самая ранняя хронологическая помета в сборнике поэм «Предсказание» — 1976. Последняя — 1993. Отчасти «Предсказание» было предсказано циклом того же названия в избранном, но там всего шесть поэм. В сборнике их пятнадцать.

      Стихи подслушивали поэзию у жизни. В поэмах увеличен угол обзора: в поле зрения оказался сам говорящий, его окружение, быт, которым питалась поэзия.

      В сборнике «Темнота зеркал» есть стихотворение «Сосед Григорьев». В сборнике поэм о нем же — «Алмазы навсегда». Девяностолетний сосед, ювелир, бриллиантщик, некогда выполнявший заказы царского двора. Он — знак живой связи с ушедшим, которого по иронии судьбы никак не хочет оставить в покое настоящее. Так, в стихотворении:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Когда он, глухой, неопрятный.,br>Идет, спотыкаясь, в сортир, Из гроба встает император, А с ним и его ювелир. | И тяжко ему. Но полегче Вздыхает забытый сосед, Когда нам приносят повестки На выборы в Суд и Совет. |

|  |  |
| --- | --- |
|  | Я славлю Тебя, Государство, Твой счет без утрат и прикрас, Твое золотое упрямство, С которым ты помнишь о нас. |

      Ироническая баллада, устанавливающая свой жанр кивком в сторону В. Жуковского: «В двенадцать часов по ночам / Из гроба встает полководец…», а затем — «В двенадцать часов по ночам / Встает император усопший…» («Ночной смотр»).

      Евгений Рейн — один из поэтов, усвоивших стиль пародийных цитат задолго до того, как накатилась молодая волна тех, кто с удовольствием согласился, что они постмодернисты и занялись изготовлением лоскутных одеял-центонов из фрагментов чужих текстов. Рейну бывает довольно одной цитаты, необходимой и достаточной, чтобы великая традиция сыграла — то по контрасту, то по сходству — в параллель эпохе, которая мнит себя великой. Поэт как будто искренно соглашается уступить ей величие, но в его уступке нельзя не различить вздоха сожаления того, кто предпочел бы остаться в стороне от великих путей. А ювелир? В стихотворении он — обломок империи, напоминание: sic transit gloria mundi… Империя наполеоновская представлена чужой цитатой, империя Российская — обломком, империя советская — ироничным предсказанием певца, выстроившего этот мало обнадеживающий цитатный ряд.

      Поэма о тех же людях, но о другом. Изменившийся жанр сохранил тему, но изменил смысл высказывания. Баллада припоминала прошлое, чтобы сыронизировать по поводу настоящего. Поэма пошла по другому пути, связывая то, что есть, с тем, что было, припоминая ушедшее в настоящем и утверждая, что бывшее однажды не проходит бесследно. Прямая подсказка — название поэмы: «Алмазы навсегда». Оно звучит как знак ценностей, связанных с прошлым и непреходящих. Поэма отодвигает событие в прошлое. Слово в эпическом жанре охлаждено дистанцией во времени.

      Когда уже в процитированном выше предисловии к избранному Рейна Бродский назвал его «метафизиком», он максимально приблизил Рейна к самому себе. Рейн показался метафизиком, ибо инстинктивно ощущает, «что отношения между вещами этого мира суть эхо или подстрочный — подножный — перевод зависимостей, существующих в мире бесконечности». Иными словами, жизненный сор повседневности, так много значащий для поэзии Рейна, переживается им в его призрачности, на пределе распада, исчезновения. Так считает Бродский. Вполне ли он прав?

      Скорее, Рейн снова заставляет вспоминать величайшего русского элегика Жуковского:

|  |  |
| --- | --- |
|  | О милых спутниках, которые наш свет Своим сочувствием для нас животворили, Не говори с тоской: *их нет*, Но с благодарностию: *были*. «Воспоминание» |

      Не метафизическое «их нет», а элегическое «были» задает тон поэтическим воспоминаниям Рейна. И он сам это знает, в этом признается, даже перед лицом чужой смерти:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Мы выпиваем. Боже, Боже правый, как вкусно быть живым, великолепны на черном хлебе натюрморты с салом, с селедкой и отдельной колбасой. |

      Фламандский натюрморт из советской жизни — поминки по Ахматовой («Хроника. 1966», 1976).

      Мгновение — важнейшая единица измерения времени в мире поэзии Рейна. Он не торопит время, не спешит заглянуть через голову «сейчас» в «никогда». Он сосредоточен на переживании каждого сущего мига и готов вернуться к нему памятью, чтобы пережить снова — как однажды бывшее, а не как уже минувшее.

**Вопросы и задания**

      1. Свойственно ли жанру элегии использование большого числа эпитетов? Свойственно ли оно поэзии Е. Рейна?  
      2. Каковы музыкальные истоки «урбанистической элегии»?  
      3. Насколько непосредственно в стихах Е. Рейна поэтический образ соотнесен с жизненными обстоятельствами?  
      4. Как меняется освещение событий в зависимости от жанра — при переходе от баллады к поэме?  
      5. Каково переживание прошлого в элегическом стиле Е. Рейна?

**Рекомендуемая литература**

      Шайтанов И. Цикл статей о состоянии современной поэзии // Арион. — 1998. — № 1—4.

В этих статьях сделана попытка подвести итог тому, что в последнее десятилетие века претендовало на лидерство в русской поэзии, оценить, как поэтическое слово реагировало на изменившуюся культурную ситуацию с конца 80-х годов и каковы реальные результаты этого обновления.

**Урок по пьесе А. Вампилова  
«Утиная охота»**

***(Опыт анализа)***

      Двадцатилетний Александр Вампилов не знал, что начальные слова его первого, опубликованного в 1958 году рассказа «Стечение обстоятельств» станут для него пророческими: «Случай, пустяк, стечение обстоятельств иногда становятся самыми драматическими моментами в жизни человека». В его жизни стечение обстоятельств было трагическим: 17 августа 1972 года на Байкале лодка на полном ходу натолкнулась на бревно-топляк и стала тонуть. Вода, остуженная недавним штормом до пяти градусов, отяжелевшая куртка… Он почти доплыл… Но сердце не выдержало за несколько метров до берега…

      «Я думаю, что после смерти вологодского поэта Николая Рубцова не было у литературной России более непоправимой и нелепой потери, чем гибель Александра Вампилова. И тот и другой были молоды, талантливы, обладали удивительным даром чувствовать, понимать и уметь выразить самые тонкие и оттого неизвестные для многих движения и желания человеческой души»[1](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s1), — с горечью и болью писал В. Распутин.

      Что можно рассказать о такой до обидного короткой жизни? Все как у всех: родился… рос… учился… окончил… работал… Но между датами рождения и смерти вместилась далеко не простая судьба талантливого драматурга, яркого, светлого человека, чуткого и ранимого, особо восприимчивого к миру, его радостям и скорбям, смеху и плачу, без чего не бывает подлинного искусства…

      Писательская судьба его, возможно, была предопределена: «Дорогая Тася! — обращается к жене отец Вампилова в ожидании его рождения… — Я уверен, все будет хорошо. И вероятно, будет разбойник-сын, и боюсь, как бы он не был писателем, так как во сне вижу писателей.

      Первый раз, когда мы с тобой собирались, в ночь выезда, я во сне с самим Львом Николаевичем Толстым искал дроби, и нашли…»

      19 августа 1937 года: «Молодец, Тася, все-таки родила сына. Мое предчувствие оправдалось… сын. Как бы не оправдал второе… У меня, знаешь, вещие сны».

      Сны действительно были вещими. Сын, четвертый ребенок в семье, как и большинство мальчишек, любил мальчишеские игры, особенно футбол, озорство, но при этом умел «чувствовать всю соль жизни под солнцем», как мечтал отец.

      Год рождения Вампилова был годом 100-летия со дня смерти Пушкина, в честь которого он и был назван Александром. В этот год, несмотря на скромный быт большого семейства, отец, Валентин Никитич, подписался на полное собрание сочинений любимого поэта: для детей. А жители Кутулика, одного из самых отдаленных сибирских поселков, надолго запомнили вечер в клубе, где директор школы, учитель литературы В. Н. Вампилов, самозабвенно читал им стихи великого поэта.

      Но в пророческих снах отца было не только светлое. По народным приметам, круглое — дроби — к слезам: они пролились в 1939 году, когда, репрессированный, Валентин Никитич погиб 40 лет от роду.

      «…Мысль об отце, которого Александр был лишен с самого раннего детства, — делится интересными наблюдениями В. Попова, — не могла не беспокоить его, и как результат размышлений о человеке, давшем ему жизнь, …можно предположить, что, зная содержание его писем к матери, Александр Вампилов всю свою сознательную жизнь стремился отдать сыновний долг: приняв для себя за должное отцовские предсказания, он с честью выполнил их…»[2](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s2).

      …На руках Анастасии Прокопьевны четверо детей, старшему — семь лет.

      «После гибели мужа, — рассказывает она, — я осталась работать преподавателем математики в той же школе поселка Кутулик, где мы вместе начинали учительствовать. Долгих двадцать два года прожила я с детьми в поселке, в бревенчатом доме барачного типа, где когда-то на пути в Александровский централ был пересыльный пункт каторжан. Дом стоял на школьном дворе — там и вырос Саша. Кутулик по праву он считал своей родиной…»

      От нее, от матери, человека удивительной доброты и чистоты, Саня, как звали его родные и друзья, перенял многие самые лучшие свои качества. Этой русской женщине, так много испытавшей, В. Распутин посвятил известный рассказ «Уроки французского», опубликованный в годовщину смерти друга.

      Каким остался сын в памяти матери?

      «…Каким он был, каким рос? — часто теперь спрашивают меня близкие и совсем незнакомые люди из многих городов страны. Пишут из Болгарии и Польши, Финляндии и Франции — из тех стран, где театры ставят его пьесы.

      Проявился ли в детстве драматургический талант, выделялся ли он среди своих сверстников в отрочестве?

      Драматургический, наверно, нет; человеческий — да, хотя мне трудно говорить о каких-то особенных чертах его характера и впечатлительной натуры.

      Он не выделялся среди остальных моих детей… Был спокойным и любознательным, любимцем братьев и сестры — младший ведь! Любил книги, особенно сказки, которые читала и рассказывала ему бабушка…

      В школе он ничем не выделялся среди своих товарищей, которых у него всегда было много. Получал пятерки по литературе и не ладил с немецким языком. Увлекался сразу и музыкой, и спортом, и драматическим кружком.

      Уходил в туристические походы на несколько дней или просто уезжал на лодке или велосипеде в соседнее село с драмкружком или футбольной командой. Я иногда очень беспокоилась за эти отлучки. Любовь к путешествиям по родной земле он сохранил до конца своей короткой жизни.

      Собирал по округе бездомных собак и кормил их. Всегда у нас во дворе кто-нибудь жил — то Буска, то Пират, то Лайка. Когда Пират пропал, Саня бродил по лесу три дня и звал его — может, отзовется?

      Хорошо играл на гитаре и немного пел… Позднее стал увлекаться классической музыкой — Бетховеном, Моцартом, Глинкой.

      Много читал — библиотека осталась у нас от моих родителей: Пушкин, Лермонтов, Чехов, Есенин, Толстой… Знали мы, что писал Саня в школьные годы стихи, но никогда никому не показывал. Скрывал».

      Кстати, о стихах. Наверное, в юности жажда выразить себя в поэтическом слове говорит о способности человека удивляться миру, красоте, глубоко переживать. Необязательно потом становиться поэтом. Но поэтическое восприятие жизни или память о нем, как о лучшем в себе, сохраняется на всю жизнь как свет юности.

      Под клятвой читал Саня друзьям:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Моей весны цветы давно увяли. Я перестал уже о них жалеть, Огнем своим они меня сжигали, И я решил: им больше не гореть. И я их забывал. Мои старанья Вернули в душу тишь и благодать — Приятно пережить любви страданье. И все ж страдания приятней забывать[3](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s3). |

      Но вернемся к воспоминаниям матери поэта.  
      «Был бессменным членом редколлегии школьной газеты и хорошо рисовал.  
      Общительность, расположение к людям, доверчивость и открытость — черты его характера. Могу сказать, что людей и жизнь он любил всегда».

      Думается, не случайно Вампилов был для родных и близких Саней. Строгое имя Александр и мягкий его вариант точно обозначили суть этого человека: чуткого и надежного, на кого можно положиться и кому можно довериться. А ведь Александр в переводе с греческого значит «защитник людей». Может быть, и имя предопределило его судьбу?

      Вот каким помнит его классный руководитель Клавдия Николаевна Токтонова: «При мысли о Саше встает в памяти подросток с задумчивыми тихими глазами и копной кудрявых волос.  
      В те далекие пятидесятые годы жили мы все материально плоховато. Особых развлечений не было, да и какие развлечения могли быть в маленьком бурятском поселке? Но мальчишки тех лет умели радоваться каждому дню, любили жизнь.  
      Верховая езда, тайга, катание на лодках, а зимой на лыжах, самостоятельные импровизированные вечера, долгие споры о литературе в потемневших классах при освещении пламени топившейся печки, дрова для которой они запасали сами, — вот круг занятий и интересов.  
      Но какая духовная жажда отличала то послевоенное поколение мальчишек и девчонок!»

      «После школы, помню, уезжал я без сожаления, рвался в город… Но, отдаляясь, не чаще ли я стал возвращаться сюда в своих мыслях?» — читаем в очерке Вампилова «Прогулки по Кутулику», написанном 30-летним человеком, за плечами которого уже был Иркутский университет, поездки по России. Высшие литературные курсы в Москве.

      Не о тех ли же чувствах поведал нам Н. Рубцов, с которым дружил А. Вампилов, встречаясь в Москве, в общежитии Литинститута:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Хотя проклинает приезжий Дороги моих побережий, Люблю я деревню Николу, Где кончил начальную школу!  Бывает, что пылкий мальчишка За гостем приезжим по следу В дорогу торопится слишком: — Я тоже отсюда уеду!  Среди удивленных девчонок Храбрится едва из пеленок: — Ну что по провинции шляться? В столицу пора отправляться!  Когда ж повзрослеет в столице, Посмотрит на жизнь за границей, Тогда он оценит Николу, Где кончил начальную школу… *(«Родная деревня»)* |

      Почему же тянуло в Кутулик, «деревянный, пыльный, с огородами, со стадом частных коров, но с гостиницей, милицией и стадионом», в Кутулик, который «от деревни отстал и к городу не пристал»?

      Почему?

      «Я представил себе летний вечер, каким он был здесь лет двадцать назад: открытые настежь окна, в доме движения и голоса, горшки гераней, выставленные на завалинку, большую огуречную грядку, маки, подсолнухи в дальнем конце огорода, изгородь из осиновых тычек, в воздухе видимое глазами струящееся из нагретой изгороди тепло и жужжание пчел…

      …Отсюда была видна дальняя Берестенниковская гора, по ней, как струйка желтого дыма, поднималась к горизонту дорога. Ее вид волновал меня, как в детстве, когда эта дорога казалась мне бесконечной и обещала множество чудес.

      …Травы пахнут здесь сильней, чем где-либо, и нигде я не видел дороги заманчивей этой вот, что по дальней горе вьется среди берез и пашен.

      …мне попадались стихотворные и прозаические высказывания о том, что землю можно любить всю сразу, от Карельского перешейка до Курильской гряды, все реки, леса, тундры, города и деревни будто бы возможно любить одинаково. Тут, как мне кажется, что-то не то…»[4](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s4).

      — Что дают нам эти письма, воспоминания, очерковые страницы, размышления знавших А. Вампилова людей для понимания истоков его творчества, духовного мира? — мне важно узнать, как отозвались старшеклассники на этот «документальный» материал, сдержанный, но глубоко эмоциональный, богатый приметами времени, людскими судьбами, осмыслением себя и окружающего.

      В творчестве же писателя нас, конечно же, интересуют его пьесы, с большим трудом пробивавшиеся к зрителю, принесшие ему широкую славу, а среди них, по мнению многих критиков, лучшая пьеса Александра Вампилова — «Утиная охота». В рецензии на ее первую постановку отмечалось: «В этой пьесе сказано так много и сказано так, что ее следует определить как яркое явление советского театра».

      «Я начал третью трагикомедию, мне кажется, что она будет не только моей лучшей, мне кажется, она будет хорошей пьесой…» — писал А. Вампилов в начале своей работы над «Утиной охотой» Е. Л. Якушкиной, заведующей литчастью Театра им. М. А. Ермоловой.

      Рекомендуя «Утиную охоту» для самостоятельного чтения и обсуждения, мы предупредим ребят, что беремся с ними не только за лучшую, но и оказавшуюся наиболее трудной даже для критики пьесу А. Вампилова. В чем же причина того, что судьба ее, как и предыдущих драматических произведений («Прощание в июне», «Старший сын»), была не из легких?

      Напечатанная, она вызвала… долгое молчание.

      «Настоящего художника отличает еще и высокая ранимость, — сказал о своем товарище писатель Г. Николаев. — Вампилов был раним в квадрате: первого порядка ранимость давала внутренний импульс таланту художника, в результате чего появились на свет «Провинциальные анекдоты», «Старший сын», «Утиная охота», «Прошлым летом в Чулимске»; ранимость, так сказать, наведенная была результатом непонимания его художнической боли, его искренности. Сначала не поняли «Утиную охоту», затем еще более не поняли «Прошлым летом в Чулимске»…[5](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s5).

      Вникнем в сказанное об «Утиной охоте» главным режиссером МХАТа О. Ефремовым: «У критиков не нашлось ни одного слова, чтобы объяснить природу появления такого персонажа, как Зилов. Тогда на сцену пришел Чешков, и все охотно и вполне справедливо занялись дискуссией о характере «делового человека». Странный и «безнравственный» герой «Утиной охоты», предложенный обществу для осмысления, даже не был принят в расчет…

      Когда-то Лермонтов, предвосхищая некоторые читательские эмоции, разъяснял название романа «Герой нашего времени». Он писал о том, что людей долго кормили сладостями, что от этих сладостей у них может испортиться желудок. «Нужны горькие лекарства, нужны горькие истины».

      Зилов и есть такое «горькое лекарство», которое, как выяснилось, нужно и нам, людям совершенно иного времени. Нужно для того, чтобы нравственно очиститься, содрогнуться от зрелища духовного опустошения человека, очень на нас похожего, совсем не изверга и подонка.

      …Зилов — это боль Вампилова, боль, рожденная угрозой нравственного опустошения, потери идеалов, без которых жизнь человека совершенно обессмысливается»[6](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s6).

      «Очень много времени и сил уходило в те годы на то, что мы называем «пробиванием» его пьес на сцены московских театров, — вспоминала Е. Л. Якушкина. — Сейчас, когда столько слов уже сказано о его блестящем таланте, удивительной скромности, душевной щедрости, хочется вернуться к тем годам… когда он жил, писал свои удивительные пьесы, трудился неустанно и упорно, иногда приходил в отчаяние и снова обретал надежду, что пьесы его будут поставлены и поняты его современниками.

      …Он был молод, но удивительно хорошо знал людей и жизнь, которую наблюдал непрестанно, сосредоточенно и серьезно. Точность своих наблюдений он точно выражал и в характерах своих героев. Он писал только правду, настоящую правду жизни и человеческих характеров.

      …Но эта внимательность, серьезность и строгость Вампилова-драматурга, его активное стремление раскрыть правду жизни во всей ее сложности и многообразии воспринималась некоторыми как «пессимизм», «акцентирование темных сторон жизни» и даже — жестокость»[7](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s7).

      И это о пьесах, где в каждой, как считает В. Распутин, открываются читателю и зрителю вечные истины, приобретающие в каждом времени свои оттенки! «Вечные, как день и ночь, нетускнеющие, нестареющие темы искусства, которые никогда не перестанут волновать человечество, — жизнь и смерть, любовь и ненависть, счастье и горе, совесть и долг…

      Кажется, главный вопрос, который постоянно задает Вампилов: останешься ли ты, человек, человеком? Сумеешь ли ты превозмочь все то лживое и недоброе, что уготовлено тебе во многих житейских испытаниях, где трудно различимы даже и противоположности — любовь и измена, страсть и равнодушие, искренность и фальшь, благо и порабощение… Тут нельзя не вспомнить Зилова, который, не имея сил сопротивляться, позволил, чтобы первые названия перешли во вторые…»[8](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s8) .

      — Обратили внимание на то, что вызвало неприятие вампиловских пьес у тех, от кого зависела их судьба? Да, ранимость, художническая боль, искренность, герой, предложенный обществу для осмысления, нравственного очищения, правда. А как это все называлось? Пессимизмом, очернительством, жестокостью… Как же по-разному, оказывается, можно читать, смотреть и оценивать пьесу, если одно и то же предстает для одних — черным, для других — белым, для одних — ложью, наветом, для других — подлинной правдой, для одних — недостойным сцены, для других — талантливейшим произведением!

      Более 20 лет не утихают споры об «Утиной охоте». Что же, по вашему мнению, составляет главный предмет спора? Верно, Зилов. Оценки его противоречивы, даже полярны. Одни критики отмечают в нем даровитость, незаурядность, человеческое обаяние. Да, ему скучно жить, но он способен возродиться. Что-то в нем оставляет надежду на обновление. Есть в классе сторонники такой позиции?

      Другие считают, что перед нами человек падший, деградация его завершена. Все лучшее в нем утрачено безвозвратно. Он не знает сыновних чувств, отцовской гордости, уважения к женщине, дружеских привязанностей. Кто из вас разделяет такой взгляд?

      Но что-то же было в нем примечательного для автора, что послужило поводом и для создания пьесы? Чем же могла привлечь драматурга вот такая жизнь, судьба?

      К этим вопросам к концу урока мы еще вернемся, а потому не будем требовать обстоятельных ответов. Весь урок — это трудный, но увлекательный поиск смысла необычного, глубокого произведения А. Вампилова. Вопросы призваны помочь нам приблизить читателя к писателю: он, юный читатель, молодой человек, должен ощутить тревогу драматурга о чем-то очень важном в нашей жизни, его боль не только за Зилова, но и за каждого из нас. Мы как бы помогаем ученику представить себя на месте драматурга, вглядеться в жизнь его глазами, увидеть то, что увидел он, и, озаботившись (или ужаснувшись?), рассказать об этом другим.

      — Итак, мы попадаем в провинциальный город, в среду интеллигенции, молодых людей около 30 лет, в круг друзей и знакомых Виктора Зилова. Какие они? Насколько интеллигентны, по нашим представлениям?

      Саяпин…  
      — Ему принадлежит идея розыгрыша Зилова, идея с венком и телеграммой.  
      — Приходит остановить Зилова от самоубийства и невольно думает о ремонте квартиры в случае, если она достанется ему после смерти «друга».  
      — Все переваливает на Зилова, когда выясняется, кто виноват в недобросовестной информации.  
      Валерия, его жена…  
      — Энергичная, напористая. Муж восхищен ее пробивными способностями. Ради выгоды готова приударить за начальником мужа, грубо льстить.  
      — Вот она ходит по новой квартире Зилова, из разных концов разносится ее голос: «Холодная, горячая? Красота! Газ? Красота!.. Так, так, так… А здесь? Восемнадцать квадратов? Красота! Балкон?.. Юг?.. Север?.. Красота». Она почти как Эллочка-людоедка: минимум словарного запаса.  
  
      Кушак…  
      — Глуп…  
      — Трусоват, но не прочь поразвлечься в отсутствие жены.  
  
      Кузанов…  
      — Не разбирается ни в жизни, ни в людях. Наивен.  
      — Участвует в розыгрыше Зилова. Отбирает ружье у Зилова, спрашивает, не понимая: «Чего тебе не хватает? Молодой, здоровый, работа у тебя есть, квартира, жена тебя любит. Живи да радуйся. Чего тебе еще надо?»  
      — Почему они все для Веры — алики? Потому что серые, на одно лицо. Именно алики — и этим все сказано. И Вера, конечно же, хороша, но уж и алики…  
      — Какие чувства вызывает эта среда обитания: грусть, раздражение, неприятие — что? — ведет учитель беседу. — Зилова она устраивает? В чем же тогда драматический конфликт, если не в столкновении, противостоянии героев? Что движет пьесу?  
      Поиск ответа приводит к выводу о том, что конфликт пьесы заключен в самом герое, перед которым возник главный вопрос, вопрос судьбы: как и для чего жить? А потому пьеса Вампилова ставит не бытовые, а бытийные проблемы.  
      — Мы застали Зилова на следующий день после того, как он, отмечая с друзьями открытие охотничьего сезона, устроил скандал, и теперь… Продолжите, что теперь. Что в этом «теперь» для нас самое важное, без чего не было бы пьесы?  
      Этот момент урока интересен потому, что, казалось бы, формальный поиск завязки пьесы, благодаря личностному обращению к учащимся, превращается в осмысление происходящего с героем и открывает в каждом читателе его видение того момента, который стал отправной точкой в зиловском осознании себя.  
  
      — Зилов стал раскручивать назад свою жизнь, вспомнил события последних двух месяцев. Воспоминания заполняют почти всю пьесу.  
      — Он получил в отместку за вчерашний скандал траурный венок от друзей. Шутка ужасная, любого ошеломит.  
      — Когда тебя хоронят заживо, даже в шутку, это совсем не смешно. Невольно подумаешь, а зачем им это надо и почему ты это заслужил.

      Действительно, все эти моменты важны в жизни героя. Но что причина, что следствие? Уточним ход событий! Зилов узнает о своей смерти от Димы, встречает мальчика с венком, начинает вспоминать прошлое. Такова логика пьесы, хотя логика реальной жизни иная: то, что отразили воспоминания, предшествовало этим событиям. Для чего понадобился драматургу этот прием? Для чего используется и прием ретроспекции?

      И то и другое, как мы выясняем, служит одному: увидев страшный символ смерти в начале пьесы, мы с напряжением ждем, как будет объяснено его появление. Это объяснение мы найдем в воспоминаниях Зилова, воспринимаемых как исповедь героя.  
  
      — Прежде чем обратиться к столь значимым для понимания героя воспоминаниям, мысленно обратимся к себе. Что обычно отражают наши воспоминания? Не правда ли, это всегда очень личное? Они и возникают в связи с тем, что нам близко, небезразлично. Память то цепко и держит, что было для нас чем-то очень значимым, сокровенным. Что же возникает в воспоминаниях Зилова? Можно ли назвать ярким первое воспоминание? Нет, оно совершенно лишено этого свойства. Мы узнали, что Зилов с нетерпением ждет охоты («Как дожить — не представляю»), получает квартиру, что ему смертельно надоела Вера, что он завидует меткому глазу и твердой руке Димы («Мне бы так!»), приглашает друзей на новоселье. Вроде бы жизнь, но какая-то пустая и даже горькая. Отчего это впечатление?

      В новый дом Зилова пришло счастье? Где же оно потерялось? Когда?

      «Галина. Мы здесь заживем дружно, верно?  
      Зилов. Конечно.  
      Галина. Как в самом начале. По вечерам будем читать, разговаривать… Будем?  
      Зилов. Обязательно».

      Значит, было оно? Были любовь и надежды? Хрупкость и изящество отмечает автор в Галине. «Это качество, — читаем в ремарке, — несомненно, процветавшее у нее в юности, в настоящее время сильно заглушено работой, жизнью с легкомысленным мужем, бременем несбывшихся надежд».

      Они еще теплятся в Галине? Да, но дежурные зиловские «Конечно», «Обязательно», фразы «Я не против», «Это не проблема» в ответ на тоску жены о ребенке почти приглушают огонек этих надежд.

      Может, радостно, празднично на новоселье? Нет, и разговоры ни о чем, и пожелать новоселам нечего, и добрых традиций никто не помнит.

      Вера всех называет аликами. Смешно или горько? А Веру Зилов «сбывает» одновременно и Кушаку, и Кузанову…

      А есть ли в этом воспоминании сцена, которая наполнена живым, искренним чувством героя? Да, когда речь идет о том, «что он любит»!

      «Валерия. Вот что ты больше всего любишь?..  
      Зилов. Что я люблю… Дай подумать…  
      Валерия. Ну жену, это само собой…  
      Галина. Да нет, давно не любит…  
      Валерия (*Зилову*). Ну, сообразил?  
      Зилов. Соображаю, не могу сообразить.  
      Валерия. Вот тупица. Ну что же ты любишь — в самом деле!  
      Галина. Он любит друзей больше всего.  
      Вера. Женщин…  
      Кузанов. Все чепуха. Больше всего на свете Витя любит работу.

*Дружный смех…*

      …Саяпин развернул сверток. В нем оказались предметы охотничьего снаряжения…  
      Зилов (*принимая подарок*). Это —  да, это —  уважили… Да-а. Вы правы. Утиная охота — это вещь».

      Что прибавляет эта короткая сцена к нашим впечатлениям о Зилове? Смягчила ли его радость наши первые ощущения?

      — Обратили ли вы внимание, как одна и та же мелодия, в ремарках автора, из траурной преображается в бодрую и веселую? Какой мелодией завершается это воспоминание? Как, по вашему мнению, это связано с авторским замыслом?

      О чем второе воспоминание Зилова? Оно связано с подписью под липовым документом («Ерунда. Проскочит… Спихнуть — и делу конец»), письмом отца и знакомством с Ириной.

      Зилов комментирует письмо отца («Посмотрим, что старый дурак пишет… Ну-ну… О, боже мой! Опять он умирает… Разошлет такие письма во все концы и лежит, собака, ждет»), а мы попросим школьников поделиться впечатлениями от этого комментария — свидетельства омертвления души: бессердечия, цинизма, сыновнего предательства.

      — Преображается ли эта только что холодная, мертвая душа при встрече с Ириной? — спросим ребят. Автор подчеркивает в ней непосредственность, доверчивость, искренность. А в Галине, как вы помните, хрупкость. Не кажутся ли вам похожими эти героини? Тогда почему об Ирине Зилов говорит Саяпину: «Такие девочки попадаются нечасто… Она же святая. Может, я ее всю жизнь любить буду — кто знает?», а на звонок жены отвечает: «Ну что случилось?.. Увидеться? Сейчас!.. Это невозможно… Срочная работа. Отчет… Что? Ребенок?.. Ну рад… Да рад я, рад… Ну что тебе — сплясать?.. Увидеться?.. Ведь не сию же минуту он у тебя будет… Что?.. Подожди!.. Ну вот, уже разобиделась»? Игра, обман, предательство — что видится вам за этими словами и поступками?

      С неподдельным интересом обсуждают ребята и следующее воспоминание героя, сцену, когда Галина уличает мужа во лжи, а он совершенно очевидно врет. Им нелегко понять, насколько Зилов лжив, насколько искренен. В азарте игры (с некогда любимым человеком!) он так увлекается, что заражает Галину своим воспоминанием, заставляет ее верить, что пепельница — букет цветов, а он — влюбленный юноша. От неестественности, лживости происходящего корежит читателей. Понимает фальшь и Галина, которой больно и горько оттого, что муж не может вспомнить самых главных им сказанных тогда слов, что он срывается и грубо привлекает ее к себе.

      — Понимает ли Зилов страшный смысл происшедшего?  
      Запоздало, но понимает. Что говорит он об этом понимании? И что открывает оно нам в Зилове?

      Привлечем внимание учащихся к авторским ремаркам, завершающим каждое из воспоминаний.

      Первое. Зилов пьет пиво, сидя на подоконнике. Вдруг поднимается и швыряет плюшевого кота в угол комнаты.  
      Второе. Зилов поднимается. Ходит по комнате. У венка останавливается. Некоторое мгновение стоит перед венком.  
      «Зилов. Пошутили, мерзавцы!»  
      Третье. Закинув руки за голову, лежит на тахте.  
      Последняя ремарка, может быть, самая сдержанная, но следующая за воспоминанием сцена свидетельствует: реальность (венок) и воскрешенное в памяти привели Зилова в смятение, он мучится, чувствует себя одиноким: «Дима?.. Откровенно говоря, отвратительное настроение… Ты знаешь, что они мне принесли?.. Венок… Друзья! Разве это друзья?.. Скажи, старик, как ты ко мне относишься?.. А я… я так скажу. После вчерашнего я остался один…»

      «Вампилов строит характеры своих героев таким образом, что разница куража и серьеза, боли и насмешки непреодолима. И это принципиально для драматурга, — пишет Е. Гушанская. — Дело в конечном итоге заключается не в том, чтобы решить, влюблен герой или гаерствует, а в том, что писатель предлагает характер человека, в поведении которого восторженность и цинизм, искренность и ложь, высокость порыва и низменность поступка слиты воедино»[9](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s9).

      С этой точки зрения посмотрим еще одну сцену — воспоминание, когда Зилов прощается с уезжающей Галиной, оскорбляет и унижает ее и тут же произносит свой страстный самообличающий монолог: «Я сам виноват, я знаю. Я сам довел до этого… Я тебя замучил, но, клянусь тебе, мне самому опротивела такая жизнь… Ты права, мне все безразлично, все на свете. Что со мной делается, я не знаю… Не знаю… Неужели у меня нет сердца? Да, да, у меня нет ничего — только ты, сегодня я это понял, ты слышишь?» — обращается он к жене, ожидая в это время Ирину. И уже к ней, думая, что говорит с Галиной, обращает полные чувства слова: «Я возьму тебя на охоту… Знаешь, что ты там увидишь?.. Такое тебе и не снилось… Ты увидишь, какой там туман… А когда подымется солнце?! О!.. А ночь? Боже мой! Знаешь, какая там тишина? Тебя там нет… Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет…»

      Сталкиваются различные точки зрения на героя Вампилова: искренен или нет, верить или нельзя; почему ушла Галина, значит, не поверила?

      В спор учащихся между собой внесем и элемент обсуждения различных трактовок этой сцены в критике. Это делает их работу еще более интересной, заставляет вникать в логику и аргументацию достаточно авторитетных исследователей, определять свое, личное отношение к различным позициям.

|  |  |
| --- | --- |
| Б. Сушков: | В. Лакшин: |
| «…Вампилов в этом монологе показывает искреннее и глубокое раскаяние души героя, а не очередной его треп, как ухитрились воспринять его те критики, которые с порога отрицают в нем духовные начала… («Тебя там нет… Ты еще не родился. И ничего нет… И не будет» — то есть нет больше его прежнего, другого меня и не будет) — этот обет исправиться, возродиться, который он дает жене, тоже признак «бездуховности»?» | «Есть соблазн трактовать образ утиной охоты у Вампилова как нечто возвышенно-поэтическое. В самом деле — природа, тишь, сосредоточенность души… Но оставлена ли здесь Зилову автором надежда на возрождение? «Знаешь, какая там тишина? — объясняет герой. — Тебя там нет, ты понимаешь? Нет. Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет». Объяснение сумрачное. Этими короткими фразами («И ничего нет… И не было… И не будет…») будто гвозди заколачиваются…» |

      В этой сцене вновь возникает мотив охоты. Двойственную природу ее раскроем в беседе с учащимися.

      Охота соединяет человека с природой, с охотой связаны восторг от красоты рассветов и закатов, от запаха трав и цветов, от красок леса и неба, от тишины… Если в природе мы так чувствуем ее и себя, значит, в ней очищаемся от суеты, наносного, ненастоящего, дурного в себе — нравственно очищаемся. Но охота — это ведь еще и погоня, преследование и смерть, которую несет охотник, это дозволенное, разрешенное убийство! А Галина, жена Зилова, говорит, что он ни разу не убил даже маленькую птичку. Он же жалеет, что не способен убить, завидует хладнокровию Димы. Так что же для него охота? Ведь не хобби, как сказал Кушак.

      При всей непохожести, разнообразии оценки учащихся очень интересны. Одни приходят к выводу о том, что не охотничья страсть, видимо, главное здесь, среди природы, а человеческая потребность быть самим собою, не лгать, ощутить всю полноту своих чувств, яркость восприятия мира. Другие считают, что, собираясь на охоту, Зилов надеется, что сумеет наконец-то выстрелить так же твердо и хладнокровно, как Дима. Третьи размышляют: парадокс, наверное, в том и заключается, что на охоте Зилов вряд ли когда-нибудь сможет убить, а вот в жизни — он бьет без промаха: по жене, по так и не родившемуся ребенку; по Ирине, когда отказывается от нее и предлагает, как товар, своим друзьям; по Вере, отношение к которой — как к надоевшей вещи.

      Старая истина: творимое тобою зло вернется к тебе — приобретает в пьесе Вампилова и зловещее воплощение. Телеграмма-соболезнование от друзей — это тоже бумеранг свершенного Зиловым зла.

      Итог? Решение о самоубийстве, которое автор герою осуществить не дает.

      — Выделяют ли Зилова его переживания, его понимание, что дружбы среди них никакой и нет («Друзья и друзья, а я, допустим, беру и продаю тебя за копейку. Потом мы встречаемся… И ты идешь со мной выпить… хотя ты прекрасно знаешь, откуда у меня эта копейка»), его вызывающие высказывания «Кого вы тут обманываете? И для чего? Ради приличия? Так вот, плевать я хотел на ваши приличия! Слышите!», обращенные к себе и к другим вопросы из среды его друзей? «Среди своих чужой» — так назвал критик В. Толстых Зилова. Согласны ли вы с таким определением?

      Если Зилов «чужой среди своих», то он «наш близкий родственник», считает Б. Сушков, «и является выразителем нашей общей проблемы, и мы все — актеры и зрители — должны вместе с ним сделать выбор: или принять «ультиматум» официанта, или дать ему смертельный бой. Или всем нам окончательно «успокоиться» и «не волноваться», что бы ни происходило с нами, страной и всем миром, или уж окончательно разволноваться и дать строгий отчет своей совести, оторвать в своей душе — как бы ни было больно и стыдно — живую плоть от мертвой, разрушить мертвящее равнодушие среды и почувствовать себя ответственным за свою судьбу, судьбу своей страны и всего мира… И когда встречаешь в рецензиях на «Утиную охоту» сакраментальный вопрос: «Кто он, Зилов?» — ответ напрашивается сам собой: Зилов — это все мы, по крайней мере очень многие из нас — и ровесники Зилова… И моложе его лет на 10—20, ибо социальная, экономическая, общественно-политическая система, сформировавшая зиловых всех категорий и возрастов, продолжает действовать»[10](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s10). Как учащиеся относятся к этому утверждению?

      Обращаемся к финальной сцене. Как истолковать ее? Оставляет ли автор надежду на возрождение Зилова?

      «Плачет он или смеется, понять невозможно, но его тело долго содрогается так, как это бывает при сильном смехе или плаче… Он поднимается, и мы видим его спокойное лицо. Плакал он или смеялся — по его лицу мы так и не поймем».

      Трижды повторяет автор это «плачет или смеется»: от истолкования этих слов зависит судьба героя, какой мы ее представляем, уже за рамками пьесы.

      У наших учащихся оно разное. И не будем настаивать на верности только одного. Наше прочтение — еще одно в многочисленном ряду истолкований неоднозначного финала пьесы Вампилова. Здесь, в этом толковании, наша индивидуальность проявляется особенно ярко. Познакомим ребят с переосмыслением финала О. Ефремовым, поскольку и в нем отразилась личность истолкователя, его нравственные представления: «У Вампилова Зилов последней своей репликой — соглашением идти с официантом Димой на утиную охоту — уничтожается окончательно. Полным спокойствием после отчаянного душевного вопля, после попытки самоубийства, жутким спокойствием и готовностью убивать он приравнен к Диме, к хладнокровному убийце с маской добродетели на лице. Я прекрасно сознавал остроту и силу такого «опережающего» финала. И все же опустил финальную точку, чтобы возникло многоточие открытого трагического конца. Мое актерское, человеческое чувство не могло смириться с полным превращением героя. Такой человек, как Зилов, может захлебнуться тоской, может потерять веру в людей, в целесообразность жизни, но он не может стать Димой, охотником, убийцей. Это все же люди разных социальных пород. Тут другая кровь. Мне хотелось открытым финалом вызвать в зрителе трагическое напряжение, если хотите, нравственное содрогание…»[11](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s11)

      — Согласны мы или нет с такой трактовкой? Дает ли автор право на нее?

      Обратили внимание на первую авторскую ремарку: «Городская квартира в типовом доме… Мебель обыкновенная… В окно видны последний этаж и крыша типового дома»? Какой знак подал нам здесь автор, повторяя одну и ту же деталь? О чем он нам этим сказал?

      Конечно же, и о типичности этой обстановки, и о типичности семьи и того, что здесь произойдет, и тех, кто в этом участвует. Но главное — о типичности, обыкновенности вот такой нашей жизни: когда вроде бы интеллигенты на поверку оказываются вовсе не интеллигентными, когда потеряны нравственные ориентиры в жизни и смысл ее, когда скучно и не для чего жить. И если то, что мы видим на сцене, — срез нашей жизни, слепок с нее, с такой, какой виделась она Вампилову, то не делается ли нам страшно? За себя, за происходящее с нами? Не делается ли страшно за то, что в каждом из нас, если честно взглянуть на себя, есть хоть немного от Зилова? Не сказал ли нам автор о том, что все мы, без исключения, участвуем в создании морального климата жизни, а значит, и с каждого спрос? Разве не отразилось в нас то, о чем Вампилов выразился с определенностью: «Среда — это мы сами. Мы, вместе взятые. А если так, то разве не среда каждый из нас в отдельности? Да, выходит, среда — это то, как каждый из нас работает, ест, пьет, что каждый из нас любит и чего не любит, во что верит и чему не верит, и значит, каждый может спросить самого себя со всей строгостью: что в моей жизни, в моих мыслях, в моих поступках есть такого, что дурно отражается на других людях?» Что вы думаете об этом?

      Углубляя этот принципиальный для каждого из нас вопрос, предложим ребятам подумать, почему эпиграфом к своим размышлениям об «Утиной охоте» один из критиков[12](http://www.prosv.ru/ebooks/zuravlev_literatura_11/11.htm#s12) взял строки из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского:   
  
      «Христос. Не хлебом единым жив человек.  
      Великий инквизитор. В этом ты был прав. Ибо тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить. Без твердого представления себя, для чего ему жить, человек не согласится жить и скорей истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его были хлебы».

      Мы возвращаемся «на круги своя»: без веры и любви, без духовного начала, которые определяют мысли и поступки, без осознания, для чего живет и как живет, человек мельчает, «истончает» себя, теряет ту человеческую суть, без которой он мертв при жизни, приговаривает себя к духовной смерти.

      Повторим фразу Вампилова, запомнившуюся его друзьям: «Писать надо о том, от чего не спится по ночам…»

**Рекомендуемая литература**

      Вампилов А. Я с вами, люди! — М., 1988.  
      Гушанская Е. Александр Вампилов. — Л., 1990.  
      Сушков Б. Александр Вампилов. — М., 1989.

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |

1 Вампилов  А. Я с вами, люди! — М., 1988. — С. 426.

2 Вампилов  А. Я с вами, люди! — М., 1988. — С. 413.

3 См.: Гушанская  Е. Александр Вампилов. — Л., 1990. — С. 26.

4 Вампилов  А. Дом окнами в поле. — Иркутск, 1982. — С. 438—440.

5 Вампилов  А. Я с вами, люди! — М., 1988. — С. 347—348.

6 Вампилов  А. Дом окнами в поле. — С. 624—625.

7 Там же. — С. 602—603.

8 Вампилов  А. Дом окнами в поле. — С. 589—590.

9 Гушанская  Е. Александр Вампилов. — Л., 1990. — С. 228.

10 Сушков  Б. Александр Вампилов. — М., 1989. — С. 112, 115.

11 Вампилов  А. Дом окнами в поле. — С. 626.

12 Сушков  Б. Александр Вампилов. — С. 84.

**РУССКАЯ ПРОЗА В 50—90-е ГОДЫ**

***Планы к обзорным темам***

      В структуру обзорного раздела «Русская проза в 50—90-е годы» школьная программа по литературе и учебник для 11-го класса (4-е изд., 1999 г., под ред. В. П. Журавлева) включают значительный круг новых для учащихся выпускного класса понятий и проблем, с которыми связано развитие русской прозы за последние пятьдесят лет: литературный процесс, «оттепель» 1953—1964 гг., «возвращенная литература», воссоединение отечественной культуры и эмигрантской русской литературы, «деревенская» проза, «лейтенантская» проза (произведения о Великой Отечественной войне), «городская» (или «интеллектуальная») проза, историческая романистика и др. С каждым из этих направлений в литературе связан свой круг авторов и названий их книг, в которых воссоздается многослойная картина жизни, постигается судьба человека и судьба Отечества.

      Сочетание обязательного чтения включенных в школьную программу произведений с широким читательским выбором позволяет рассматривать то или иное художественное произведение в определенном литературном контексте. Принцип контекстного восприятия не может не повысить интеллектуальный уровень школьных уроков литературы. Всего этого нельзя не учитывать, продумывая пути изучения широкой обзорной темы «Русская проза в 50—90-е годы». На наш взгляд, систему занятий по этому разделу целесообразно строить на сочетании проблемно-тематического обзора с самостоятельным чтением учащимися художественного текста наиболее значимых произведений, с текстуальным анализом самых ярких их страниц. Принципиально важно структуру школьного анализа сделать родственной художественному мышлению автора. От художественного пересказа и выразительного чтения наиболее впечатляющих фрагментов прозаического текста до классной беседы, реферативного сообщения, урока-семинара — таков диапазон приемов и форм работы над произведением.

      В обзорном разделе «Русская проза в 50—90-е годы» выделим три темы:  
      — «Проза о Великой Отечественной войне 50—90-х гг.»  
      — «Деревенская» проза 60—80-х гг.».  
      — «Нравственные искания прозаиков этих лет».

      При проведении обзорных уроков мы сталкиваемся с недостатком нужных книг, поэтому подготовка к урокам обычно начинается заранее. Учитель, сосредоточив в кабинете все собранные по теме произведения, отводит время для чтения, а перед занятием с помощью ребят организует выставку книг. Оформление выставки, знакомство с ней позволяют рассматривать тему на довольно широком литературном фоне.

      На рабочем стенде вывешивается план работы над темой, вопросы и задания для учащихся.

**Ключевые вопросы к обзору**

**«Деревенская» проза 60—80-х гг.»**

      1. Понятие «деревенская» проза. На каких социально-психологических основах она выросла?  
      2. «Человек трудолюбивой души». Как эти слова раскрывают глубину и цельность нравственного мира крестьянина?  
      3. Жизнь и судьба русской деревни в истории послереволюционной России:   
      — «Год великого перелома» и его отражение в романах М. Шолохова «Поднятая целина», Б. Можаева «Мужики и бабы», В. Белова «Кануны».  
      — Роль русского крестьянства в годы Великой Отечественной войны.  
      — Судьба русского крестьянства в годы послевоенного лихолетья. Матрена (А. Солженицын. «Матренин двор»), тетка Дарья (А. Твардовский. «По праву памяти»), Катерина (В. Белов. «Привычное дело»), Настена (В. Распутин. «Живи и помни») — художественные открытия «деревенской» прозы.

**Вопросы для обобщающей беседы:**

      1. Назовите произведения 60—80-х годов, которые связаны с понятием «деревенская» проза. Какие из них были прочитаны вами?  
      2. Что общего в биографии писателей, которых было принято называть «деревенщиками»? Чем был продиктован их интерес к деревенской жизни, к судьбам крестьянства России?  
      3. Какое место в произведениях Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Астафьева занимают лирические пейзажи? Выразительно прочитайте их.  
      4. Какие герои «деревенской» прозы нарисованы с явной симпатией? Чем они привлекли внимание к себе?  
      5. Какой смысл писатели вкладывали в слова «лад», «зов земли»?  
      6. Какой смысл содержат в себе слова: «Россия, которую мы потеряли»?

**План уроков по романам Ф. Абрамова.**

**Задания для учащихся**

**Урок первый.**  
      1. **Страницы жизни и творчества Ф. А. Абрамова.** (См. выступление Ф. А. Абрамова в телестудии в Останкино. Его можно прочитать в книге «Пятнадцать вечеров в Останкино» (Литературное обозрение. — 1988. — № 6).  
      2. **Тетралогия «Братья и сестры» — «эпос народной жизни». Поэтика названий романов, составивших тетралогию: «Братья и сестры», «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья», «Дом».**  
      3. **Архангельская деревня Пекашино — центр романной жизни. Хроника села Пекашино (40—70-е гг.).**  
      **Роман «Братья и сестры».**  
      1. «Война. Вся деревня сбита в один кулак».  
      2. «Великий подвиг русской бабы, открывшей в 1941 году «второй фронт». В дом Пряслиных пришла похоронка (гл. 15, 45).  
      3. Пряслины. «Поколение деревенских мальчишек и девчонок, которые на своих плечах войну вытянули».

      Обзор романа «Братья и сестры» направляется такими вопросами:  
      — Что заставило современного писателя обратиться к повествованию о войне?  
      — Обратимся к первому слову этой темы — война. Как нарисована она? Какое художественное наполнение, осмысление получает этот образ?  
      — Посмотрим, как пережили войну герои Федора Абрамова.

**Урок второй. Роман «Две зимы и три лета».**

      Подготовительная работа учащихся будет связана с анализом ключевых эпизодов:  
      **1. День Победы в Пекашино** (часть первая, гл. 5).  
      Чем вы объясните внутренний драматизм этой главы?  
      Деревня, пекашинские бабы глазами вернувшегося с фронта Ильи Нетесова. Почему писатель избирает такой угол зрения?  
      **2. Один день в доме Пряслиных: возвращение Михаила с лесозаготовок — эпизоды о спасительной силе любви и братства.**  
      Как передается их настроение? (Часть первая, гл. 1.)  
      **3. «Вот она, ее выстраданная радость: пряслинская бригада на пожне!»** (Часть вторая, гл. 16.)  
      Каково эмоциональное наполнение этой главы?  
      Как нарисован здесь образ матери Анны Пряслиной?  
      **4. Трагические судьбы Ильи Нетесова, Трофима Лобанова, Митрия Репишного. Что нового они добавляют к размышлениям читателя о времени, пережитом героями романа Ф. Абрамова?**

      Сообщения учащихся, построенные на анализе эпизодов трагического наполнения: возвращение с трудового фронта и смерть Митрия Репишного (часть первая, гл. 8); возвращение из плена и смерть Трофима Лобанова (часть вторая, гл. 7); трагедии в доме Ильи Нетесова.

**Урок третий. Роман «Дом».**

      Пекашино в 70-е годы.  
      Проблемы «сытой» деревни.  
      — Михаил Пряслин и Егорша Ставров: два характера — две судьбы.  
      — «Чем живем-кормимся». Какое отражение эта тема нашла в романе «Дом» и в публицистике Ф. Абрамова? (См. его книгу «Чем живем-кормимся».)  
      **Повести Валентина Распутина «Живи и помни», «Последний срок», «Прощание с Матерой», «Пожар», рассказы «Женский разговор», «Изба».**

      В качестве эпиграфа к сдвоенному уроку по произведениям В. Распутина возьмем слова, сказанные писателем в беседе с журналистом Ниной Степановой (Россия. — 1998. — № 5): «До могилы буду талдычить о душе, о совести…»

**План урока «Нравственные проблемы в произведениях В. Распутина»**

      1. Слово о писателе.  
      2. Повесть — излюбленный жанр Валентина Распутина. Ее своеобразие.  
      3. Природа как живописный и музыкальный камертон повествования в произведениях «Живи и помни», «Прощание с Матерой».  
      4. Распутинские старухи — воплощение нравственного идеала, который передан предками. Роль внутреннего монолога в раскрытии их внутреннего мира.  
      5. Высокий уровень философского осмысления событий, происходящих в деревне.  
      6. Стилистический комментарий к эпизодам повести «Прощание с Матерой»: «Сцена на кладбище», «Прощание Дарьи с избой», «Последний сенокос на Матере», финал повести.  
      7. «Прощание с Матерой», «Пожар» — повествовательная дилогия. Развитие их мотивов в рассказе «Изба».  
      8. Усиление публицистических тенденций в творчестве Валентина Распутина, который пишет об опасности беспамятства, «архаровщины».

**План работы над произведениями Виктора Астафьева**

      1. Слово о писателе. Биография души, философия жизни, выраженные в очерке  Астафьева «Сопричастный всему живому». (Литература в школе. — 1989. — № 2.)  
      2. Повесть «Последний поклон». Ее автобиографический, исповедальный характер. Картины, ожившие в памяти сердца писателя.  
      3. Природа и человек. Мифологические мотивы и их роль в романе «Царь-рыба». Повествование в рассказах — жанр этой книги. Трагичность судьбы таежных поселков, разделивших судьбу распутинской Матеры.  
      4. Роман «Печальный детектив». Жанр судебной хроники. Размышления писателя над «больными» вопросами: «Как жить?», «Как жить дальше?», «Как жить среди народа?» Центральный герой романа.  
      5. Роман «Прокляты и убиты». (Его целесообразно рассмотреть в рамках обзора прозы о Великой Отечественной войне.)

**Проза о Великой Отечественной войне 50—90-х гг.**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Без опыта прошедшей войны я не мыслю себя и даже думаю, что без этого опыта я теперь не могла бы писать. |
|  | О. Берггольц |

      Под словами известной поэтессы мог бы подписаться каждый из писателей фронтового поколения. В 40-е годы в литературе о Великой Отечественной войне сильнее всего был выражен героико-патриотический аспект. Призывно звучала песня «Священная война» (муз. Б. Александрова на слова, которые приписывали В. Лебедеву-Кумачу). А. Сурков в своем обращении к солдатам повелительно провозглашал: «Вперед! В наступленье! Назад — ни шагу!» «Науку ненависти» проповедовал М. Шолохов. «Народ бессмертен», — утверждал В. Гроссман.

      Осмысление войны как величайшей трагедии народа пришло в конце 50-х — начале 60-х годов. С именами Григория Бакланова, Василия Быкова, Константина Воробьева, Владимира Богомолова, Юрия Бондарева связана вторая волна военной прозы. В критике она была названа «лейтенантской» прозой: артиллеристы Г. Бакланов и Ю. Бондарев, пехотинцы В. Быков и Ю. Гончаров, кремлевский курсант К. Воробьев на войне были лейтенантами. За их повестями закрепилось и другое название — произведения «окопной правды». В этом определении значимы оба слова. Они отражают стремление писателей отразить сложный трагический ход войны «так, как это было» — с предельной правдой во всем, во всей обнаженной трагедии.

      Предельная приближенность к человеку на войне, окопная жизнь солдат, судьба батальона, роты, взвода, события, совершающиеся на пяди земли, сосредоточенность на отдельном боевом эпизоде, чаще всего трагедийном, — вот что отличает повести В. Быкова «Круглянский мост», «Атака с ходу», Г. Бакланова «Пядь земли», Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», Б. Васильева «А зори здесь тихие…». В них «лейтенантский» угол зрения смыкался с «солдатским» взглядом на войну.

      Личный фронтовой опыт писателей, пришедших в литературу непосредственно с переднего края, подсказывал им делать упор на описании трудностей жизни на войне. Они считали их преодоление подвигом не меньшим, чем совершенный при исключительных обстоятельствах героический поступок.

      Такая точка зрения не была принята официальной критикой. В дискуссионных критических статьях зазвучали термины «ремаркизм», «заземление подвига», «дегероизация». Рождение подобных оценок нельзя считать случайностью: уж очень непривычно было глядеть на войну из окопов, откуда ведут огонь, ходят в атаку, но где ко всему этому еще и… живут люди. Г. Бакланов, В. Быков, Б. Васильев, В. Богомолов писали о войне безвестной, что проходила южнее, западнее ли, но в стороне от главных ударов. Ситуации, в которых оказывались солдаты, от этого не становились менее трагедийными.

      Жесточайшие споры вокруг «большой» и «малой» правды о войне, которые имели место в начале 60-х годов, выявили истинные ценности военной прозы, которая приводила к новому осмыслению самой сути происходящего на фронте.

|  |  |
| --- | --- |
|  | Война совсем не фейерверк, А просто трудная работа, Когда, черна от пота, вверх Скользит по пахоте пехота. |

      В этих стихах М. Кульчицкого передана суть тех открытий, которые делали писатели Григорий Бакланов, Василь Быков, Анатолий Ананьев, Юрий Бондарев. В этом перечне имен нужно упомянуть и Константина Воробьева. По словам А. Твардовского, он сказал «несколько новых слов о войне» (имеются в виду повести К. Воробьева «Убиты под Москвой», «Крик», «Это мы, Господи!»). Эти «новые слова», сказанные писателями фронтового поколения, отмечены пафосом великой трагедии, необратимость которой вызывала слезы горечи и бессилия, звала к суду и возмездию.

\*\*\*

      Вот общие вопросы по теме «Проза о Великой Отечественной войне (80—90-е годы)». (Записи для информационных карточек.)

|  |  |
| --- | --- |
|  | И длится суд десятилетий, И не видать ему конца. |
| А. Твардовский | |

**Открытия «солдатской» прозы.** Повесть В. Кондратьева «Сашка».

      К. Симонов: «История Сашки — это история человека, оказавшегося в самое трудное время в самом трудном месте, на самой трудной должности — солдатской».

      В. Кондратьев: «Сашка» — «лишь малая толика того, что нужно рассказать о Солдате, Солдате-победителе».

**В. Быков — В. Кондратьеву:** «Вы обладаете завидным качеством — хорошей памятью на все, что касается войны…»; «Адамович прав, «Селижаровский тракт» — самая сильная Ваша вещь, сильнее «Сашки»… Там — выдранный с мясом и кровью кусок войны, непридуманный и неприглаженный, такой, каким и был в те годы. Я очень рад, что появились Вы и сказали свое слово о пехоте».

**В. Кондратьев — В. Астафьеву:** «Главное сейчас — черствый хлеб правды, без слюней. А правда и стиль продиктует, и манеру, а так пустые это разговоры. Я и не знал, писавши «Сашку», что у меня «инверсии» и какие-то «эллиптические предложения». Писал как Бог на душу положил, чуя, что вещь эту именно так и надо писать, не по-другому».

**В. Астафьев — В. Кондратьеву:** «Месяц читал твоего «Сашку»… Очень хорошую, честную и горькую книгу собрал».

      «Сашка» — литературный дебют В. Кондратьева, которому было тогда под 60: «Видимо, подошли лета, пришла зрелость, а с нею и ясное понимание, что война-то — это самое главное, что было у меня в жизни… Начали мучить воспоминания, даже запахи войны ощущал, не забыл, хотя шли уже 60-е годы, жадно читал военную прозу, но тщетно искал и не находил в ней «своей войны». Понял, что о «своей войне» рассказать могу только я сам. И я должен рассказать. Не расскажу — какая-то страничка войны останется нераскрытой». «Поехал весной 62-го подо Ржев. Протопал 20 километров пехом до самой своей бывшей передовой, увидел ту истерзанную всю, всю испещренную воронками ржевскую землю, на которой валялись еще и ржавые пробитые каски, и солдатские котелки… торчали еще оперения невзорвавшихся мин, увидел — это было самым страшным — незахороненные останки тех, кто воевал здесь, может быть, тех, кого знал, с кем хлебал из одного котелка жидню-пшенку или с кем жался в одном шалашике при минном обстреле, и меня поразило: об этом писать можно только строгую правду, иначе это будет только безнравственно».

      Движение прозы о Великой Отечественной войне можно представить так: от книги В. Некрасова «В окопах Сталинграда» — к произведениям «окопной правды» — к роману-эпопее (трилогия К. Симонова «Живые и мертвые», дилогия В. Гроссмана «Жизнь и судьба», дилогия В. Астафьева «Прокляты и убиты»).

      В середине 90-х годов, в канун 50-летия со дня окончания войны, четыре признанных писателя публикуют свои новые произведения о войне.  
      — Виктор Астафьев, роман «Прокляты и убиты».  
      — Георгий Владимов, роман «Генерал и его армия».  
      — Александр Солженицын, рассказ «На краях».  
      — Григорий Бакланов, роман «И тогда приходят мародеры».

      Все эти произведения представляют собой новые подходы к осмыслению Великой Отечественной войны, содержат в себе серьезные обобщения: о цене победы, о роли исторических лиц (Сталина, Жукова, Хрущева, генерала Власова), о послевоенной судьбе фронтового поколения.

**Роман Виктора Астафьева  
«Прокляты и убиты»  
(1992—1994)**

      Роман В. Астафьева «Прокляты и убиты» читается тяжело, с большим эмоциональным напряжением. Писатель однажды сказал, что его воспоминания о войне «немилосердны». И это действительно так. «Немилосердно» описана жизнь 201-го запасного полка в лагере, похожем на гулаговскую «чертову яму». «Немилосердно» и сурово изображение форсирования Днепра, закрепления на правом берегу, борьбы за «плацдарм». Критик Валентин Курбатов, который часто бывал у Виктора Астафьева в Овсянке, почувствовал, что писатель устал от того перенапряжения духовных сил, которых потребовала работа над романом. И читателю нет пощады!

      Сказанное о характере авторского повествования в романе «Прокляты и убиты» заставляет вспомнить слова В. Быкова, написанные в повести «Карьер». Агеев-старший говорит сыну: «Знаний о войне у вас хватает. Но вот атмосфера времени — это та тонкость, которую невозможно постичь логически. Это постигается шкурой. Кровью. Жизнью. Вам этого не дано». В. Астафьев постиг войну шкурой. Кровью. Жизнью. Отсюда та истовость, страстность, с какой он пишет о событиях 1942—1943 гг.

      Мы оказались не готовыми к восприятию такой правды, которую отстаивает В. Астафьев. А без душевной боли нет собственного знания истории. Книги о войне рождаются и живут в атмосфере воспоминаний. И у Астафьева в разные годы были разными и характер воспоминаний, и отношение к прошлому. В этом мы убеждаемся, сравнивая его произведения, написанные в разные годы, например «Пастух и пастушка. Современная пастораль» (1971) и роман «Прокляты и убиты» (90-е гг.).

      Астафьев считал, что память о пережитом не умирает; напротив, растет внутренняя потребность «рассказать о самом главном, осмыслить происшедшее масштабно, глубоко, с общечеловеческих позиций. Идущие вослед должны знать правду о войне, очень жестокую, но необходимую, чтобы, познавая, сострадая, негодуя, извлекать из прошлого уроки». В этом высказывании писателя обозначен широкий спектр чувств, которые испытывает читатель, знакомясь с новой книгой о войне. И роман «Прокляты и убиты» вызвал по прочтении разнородные чувства. Посмотрим на него глазами писателей и критиков.

      «Черное зеркало» — так назвал свою статью Игорь Штокман. «За что прокляты?» — вопрос вынесен в название статьи Л. Аннинского. «А что, если вся страна наша чертова яма?» — вопрошает А. Немзер. «Прокляты и убиты» — это не проза, — считает В. Леонович. — Это вопль к нашему сердцу, к нашему разумению, к памяти». А. И. Дедков, не принимая романа, не разделяя его разоблачительного пафоса, называет Астафьева «подзадержавшимся свидетелем обвинения», «живописующим и проклинающим полвека спустя». А писатель Кураев, назвавший роман «Прокляты и убиты» «потрясающей, душу обжигающей книгой», воскликнул: «Как не хочется, чтобы это было правдой!»

      Признанный авторитет в вопросах военной прозы, да и сам большой мастер, Григорий Бакланов на вопрос ведущего телепрограммы «Без ретуши» о трех лучших произведениях о войне тут же назвал роман Г. Владимова «Генерал и его армия», чуть помедлив, вспомнил «В окопах Сталинграда» В. Некрасова и завершил романом Гроссмана «Жизнь и судьба».

      В этот ряд по праву памяти могли бы встать и книги самого Г. Бакланова, и В. Быкова, и К. Воробьева, и Ю. Бондарева. Но в этот ряд Бакланов не включил книгу Астафьева «Прокляты и убиты». Сказалось природное художественное чутье. Оно ему подсказало: книга Астафьева из другого ряда.

      Сам же В. Астафьев перечеркнул всю военную прозу, говоря: «Я не был на той войне, что описана в сотнях романов и повестей… К тому, что написано о войне, я как солдат никакого отношения не имею. Я был на совершенно другой войне… Полуправда нас измучила…»

**Вопросы и задания для аналитической беседы**

**о романе В. Астафьева**

      1. Роман «Прокляты и убиты» — произведение автобиографическое. Что вам помогло почувствовать это? Что вам не позволило усомниться в правдивости авторского свидетельства о происходящем?  
      2. Какие эпизоды произвели на вас самое сильное впечатление? Объясните почему.  
      3. Ничего — ради интриги! Можно ли так определить основные принципы сюжетосложения романа?  
      4. Название первой части романа — «Чертова яма». Какие описания, детали делают этот образ ключевым?  
      5. Назовите героев романа «Прокляты и убиты». Какое представление о них вы составили на основе первой части романа?  
      6. В картине форсирования Днепра нет ничего от батальной беллетристики. Покажите, что такое заключение правомерно.  
      7. У каждого писателя, кто писал о войне, своя память о смерти. Своя и у В. Астафьева. Прокомментируйте подобные эпизоды. Как они соотносятся с заглавием романа? Как вы его понимаете?

**«ДЕРЕВЕНСКАЯ» ПРОЗА 60—80-х годов**

      Понятие «деревенская» проза появилось в начале 60-х годов. Это одно из наиболее плодотворных направлений в нашей отечественной литературе. Оно представлено многими самобытными произведениями: «Владимирские проселки» и «Капля росы» Владимира Солоухина, «Привычное дело» и «Плотницкие рассказы» Василия Белова, «Матренин двор» Александра Солженицына, «Последний поклон» Виктора Астафьева, рассказы Василия Шукшина, Евгения Носова, повести Валентина Распутина и Владимира Тендрякова, романы Федора Абрамова и Бориса Можаева. В литературу пришли сыновья крестьян, каждый из них мог сказать о себе те самые слова, которые написал в рассказе «Угощаю рябиной» поэт Александр Яшин: «Я есть сын крестьянина… Меня касается все, что делается на этой земле, на которой я не одну тропку босыми пятками выбил; на полях, которые еще плугом пахал, на пожнях, которые исходил с косой и где метал сено в стога».

      «Я горжусь тем, что я вышел из деревни», — говорил Ф. Абрамов. Ему вторил В. Распутин: «Я вырос в деревне. Она меня вскормила, и рассказать о ней — моя обязанность». Отвечая на вопрос, почему он пишет в основном о деревенских людях, В. Шукшин сказал: «Я не мог ни о чем рассказывать, зная деревню… Я был здесь смел, я был здесь сколько возможно самостоятелен». С. Залыгин в «Интервью у самого себя» писал: «Я чувствую корни своей нации именно там — в деревне, в пашне, в хлебе самом насущном. Видимо, наше поколение — последнее, которое своими глазами видело тот тысячелетний уклад, из которого мы вышли без малого все и каждый. Если мы не скажем о нем и его решительной переделке в течение короткого срока — кто же скажет?»

      Не только память сердца питала тему «малой родины», «милой родины», но и боль за ее настоящее, тревога за ее будущее. Исследуя причины острого и проблемного разговора о деревне, который вела литература в 60—70-е годы, Ф. Абрамов писал: «Деревня — это глубины России, почва, на которой выросла и расцвела наша культура. Вместе с тем научно-техническая революция, в век которой мы живем, коснулась деревни очень основательно. Техника изменила не только тип хозяйствования, но и самый тип крестьянина… Вместе со старинным укладом уходит в небытие нравственный тип. Традиционная Россия переворачивает последние страницы своей тысячелетней истории. Интерес ко всем этим явлениям в литературе закономерен… Сходят на нет традиционные ремесла, исчезают местные особенности крестьянского жилища, которые складывались веками… Серьезные потери несет язык. Деревня всегда говорила на более богатом языке, чем город, сейчас эта свежесть выщелачивается, размывается…»

      Деревня представилась Шукшину, Распутину, Белову, Астафьеву, Абрамову воплощением традиций народной жизни — нравственных, бытовых, эстетических. В их книгах заметна потребность окинуть взглядом все, что связано с этими традициями, и то, что их ломало.

      «Привычное дело» — так названа одна из повестей В. Белова. Этими словами можно определить внутреннюю тему многих произведений о деревне: жизнь как труд, жизнь в труде — привычное дело. Писатели рисуют традиционные ритмы крестьянских работ, семейные заботы и тревоги, будни и праздники. В книгах много лирических пейзажей. Так, в романе Б. Можаева «Мужики и бабы» обращает на себя внимание описание «уникальных в мире, сказочных заливных приокских лугов», с их «вольным разнотравьем»: «Любил Андрей Иванович луга. Это где еще на свете имеется такой же вот божий дар? Чтоб не пахать и не сеять, а время подойдет — выехать всем миром, как на праздник, в эти мягкие гривы да друг перед дружкой, играючи косой, одному за неделю намахать духовитого сена на всю зиму скотине… Двадцать пять! Тридцать возов! Если и ниспослана русскому мужику благодать божья, то вот она, здесь, перед ним расстилается, во все стороны — глазом не охватишь».

      В главном герое романа Б. Можаева открывается самое сокровенное, то, что писатель связывал с понятием «зов земли». Через поэзию крестьянского труда он показывает естественный ход здоровой жизни, постигает гармонию внутреннего мира человека, живущего в ладу с природой, радующегося ее красоте.

      Вот еще одна подобная зарисовка — из романа Ф. Абрамова «Две зимы и три лета»: «…Мысленно беседуя с детьми, угадывая по следам, как они шли, где останавливались, Анна и не заметила, как вышла к Синельге. И вот он, ее праздник, ее день, вот она, выстраданная радость: пряслинская бригада на пожне! Михаил, Лиза, Петр, Григорий…

      К Михаилу она привыкла — с четырнадцати лет за мужика косит и равных ему косарей теперь во всем Пекашине нет. И Лизка тоже ведет прокос — позавидуешь. Не в нее, не в мать, в бабку Матрену, говорят, ухваткой. Но малые-то, малые! Оба с косками, оба бьют косками по траве, у обоих трава ложится под косками… Господи, да разве думала она когда-нибудь, что увидит эдакое чудо!»

      Писатели тонко чувствуют глубинную культуру народа. Осмысляя его духовный опыт, В. Белов подчеркивает в книге «Лад»: «Работать красиво не только легче, но и приятнее. Талант и труд неразрывны». И еще: «Для души, для памяти нужно было построить дом с резьбою, либо храм на горе, либо сплести такое кружево, от которого дух захватит и загорятся глаза у далекой праправнучки.

      Потому что не хлебом единым жив человек».

      Эту истину исповедуют лучшие герои Белова и Распутина, Шукшина и Астафьева, Можаева и Абрамова.

      В их произведениях нужно отметить и картины жестокого разорения деревни, сначала во время коллективизации («Кануны» В. Белова, «Мужики и бабы» Б. Можаева), потом в годы войны («Братья и сестры» Ф. Абрамова), в годы послевоенного лихолетья («Две зимы и три лета» Ф. Абрамова, «Матренин двор» А. Солженицына, «Привычное дело» В. Белова).

      Писатели показали несовершенство, неустроенность повседневной жизни героев, несправедливость, чинимую над ними, их полную беззащитность, что не могло не привести к вымиранию русской деревни. «Тут ни убавить, ни прибавить. Так это было на земле», — скажет об этом А. Твардовский. Красноречива «информация к размышлению», содержащаяся в «Приложении» к «Независимой газете» (1998, № 7): «В Тимонихе, родной деревне писателя Василия Белова, умер последний мужик Фауст Степанович Цветков.

      Ни одного мужика, ни одной лошади. Три старухи».

      А чуть раньше «Новый мир» (1996, № 6) опубликовал горькое, тяжелое размышление Бориса Екимова «На распутье» со страшными прогнозами: «Нищие колхозы проедают уже завтрашний и послезавтрашний день, обрекая на еще большую нищету тех, кто будет жить на этой земле после них… Деградация крестьянина страшнее деградации почвы. А она — налицо».

      Подобные явления позволили говорить о «России, которую мы потеряли». Вот и «деревенская» проза, начавшаяся с поэтизации детства и природы, кончилась сознанием великой утраты. Не случаен же мотив «прощания», «последнего поклона», отраженный и в названиях произведений («Прощание с Матерой», «Последний срок» В. Распутина, «Последний поклон» В. Астафьева, «Последняя страда», «Последний старик деревни» Ф. Абрамова), и в главных сюжетных ситуациях произведений, и предчувствиях героев. Ф. Абрамов нередко говорил, что Россия прощается с деревней как с матерью.

      Чтобы высветить нравственную проблематику произведений «деревенской» прозы, поставим перед одиннадцатиклассниками такие вопросы:   
      — Какие страницы романов и повестей Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Астафьева, Б. Можаева, В. Белова написаны с любовью, печалью и гневом?  
      — Почему первопланным героем «деревенской» прозы стал человек «трудолюбивой души»? Расскажите о нем. Что тревожит, беспокоит его? Какие вопросы задают себе и нам, читателям, герои Абрамова, Распутина, Астафьева, Можаева?

**«ГОД  ВЕЛИКОГО  ПЕРЕЛОМА»  В  ЛИТЕРАТУРЕ  60—80-х годов**

      «Год великого перелома» — под таким названием вошла в историю пора «сплошной коллективизации»; она захватила 1929—1930 годы. В литературе это историческое явление отражено широко. Это и понятно: большое, переломное событие всегда находит свое многоаспектное освещение. В 30-е годы вышли такие произведения, как «Поднятая целина» М. Шолохова, «Страна Муравия» А. Твардовского, были написаны повести А. Платонова «Котлован», «Впрок». В 60—80-е годы были опубликованы такие книги, как «На Иртыше» С. Залыгина, «Мужики и бабы» Б. Можаева, «Кануны» и «Год великого перелома» В. Белова, «Овраги» С. Антонова, «Касьян Остудный» И. Акулова, «Перелом» Н. Скромного, «Кончина», «Пара гнедых», «Хлеб для собаки» В. Тендрякова. Свое слово о коллективизации сказали В. Гроссман в романе «Жизнь и судьба», В. Быков в повестях «Знак беды», «Облава», А. Твардовский в поэме «По праву памяти», Ф. Абрамов в повести «Поездка в прошлое». Эти произведения составят основу обзорных занятий на тему «Год великого перелома» в литературе 60—80-х годов».

      Наличие такого количества произведений на одну тему делает желательной классную выставку книг. Ее оформление, знакомство с представленной на выставке литературой поможет включить в подготовку к уроку значительную часть класса. Начало обзорного занятия может пройти в форме защиты читательского формуляра. Она предполагает ответы на такие вопросы: какие произведения, названные здесь, вы читали? Чем был определен ваш выбор? Чем вы объясняете такой повышенный интерес писателей к теме коллективизации? Какие аспекты этой темы они отразили в своих произведениях? Почему эти книги приобрели остросовременное звучание? Постановка подобных вопросов предполагает обзорно-концептуальный подход к занятиям по данной теме. Он позволит сочетать общие характеристики с достаточно подробным рассмотрением отдельных произведений, например романов Б. Можаева «Мужики и бабы», «Кануны» В. Белова.

      Некоторые имена, названные здесь, мало знакомы школьникам, поэтому одна из забот учителя — представить писателей, привести их высказывания, сослаться на важные факты их биографии и т. п. При этом необходимо подчеркнуть: слово современного писателя продиктовано потребностью понять истоки наших бед. Слово их звучит публицистически остро и требовательно: «Возродить в крестьянстве крестьянское!» — так названа одна из статей В. Белова. В очерке Б. Можаева «Мужик» говорится:

      «Пора уже понять простую истину — все начинается с земли, только она может дать несравнимую ни с чем — ни с нефтью, ни с золотом, ни с алмазами самую скорую прочную отдачу — богатство… Не бывает крепкой державы, земля которой не кормит свой народ… Мужик должен возродиться, если мы хотим жить в достатке и быть независимым государством. Мужик-кормилец. Не беспорточник, а работящий, преуспевающий — и работник и предприниматель. Хозяин…

      А для того, чтобы он не только вернулся, но и утвердился, нам надо изменить всю систему землепользования, разобраться в том, что же произошло в 1929—1930 годах? Что же надо сделать для этого?

      Для начала самую малость: признать сталинскую коллективизацию преступлением против народа».

      Сплошную коллективизацию Б. Можаев называет «трясучей лихоманкой — кулакоманией», «кромешным адом», «жестокой порой головотяпства», «вселенским геноцидом», который, уничтожив мужика, осиротил деревню и оставил землю беспризорной. С перегибов коллективизации и началось размывание нравственного чувства хозяина на земле, что постепенно обернулось разрушением духовного начала. Именно об этом писал Ф. Абрамов в открытом письме землякам «Чем живем-кормимся».

      Боль и тревога, с какой говорят современные писатели о нравственных потерях народа, о том, что произошло с российской деревней, рождали у них желание «разобраться, как испокон веков крестьянская вселенная устроена была». Это намерение В. Белов осуществил в своей книге о народной эстетике «Лад» и в первой книге «Канунов», а Б. Можаев — в романе «Мужики и бабы».

      Как считали В. Белов и Б. Можаев, деревня жила до 1929 года в одних ритмах, после 1929 — в других. Этого не почувствуешь, если торопливо перелистаешь страницы первых книг романов «Кануны» и «Мужики и бабы» и сразу обратишься к событиям, связанным с коллективизацией. Сам Б. Можаев настаивал: «Первый и второй тома надо рассматривать как единую книгу. Первый рассказывает о крестьянстве в предгрозье, второй обращен к переломной поре в крестьянском мире».

      Вот почему мы считаем целесообразным начинать разговор о романе «Мужики и бабы» с постижения внутреннего мира первой книги, общая тональность которой подчеркнута эпиграфом:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | С отрадой, многим незнакомой, Я вижу полное гумно, | Избу, покрытую соломой, С резными ставнями окно… |

      Ощущаешь глубокую сопричастность автора этому миру, погружение в его атмосферу. Большое село Тиханово, добротные дома мужиков, привычные ритмы крестьянских работ, семейные заботы и тревоги, труд и праздники… Обо всем этом ведет свое неторопливое повествование автор. Внимание к нему направлялось такими вопросами, которые давались для домашнего обдумывания:

**Задание № 1.** На примере первой книги романа покажите, насколько справедливо утверждение: «Роман Б. Можаева силен не своими мыслями, а своими картинами». Какие картины деревенской жизни отличаются особой выразительностью? Как с ними соотносится эпиграф к роману? Подготовьте выразительное чтение или художественный пересказ отдельных фрагментов и эпизодов.

**Задание № 2.** Чем близок автору главный герой романа Андрей Иванович Бородин? В каких ситуациях он показан? Расскажите о нем.

      Выполняя эти задания, ученики почувствуют, какое богатство зарисовок, красок, образов возникает на страницах романа, насколько они художественно убедительны и оправданны. Выразительное чтение отрывков из романа, внимание к слову писателя откроют ученикам разные грани таланта Можаева-прозаика. Он предстанет перед ними и как бытописатель, и как психолог, и как пейзажист.

**Задание № 3.** Покажите, как реализована в романе В. Белова мысль писателя: «Не хлебом единым жив человек». Рассмотрите серию эпизодов, в которых В. Белов развивает важную художественную идею: в союзе с природой, в гармонии с ней человек «создавал себя и высокую красоту своей души, отраженную в культуре труда».

      От учеников требовалось не только воспроизвести серию эпизодов, описаний (мечта Павла Пачина построить чудо-мельницу, которая будет «махать крыльями над всей Шибанихой, над всем белым светом», описание сосны-великанши, что стояла, «будто заколдованная»; одна из традиций русской деревни — люди «пришли на помочи». И вот она, выстраданная радость Павла, — его мельница «там, на угоре», словно храм стоит).

**Задание № 4.** Почему такие эпизоды заняли важное место в романах о коллективизации? Как они перекликаются с требованием В. Белова: «Возродить в крестьянстве крестьянское»? Какой смысл писатель вкладывает в эти слова?

      На основе прочитанного учитель помогал старшеклассникам сделать такое заключение: крестьянин — это не только профессия и принадлежность к определенному сословию, это особое состояние души. Оно определялось способностью откликнуться на «зов земли», пережить радость общения с миром природы, потребностью в человеческой открытости перед окружающим миром. Серия картин и эпизодов, о которых речь шла на уроке, раскрывает это состояние души; его можно обозначить одним словом «лад». Это естественное состояние души «сеятеля и хранителя» земли, оно было разрушено во время сплошной коллективизации. В сосредоточенном раздумье писателей о ее последствиях, о глубине трагедии, мере духовных и нравственных потерь все зарисовки, которые раскрывают жизнь крестьянского мира в предгрозье, занимают важное место.

      Произведения о коллективизации сильны не только своими картинами, но и своими мыслями. Писатели любят умных, думающих мужиков, к их мнению прислушиваются, дают им возможность высказаться на собраниях, в разговоре с близкими, на мужицких посиделках. Ключевой, проходящей через весь роман «Мужики и бабы» является мысль, высказанная Андреем Ивановичем Бородиным: «Не то беда, что колхозы создают, беда, что их делают не по-людски». В этих словах — весь узел проблем, рассматриваемых Б. Можаевым. На их раскрытие были направлены такие вопросы и задания учащимся:

**Задание № 5.** Что имеет в виду Андрей Иванович Бородин, говоря, что колхозы «делают не по-людски»? Расскажите об этом подробно.

**Задание № 6.** «Мужики и бабы» — роман-хроника. В нем много дат. В чем значимость этой детали? Как она помогает нам понять события и само время? С какой целью автор приводит документы? Какие?

**Задание № 7.** Воспроизведите сцены раскулачивания. Прокомментируйте их.

**Задание № 8.** Как по мере развития событий нарастает ощущение трагедии? Как идет ее осмысление? Полемичность, дискуссионность романа.

**Задание № 9.** «Активисты от властей». Их нравственная характеристика. Отношение к ним автора.

      Приступая к беседе по заданным вопросам, отметим: в романе Б. Можаева два эпиграфа. Взятые для одного из них пушкинские слова «Да ведают потомки православных / Земли родной минувшую судьбу» обозначают широкую эпическую тему, которая определила хроникальный характер повествования. «Я писал роман-хронику, строго ограниченную определенным временем, а не эпопею о становлении колхоза или о судьбе главного героя», — читаем в эпилоге. Как видим, главное в замысле автора — запечатлеть исторический момент, который известен как «год великого перелома». Жанр хроники оказался предпочтительным не только для Б. Можаева. Хроникальный характер носила первая книга «Поднятой целины», повесть А. Платонова «Впрок» имела подзаголовок «Бедняцкая хроника», С. Залыгин в повести «На Иртыше» писал хронику событий в сибирском селе Крутые Луки. Жанровое обозначение романа В. Белова «Кануны» — «Хроника конца 20-х годов», его же «Год великого перелома» — «Хроника девяти месяцев».

      Время властно врывается в художественную ткань произведений, сообщая всем сценам и эпизодам внутреннюю экспрессию, динамику и напряженность. Строго выдержанная хроникальность особенно заметна во второй книге романа «Мужики и бабы». Каждый поворот событий здесь обозначен датой (например, 14, 15, 17, 24, 28 октября). Это значимая деталь в романе, получившая дополнительное усиление: «текущий момент», «сжатые сроки», «последний и решающий час», «предельные рубежи». За этими словами стоят сложнейшие коллизии той поры.

      Люди пытаются понять свое время, каждый характеризует его по-своему: «Времечко наступило не до песен и застолиц…», «Наше время лимитировано историей… Подошло время тряхнуть как следует посконную Русь», «Время теперь не то, чтобы нянчиться с тобой», «Время-то какое? Какое время, господи! Содом и Гоморра…», «Время теперь боевое. Революцию никто не отменял».

      «Активисты от властей» пытаются опередить время, Б. Можаев не зря называет Возвышаева и его компанию «торопильщиками»: они ведут счет не на месяцы и недели, а на дни и часы. «Теперь насчет сроков. Хлебные излишки внести в течение двадцати четырех часов, считать с данного момента. Кто не внесет к завтрашнему обеду, будет немедленно обложен штрафом. А затем приступим к конфискации имущества», — категорично заявил Возвышаев, самовольно вводя чрезвычайные меры. И это не пустые слова. В романе есть потрясающий эпизод (он приводился на уроке — гл. 6). В сельсовет, где собралась группа по раскулачиванию во главе с Зениным, приходит Прокоп Алдонин для уплаты штрафа (ему и Клюеву в случае неуплаты грозят чрезвычайные меры).

      «— Поздно! Время истекло, — строго сказал Зенин.  
      — Нет, извиняюсь. — Прокоп расстегнул пиджак, вынул из бокового кармана часы на золотой цепочке и сказал, поворачивая циферблатом к Зенину: — Смотри! Еще полчаса осталось. Мне принесли повестку ровно в девять. Вот тут моя отметка. — Он положил повестку на стол и отчеркнул ногтем помеченное чернильным карандашом время вручения…  
      — Вот. Ровно семьсот рубликов. Распишитесь в получении, — протянул он Кречеву пачку денег».  
      Такого оборота дела Зенин не ожидал, и, когда Кречев предложил послать за Клюевым, чтобы и тот внес штраф, последовало решительное «нет»:  
      «— Ни в коем случае, — заторопился Зенин. — Надо идти. И не мешкая. Приказ есть приказ — и мы должны его исполнить.  
      — Дак еще время не вышло, — колеблясь, возразил Кречев.  
      — Пока дойдем — и срок наступит. Вон, всего двадцать минут осталось! — показал Зенин свои часы, вынув их из брючного кармана. — Пошли!»

      Через двадцать минут на дворе Клюева пролилась кровь. И это не единственный в романе трагический эпизод.

      Суть ситуации, сложившейся во время сплошной коллективизации, автор в эпилоге характеризует так: «Вся жизнь в Тиханове поднялась на дыбы, как норовистая лошадь». Этот полный экспрессии образ знаком читателю. Вспомним начало двенадцатой главы романа «Поднятая целина»: «Жизнь в Гремячем Логу стала на дыбы как норовистый конь перед трудным препятствием». Что угадывается в этом сходстве метафорических сравнений? Стремление типизировать процессы, происходившие в ту пору в деревне? Желание подчеркнуть, что сплошная коллективизация осуществлялась по одному сценарию и на Дону, и на Рязанщине? В таком случае что нового дает роман Б. Можаева по сравнению с шолоховской «Поднятой целиной»? Такие вопросы не могут не возникнуть на уроках. Однозначный ответ на них вряд ли возможен. Они требуют раздумья. Нужны и внимательное чтение, и глубокая аналитическая работа. Только в этом случае ученикам будет интересна авторская версия «перелома».

      Отметим прежде всего, что Б. Можаев, как и М. Шолохов, дает возможность высказаться мужику, по отношению к которому и было совершено насилие. Среди множества высказываний ученики выделили такие:   
      — Если уж зудят руки у начальства, так они все равно перекроят по-своему.  
      — Напрасно упираешься, Андрей. Все равно свалят. Одними налогами задушат.  
      — В этой жизни мы перестали быть хозяевами. Нас просто загоняют в колхозы, как стадо в тырлы. И все теперь становится не нашим: и земля, и постройки, и даже скотина… Все чужое. И сами мы тоже чужие…  
      — Разве есть такое место, где можно пересидеть, пережить эту чертову карусель?  
      — Куда жаловаться?  
      — Такие… не токмо что амбары, души нам повывернут.  
      — Омманут, мужики. Ей-богу, завлекут и омманут.  
      — Это как же иттить в колхоз? Добровольно на аркане?  
      — Прижмут — пойдешь.

      Как видим, каждый по-своему осмысливает тот разлад, который начался с коллективизации, но ощущение безнадежности, безысходности сквозит в каждом высказывании. Главную опасность мужики видят в отчуждении их от земли. Острее всех это почувствовал Андрей Иванович Бородин:

      «— Не то беда, что колхозы создают; беда, что делают их не по-людски, — усе скопом валят: инвентарь, семена, скотину на общие дворы сгоняют, всю, вплоть до курей… Все под общую гребенку чешут, все валят в кучу. Нет, так работать может только поденщик. А мужику, брат, конец приходит… Мужик — лицо самостоятельное. Хозяин! Мужик — значит, опора и надежа, хозяин, одним словом, человек сметливый, сильный, независимый в делах… За ним не надо приглядывать, его заставлять не надо. Он сам все сделает как следует. Вот какому мужику приходит конец. Придет на его место человек казенный…»

      Устами героя выражено главное в авторской концепции: коллективизация — это раскрестьянивание, уничтожение мужика. Причем главный удар пришелся по «справному» мужику, по талантливым земледельцам.

      Тревоги, которые высказал Андрей Иванович Бородин, одолевали не только его. Вспомним крестьян из сибирского села Крутые Луки (С. Залыгин. «На Иртыше») — Степана Чаузова, Фофана, Нечая, прислушаемся к их разговорам на мужицких посиделках. Их донимают многие вопросы. «Вот объясни мне, Ягодка Фофан, — допытывался Нечай, — к примеру, я нонче утром слажу с печи, похлебал щей, после — подался в колхозную контору. Спрашиваю: «Что мне, товарищ мой начальник, робить?» Ты подумал, пораскинул: «Подавайся, Нечай, по сено… За Иртыш». А назавтра снова у тебя спрашиваю: куда ты меня определишь?.. Так неужто я после того крестьянин? А?! По-крестьянски-то я с вечера обмечтал, как запрягу, да как мимо кузни проеду… Я кажинный день зараньше себе отмерил, день за день, и вся линия моей жизни складывается. А тут? Ты, значит, будешь думать, а я — сполнять. Год, другой минул — из тебя уже какой-никакой начальник вылупился, ты командовать привычку взял, а я — как тот поросенок с рогулькой на шее: в одну дырку мне рогулька ходу не дает, в другую — и не думай, ходи, где позволено. Так ведь люди — не поросята, их по одной стежке не погонишь, они — разные».

      Вот философия жизни истинного крестьянина! Примечательно, что Нечай вступил в колхоз одним из первых, чтобы ясно видеть, что выбрал, а не чувствовать себя «овечкой». Внутренняя свобода, независимость в суждениях, делах и поступках, сама возможность распорядиться собой, своей жизнью, загодя «обмечтать», что делать с утра, — вот что стоит, по мнению С. Залыгина, за словом «хозяин». И в этом он солидарен с В. Беловым, Б. Можаевым, Ф. Абрамовым, которые всей логикой своих произведений утверждают: есть только два способа хозяйствования на земле — свободный и принудительный. Коллективизация с самого начала покоилась на принуждении.

      Коллективизация должна была объединить людей, а она, как показали писатели, их разъединила. «Одни безумствуют, сеют ненависть, другие мечутся, страдают, прячутся», — с горечью отмечает Успенский. Эти наблюдения учителя из романа «Мужики и бабы» заставляют нас вспомнить, как в разоренном доме Клюева «сняли иконы вместе с божницами, раскололи в щепки и сожгли на глазах всего народа». Как спустя несколько дней с тихановской церкви сняли колокола, церковь переименовали в дурдом и потом открыли ссыпной пункт (гл. 7).

      «Село затаилось в ожидании новых ударов и бедствий». И они пришли. Б. Можаев рисует крестьянский двор в минуту разорения и горя — идет череда раскулачивания (гл. 11, 12). Сами сцены раскулачивания и выселения знакомы нам по роману «Поднятая целина», и как будто бы в их «драматургии» Б. Можаев ничего не меняет. Он, как и Шолохов, идет от жизни. Тем не менее роман «Мужики и бабы» в этой своей части звучит трагичнее. Можаев изображает то, что осталось за рамками «Поднятой целины»: он показывает, с каким размахом готовилось к операции районное начальство: заседания штаба по раскулачиванию, инструктаж представителя райкома, директивы и т. п.

      Рекомендовано «начинать одновременно во всех селах, то есть не дать опомниться, застать врасплох», особо опасных кулаков брать под стражу и отправлять с милицией в райцентр, «семьи из домов выселять, с собой не давать никакой скотины, ни добра — вывозить из дому в чем есть». «Во время раскулачивания по райцентру бесцельное хождение запрещается. Все улицы берутся под надзор. Объявляется боевая готовность номер один — круглосуточно. Оружие и боеприпасы, у кого еще не имеется, взять с утра в райкоме» (гл. 11). Своей директивой райком по существу объявлял чрезвычайное положение в районе, а ликвидация кулачества как класса рассматривалась как боевая операция. Писатель показывает, что буквальное понимание директив — свидетельство абсурдности мышления и действий «активистов от властей». Вспомним, например, что говорит Сенечка Зенин своей жене Зинке: «Какая теперь взята линия главного направления? Вот она, ребром поставлена, — Сенечка пристукнул ребром ладони по столу, — линия на обострение классовой борьбы. На о-бо-стрение! Значит, наша задача — обострять… Пока держится такая линия, надо успеть проявить себя на обострении».

      И «обостряли»! И проявляли себя! Убедительнее всего этот мотив выражен в эпизодах, где главным действующим лицом был Возвышаев: собрание актива в Гордеевском узле — гл. 9, заседание районного штаба по сплошной коллективизации — гл. 11, кампания по сплошной коллективизации — гл. 13, крестьянские волнения — гл. 14. Каковы мотивы и логика поведения «активистов от властей»? Почему автор называет их «погромщиками»? Эти вопросы выводят нас к размышлениям о теории, философии, которые исповедовали возвышаевы, поспеловы, зенины.

      Из 30-х годов пришло к нам выражение «Лес рубят — щепки летят». В романе «Мужики и бабы» его произносит секретарь райкома Поспелов. Отстаивая теорию «классовой обреченности», он говорит: «Мы расчищаем эту жизнь для новых, более совершенных форм. И оперируем целыми классами. Личности тут не в счет». Действительно, во время сплошной коллективизации личность в счет не шла. Кулаком мог оказаться любой. Так, **добирая до плановой цифры**, объявили кулаком пастуха Рагулина, был арестован Бородин, отказавшийся «кулачить». Перекрывая **«процент, спущенный районом»**, в Тиханове к раскулачиванию и выселению вместо двадцати четырех семей утвердили двадцать семь. **«Дополнительно подработаны»**, — докладывает Зенин Возвышаеву, — «столяры Гужовы» и «кустарь-одиночка, некто фотограф Кирюхин». «Молодцы!» — одобряет Возвышаев. «Орел!» — говорит он о Зенине.

      Подобная «подработка» была в духе времени. «Лишняя трагедия» никого не беспокоила, напротив, она украшала плановую отчетность. Яркий тому пример — диалог из повести С. Антонова «Овраги».

      «— Неловко, Клим Степанович, кулаков много — два и две десятых процента.  
       — Не может быть!.. Ты что, позабыл, что мы с Острогожским райном соревнуемся! Они к октябрьским шесть процентов раскулачили, а у нас два и две десятых?! Ты, я гляжу, сильно мужиков жалеешь. Вчера в Ефимовке уполномоченного по заготовкам избили. В больнице лежит. Кто бил? Бедняки? Какие они бедняки, если они уполномоченных бьют. Не бедняки они, а подкулачники. Перепиши их всех — и будет у тебя еще полпроцента».

      У «торопильщиков» и «погромщиков» была и своя философия. Наиболее откровенно ее выразил в романе Можаева секретарь райкома комсомола Тяпин. В споре с ним по поводу происходящих в районе событий Мария Обухова употребила выражение «пиррова победа».

      «— Полководец был такой в древности. Победу одержал ценой жизни своих воинов и в конечном итоге все проиграл.

      На круглом добродушном лице Тяпина заиграла младенческая наивная улыбочка:   
      — Дак он же с войском дело имел, а мы с народом, голова! Народ весь не истребишь. Потому что, сколько его ни уничтожают, он тут же сам нарождается. Народ растет, как трава».

      Нельзя пройти мимо еще одного эпизода — выгоняют на улицу, ссылают семью участника гражданской войны, бывшего красноармейца Прокопа Алдонина (гл. 12). Мы видим, как проводят последнюю ночь в родном доме пятеро ребятишек, их мать, как пытались помешать им взять узелок с харчами, как неожиданно умер их отец («Одним классовым врагом стало меньше», — спокойно сказал по этому поводу Зенин), и мы поймем, что значит «раскулачивать без мерехлюндий». «И без пощады». С этими словами невольно связывается концовка романа В. Белова «Год великого перелома»: «…В полевой сумке Скачкова хранился толстый граненый карандаш фабрики имени Сакко и Ванцетти. Заостренный с обоих концов, карандаш этот вызывал у хозяина гордость и самоуважение, один конец был синий, другой красный. Разбирая районные списки и следственные дела арестованных недоимщиков, Скачков пользовался двумя концами. Отмеченные синим концом попадали во вторую категорию, красная птичка садилась напротив первой категории…

      Жители деревни Ольховицы Данило Семенович Пачин и Гаврило Варфоломеевич Насонов, помеченные красными галочками, согласно девятому пункту, подлежали немедленному расстрелу».

      Леденят душу эти строки.

      «Не по-людски» начатая и проведенная, коллективизация обернулась для народа нашего тяжелейшей трагедией. Сколько жизней она унесла, сказать никто не может. Называют разные цифры, причем счет идет на миллионы. Рассказ В. Тендрякова «Пара гнедых» заканчивается документальной репликой: «Уинстон Черчилль в своей книге «Вторая мировая война» вспоминает о десяти пальцах Сталина, которые тот показал, отвечая ему на вопрос о цене коллективизации. Десять сталинских пальцев могли, видимо, означать десять миллионов раскулаченных — брошенных в тюрьмы, высланных на голодную смерть крестьян разного достатка, мужчин и женщин, стариков и детей».

      До Федора Абрамова дошла другая цифра: «…20 млн. Это неточно. Людей в России не считают. Свиней, конское поголовье считают, сколько кубов леса заготавливают — считают, а людей не считают.

      20 млн. И какие 20 млн. Отборные». Эту дневниковую запись Ф. Абрамова мы находим в черновых материалах повести «Поездка в прошлое», опубликованной в журнале «Новый мир» (1989, № 5). Эта запись заставляет вспомнить строки Александра Твардовского:

|  |  |
| --- | --- |
|  | Тут ни убавить, Ни прибавить, — Так это было на земле… |

**Рекомендуемая литература**

      Золотусский И. П. Исповедь Зоила: Статьи, исследования, памфлеты. — М., 1989.  
      Агеносов В. В., Маймин Е. А., Хайруллин Р. З. Литература народов России. — М., 1995.  
      Ерофеев  Виктор. Русские цветы зла. — М., 1997.  
      Бондаренко  В. Реальная литература. — М., 1996.

**Сочинение в выпускном классе**

**ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СОЧИНЕНИЮ НА ЛИТЕРАТУРНУЮ ИЛИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКУЮ ТЕМУ**

      Школьное сочинение — это текст, и должно обладать всеми его признаками: смысловой цельностью, структурной связностью, членимостыо.

      Из теоретических сведений о тексте вытекают определенные правила, помогающие написать сочинение:   
      — определяется тема и основная мысль работы, обдумывается и записывается заглавие или формулировка темы; если даны готовые формулировки нескольких тем, выбирается та, которая заинтересует и, при хорошем знании художественного произведения, можно отобрать необходимый материал для раскрытия темы;   
      — чтобы точно определить тему, а не писать о произведении вообще или герое, названном в формулировке, необходимо внимательно ее прочитать, найти ключевые слова, выражающие поставленную проблему, а также отметить все понятия, входящие в формулировку темы, и писать именно об этом; тем самым выполняется одно из требований к сочинению — **соответствие теме**;   
      — решение поставленной в формулировке проблемы — это и будет основная мысль сочинения, доказываем правильность своего решения, используя текст художественного произведения, необходимый комментарий, литературную критику, исторические факты и другой литературный материал;   
      — при этом рассуждения будут самостоятельными, это значит, что надо опираться на текст художественного произведения, разобраться в позиции автора, выразить свое отношение к событиям, поступкам героев, конечно же, необходимо толковать текст в соответствии с известными в литературоведении взглядами и оценками, но рассуждения и доказательства будут свои, они будут вытекать из художественного текста, именно это придаст работе самостоятельный характер;   
      — показать в сочинении знание художественного текста и умение его отбирать применительно к данной теме, используя теоретико-литературные понятия, литературную критику и другие необходимые материалы; все это определяет содержательность работы, глубину и полноту раскрытия темы;  
      — обеспечить связность текста, последовательность и логичность изложения; это значит, что каждое новое положение, развивающее основную мысль, будет следствием предыдущего, выводы и обобщения явятся следствием рассуждений;   
      — составить план сочинения, сделать это в черновике, в чистовик его лучше не переносить; план поможет написать логичную, стройную по композиции работу, в которой все части будут объединены темой и основной мыслью; план поможет избежать ненужных повторов, отклонений от темы и других просчетов;   
      — в каждом пункте плана записать примеры и цитаты, необходимые для раскрытия темы; план составить в форме либо назывных, либо полных повествовательных предложений; можно дать отдельные пункты в виде цитат или полностью составить цитатный план;   
      — цитаты в тексте сочинения подтверждают выдвинутые положения; однако не стоит перегружать работу цитированием;   
      — основную идею сочинения можно выразить эпиграфом, для которого надо взять строчки из прозаического или стихотворного произведения, из письма, дневника писателя, из критической статьи, либо это будет афоризм, пословица, поговорка, но можно писать сочинение и без эпиграфа;   
      — выделить абзацы в соответствии со смысловыми частями текста сочинения, написать их с красной строки.

      Важным требованием к сочинению является стилевое единство и выразительность повествования; чтобы добиться этого, нужно выбрать наиболее соответствующий теме стиль речи (научный, публицистический, художественный) и жанр (литературно-критическая статья, рецензия, эссе, очерк, дневник, письмо, путешествие).

      Сочинения на литературную тему в форме дневника, письма необходимо писать от имени автора работы. Это позволяет без труда использовать текст художественного произведения и другой литературный материал.

      Не стоит писать работы перечисленных жанров от имени героев художественных произведений, так как это затрудняет работу с текстами и другими литературными материалами.

      Разумеется, что к языку и стилю ученического сочинения не могут предъявляться такие же требования, как к подлинно научным, публицистическим и художественным произведениям.

      Однако независимо от жанра работы и избранного стиля речи мы добиваемся в сочинении:   
      — соответствия речи литературным нормам и грамматическим правилам;   
      — точного подбора слов для выражения мыслей;   
      — простоты изложения, исключения вычурных фраз и выражений, ложного пафоса, примитивных выражений, словесных штампов;   
      — выразительности и эмоциональности речи, вызывающей у читающего сочинение наглядные представления и определенные чувства;   
      — точности в изложении литературных и исторических фактов.

      Сочинение рекомендуется писать с черновиком, который надо тщательно проверить. Объем работы строго не регламентируется; как правило, она пишется на 5—7 листах.

**СОЧИНЕНИЯ РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРОВ**

      Написать любой текст, в том числе школьное сочинение, вне жанра невозможно. Традиционное сочинение представляет собой аналогию литературно-критической статьи, хотя многие считают его самостоятельным жанром.

      По всей видимости, сочинение можно писать в различных жанрах прозы, при этом сохраняется специфика школьного упражнения.

      Наиболее приемлемыми для сочинения жанрами являются литературно-критическая статья, рецензия, эссе, очерк, дневник, эпистолярный жанр, путешествие. Все они могут быть написаны как на литературную, так и на публицистическую тему.

      Работа над сочинениями различных жанров воспитывает вдумчивого, грамотного читателя, развивает чуткость к языку, художественный вкус, образное мышление, творческое воображение. Через собственное творчество ученик лучше воспринимает специфику жанра. Такие сочинения более самостоятельны и разнообразны.

      Можно предложить следующие приемы обучения:   
      — выяснение своеобразия жанра, освоение теории;   
      — чтение и обсуждение художественного произведения и литературной критики разных жанров, которые являются для нас образцами;  
      — сравнение статей разных авторов, посвященных одному произведению;  
      — составление примерных вопросов, помогающих освоить жанровую специфику художественного произведения или литературной критики;   
      — составление примерных вопросов, помогающих ученикам написать работу в определенном жанре;   
      — выполнение письменных работ и их анализ.  
      Рассмотрим более подробно своеобразие жанров.

**Литературно-критическая статья**

      Статья, рецензия и эссе являются жанрами литературной критики, призванной оценивать и истолковывать художественные произведения и отраженные в них явления жизни.

      Литературная критика рассматривает как современную, так и классическую литературу (современное ее прочтение), она тесно связана с эстетикой, теорией и историей литературы.

      Характер литературной критики меняется во времени. Сначала это была в основном общая оценка произведения, рекомендация его другим читателям. Затем ее цели и задачи усложняются. Важными критериями оценки становятся эстетическая, общественная и нравственная значимость произведения, которое рассматривается как целостное художественное явление в единстве формы и содержания.

      Однако зачастую одни критики рассматривали и оценивали художественные произведения в основном с позиций эстетической значимости (эстетическая критика), другие — исследовали содержание произведения, сверяя его с самой жизнью, подвергали анализу общественные процессы, выявляли типические явления, выносили приговор жизни, запечатленной писателем (реальная критика). Были и другие направления. Критика советского периода руководствовалась классовыми и партийными критериями в оценке произведений.

      Критика стремится рассматривать художественное произведение в единстве всех его качеств: общественной, эстетической, нравственной значимости и гуманистической направленности. Критик помогает читателю осмыслить идеи и образы, данные автором. При этом он учитывает особенности языка и стиля писателя, его художественную манеру.

      Критику важно быть доброжелательным в обращении, точным, искренним и честным в своей аргументации.

      Критическая статья — один из основных жанров литературной критики. В ней даются разбор и оценка книги, ее темы, идейного содержания, языка и стиля, указывается значение в ряду других работ писателя и др.

      Часто литературно-критические статьи носят публицистический характер, т. е. наряду с разбором и оценкой произведения в них рассматриваются общественные проблемы, поднятые писателем.

      Школьные сочинения в жанре литературно-критической статьи могут быть посвящены персонажу или группе персонажей одного произведения («Татьяны милый идеал» в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин», «Дворянская Москва в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»), сравнению персонажей одного или двух произведений («Смысл противопоставления Обломова и Штольца в романе И. А. Гончарова «Обломов», «Онегин и Печорин — герои своего времени»), а также целостному истолкованию произведения или поставленной в нем проблемы или теоретико-литературному вопросу («Идейно-художественное своеобразие поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри», «Л. Н. Толстой о роли личности в истории» (по роману «Война и мир»), «Пейзаж и его роль в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»).

      Литературно-критические сочинения требуют прежде всего хорошего знания текста и умения его интерпретировать. Однако школьное истолкование художественного текста отличается от литературоведческого.

      Овладеть жанром статьи позволяет чтение и разбор статей русских критиков.

      Примерные вопросы, помогающие разобрать литературно-критическую статью:   
      — В какое время написана статья?  
      — Каковы взгляды автора, основные критерии оценки, которыми он пользуется, какое свойство художественной литературы выдвигает на первый план?  
      — Во имя чего написана статья, какие цели и задачи поставил критик?  
      — Какими приемами толкования текста он пользуется?  
      — Как доказывает свою точку зрения, как делает выводы и обобщения, с кем полемизирует? Культура полемики.  
      — Какие еще написаны статьи об этом произведении? Какова точка зрения их авторов?  
      — Какие мысли и чувства стремится пробудить критик у читателя?  
      — Как выражается личное отношение автора статьи к прочитанному?  
      — Как начинается статья? Ее композиция, язык и стиль.  
      — Как вы относитесь к оценкам критика? Используйте для доказательства текст художественного произведения.

      При изучении содержания конкретной критической статьи можно использовать следующие приемы: дать историко-литературную справку, организовать комментированное чтение статьи, помочь составить план и тезисы к нему, предложить написать самостоятельную работу в виде ответа на вопросы по наиболее сложным положениям статьи.

      Обучая писать сочинения на тему, связанную с теоретико-литературным понятием, необходимо учитывать, что теория литературы имеет прикладное значение в школьном изучении и служит средством грамотной интерпретации и постижения художественного текста.

**Рецензия**

      Слово «рецензия» (отзыв, критический разбор и оценка художественного или научного произведения) закрепилось в литературном языке в конце XVIII — начале XIX века (от лат. recensio — осмотр, обследование).

      Рецензия является жанром литературной критики, но в то же время ее справедливо считают и жанром библиографии (она возникла из библиографического описания книги). Обычно в рецензии одновременно дается библиографическое описание книги, информация о ее содержании, композиции, поднятых в ней проблемах. Присутствует также критический разбор и оценка книги, ее темы, идейного содержания, языка и стиля, указывается значение в ряду других работ писателя, ее роль в литературном процессе и в обществе. Все это сближает рецензию с критической статьей, однако она меньше по объему.

      Условно выделяют следующие основные виды рецензии:   
      — небольшая критическая или публицистическая статья (часто полемического характера), в  которой рассматриваемое произведение является поводом для обсуждения актуальных общественных или литературных проблем;   
      — эссе; это в большей степени лирическое размышление автора рецензии, навеянное чтением произведения, чем его истолкование;   
      — развернутая аннотация, в которой раскрывается содержание произведения, особенности композиции, полиграфическое исполнение, мастерство иллюстратора и одновременно содержится его оценка (часто в самом подборе материала);   
      — авторецензия, в которой излагается взгляд автора на свое произведение (ученики могут писать авторецензии на свои сочинения).

      Рецензия, включающая несколько художественных произведений, объединенных по тематическому, сюжетному, хронологическому или другому признаку, становится обзором (обозрением).

      Наряду с усвоением теоретических вопросов читаются и разбираются рецензии писателей, критиков, литературоведов. Делается это в связи с изучением произведений, но можно провести и специальный обзорный урок.

      Иногда учитель дает сам или совместно с учащимися составляет вопросы, помогающие разобрать рецензию:   
      — Какую книгу рассматривает автор рецензии, когда она вышла в свет, где?  
      — К какому условному виду можно отнести эту рецензию?  
      — Какую оценку дает автор рецензии книге?  
      — Как обосновывает свою оценку, как убеждает читателя?  
      — Какие приемы анализа текста использует рецензент?  
      — Какие проблемы поднимает в связи с прочтением художественного произведения?  
      — Как рассказывает о своих впечатлениях?  
      — Какова основная мысль рецензии?  
      Примерный план, помогающий ученикам написать рецензию:   
      — Краткие библиографические сведения о книге.  
      — Смысл названия книги.  
      — Личные впечатления от прочитанного.  
      — Особенности сюжета и композиции.  
      — Актуальность проблематики.  
      — Язык и стиль произведения.  
      — Мастерство автора книги в изображении характеров героев.  
      — Какова основная мысль рецензии?

      (Ученик должен ясно представлять, с какой целью он пишет свою рецензию.)

      Если рецензия пишется по кинофильму или спектаклю, в основе которых лежит литературное произведение, то напоминаем детям, что нужно написать, кто автор сценария, кто поставил фильм или спектакль, сравнить режиссерский замысел с литературным произведением, отметить игру актеров, декорации, музыкальное оформление.

**Эссе**

      Эссе — прозаическое произведение небольшого объема и свободной композиции, трактующее частную тему и передающее индивидуальные впечатления и соображения, связанные с нею. Эссеист, как правило, не выносит окончательного приговора произведению искусства.

      Во французском языке слово «essai» значит «попытка, проба, очерк»; в латинском exagium — «взвешивание», exigo — «взвешиваю».

      Эссе могут быть не только литературно-критическими. Часто встречаются публицистические, философские, историко-библиографические, беллетристические эссе. Однако наибольшего расцвета этот жанр достиг в литературной критике.

      Эссеистический стиль отличается подчеркнутой субъективностью, образностью, афористичностью, разговорной лексикой. Для него характерны индивидуальная импровизация в трактовке произведения, какой-либо проблемы или темы, непринужденная, в духе свободной беседы с читателем манера изложения.

      Эссеисты, пишущие на публицистические темы, часто используют форму письма и дневника.

      В русской литературе эссеистический стиль нашел отражение в произведениях А. И. Герцена «С того берега», Ф. М. Достоевского «Дневник писателя» и др. Жанр эссе разрабатывали В. Розанов, И. Ф. Анненский, М. И. Цветаева, К. Г. Паустовский, И. Э. Эренбург и др.

**Очерк**

      Очерк — эпический, по преимуществу прозаический жанр литературы, в котором изображены достоверные события и факты реальной жизни. Этим очерк отличается от рассказа, в котором изображаются вымышленные события, созданные творческим воображением писателя.

      Описание и повествование в очерке складываются из наблюдений рассказчика, который свободно объединяет отдельные сцены и детали в целостное произведение, при этом он «открыто» сопоставляет или противопоставляет события, явления, факты, объединяя их одною идеей.

      Очерк включает в себя не только описания (портрет, пейзаж, вещный «интерьер»), которые могут занять в нем главенствующее положение, но и повествование о поступках и действиях персонажей.

      От повестей с их последовательностью событий, связанных каким-либо противоречием между персонажами и вытекающих одно из другого, очерк отличается свободной композицией, которая строится рассказчиком. По словам В. Г. Белинского, очеркист может ограничиться «бессвязными внешним образом, но дышащими одною мыслью картинами…».

      Очерки бывают документальными (или публицистическими) и художественными.

      В документальном очерке описываются характерные факты и явления в том виде, в каком они существуют в самой действительности, точно передаются события, характеры героев, их внешность. Очеркист дает оценку этим реальным явлениям жизни и выражает свое обобщающее их понимание публицистическими средствами. В документальном очерке часто поднимаются новые для общественного сознания или литературы темы и проблемы, в образной форме передается информация.

      Некоторые литературоведы считают, что документальный очерк является единственно возможной формой очерка, а документальность — специфическим жанровым признаком. Они отказываются признавать художественный очерк.

      Предметом изображения в художественном очерке обычно является состояние, уклад жизни той или иной среды, ее нравы, т. е. устойчивые отношения между людьми, сложившиеся в их общественной и частной жизни. Очеркист стремится показать устойчивые, неизменяющиеся явления жизни.

      Очеркиста могут интересовать не только среда в целом или ее типичные представители, но и яркая личность, особенности ее частной жизни.

      Художественные очерки разнообразны. Это «физиологический» очерк с преобладанием описания. Широко распространены очерки-биографии, очерки — путевые заметки.

      Документальный и художественный очерки, сохраняя свою самостоятельность, в историко-литературном процессе дополняют и взаимообогащают друг друга.

      В России очерк развивается во 2-й половине XIX века. Можно назвать «физиологические» очерки В. Даля, И. Панаева, Д. Григоровича, И. Тургенева и др., «Крестьянские» очерки Г. Успенского, Ф. Решетникова, В. Слепцова и др.

      В 20—30-е годы XX века можно отметить очерки А. Серафимовича, Д. Фурманова, Л. Райснер, М. Шагинян, М. Горького.

      В годы Великой Отечественной войны публицистические очерки писали И. Эренбург, Л. Леонов и др.; художественные — К. Симонов, В. Гроссман и др.

      В послевоенные годы получили признание очерки В. Овечкина «Районные будни», В. Тендрякова «Тяжелый характер», Ю. Казакова «Северный дневник» и др.

      Разновидности современного очерка: публицистический монолог; дневниковые заметки; очерк-портрет; очерк-исповедь; очерк-программа.

**Дневник**

      Дневник — это форма повествования, которая ведется от первого лица. Реальные люди могут записывать те или иные текущие события своей жизни. Это, по сути дела, их подневные автобиографические записи, они всегда современны описываемым событиям.

      В художественной литературе могут быть использованы дневниковые записи героев, и в этом случае дневник выступает как жанровая разновидность художественной прозы.

      Дневник привлекает автора-рассказчика непринужденностью выбора темы, большими композиционными возможностями, позволяет создать иллюзию свободного выражения мыслей и впечатлений, а также полно и глубоко раскрыть характер героя, тончайшие движения его души.

      Дневник часто используют авторы путешествий. В этой форме могут быть написаны и отдельные части произведений («Журнал Печорина» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», «Демикатоновая книга» в «Соборянах» Н. С. Лескова).

      К художественным дневникам близки «записки» и «исповеди» («Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя, тетрадь Ипполита в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»), а также письма, например «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, представляющие собой дорожный дневник.

      Всегда интересны «записки» самого писателя как реального лица, заранее предназначенные для постороннего чтения и литературно обработанные («Уединенное» В. Розанова и др.).

      Распространены дневники писателей, правда, они не всегда приобретают значение самостоятельного литературного произведения (дневники А. П. Чехова, Л. Н. Толстого и др.), а также реальных людей, современников знаменитых писателей, художников, деятелей культуры, например В. С. Аксаковой, А. С. Суворина, А. Г. Достоевской и др.

      Примерная памятка для пишущего сочинение в жанре дневника:   
      — сформулировать тему сочинения;   
      — определить цель (для чего писать);   
      — повествование ведется от первого лица;   
      — полно, глубоко и объективно освещаются события современности, описываются факты, раскрываются характеры людей, их поступки и дела;   
      — выражаются свои мысли, взгляды, впечатления (а также других людей в зависимости от замысла);   
      — выбирается нужный стиль изложения (художественный, публицистический или их сочетание).

**Путешествие**

      Литературный жанр **путешествие** имеет две разновидности.

      1. Это различные описания очевидцем-путешественником географического, этнографического и социального облика увиденных им стран и народов, т. е. документальные путешествия. Они имеют, как правило, познавательную и эстетическую ценность, особенно написанные в эпохи, когда проза еще не расчленилась на художественную и научную, например «Хождение за три моря» А. Никитина, созданное в средние века.

      2. Путешествие — это также и жанр произведений, сюжет и композиция которых излагаются и строятся как документальные путешествия.

      Художественный жанр **путешествие** формировался под влиянием путевых рассказов и записей самих путешественников. Значительную роль в его развитии сыграли легенды, возникшие на основе этих рассказов и записей.

      В мировой и русской литературе широко используются приемы описания документального путешествия в виде путевого дневника и очерка. Мотив странствий всегда был распространен во многих жанрах художественной поэзии и прозы.

      Увлекательные путевые описания эпохи Великих географических открытий XV—XVI веков, экспедиции XVII—XVIII веков сделали путешествие наиболее популярным в художественной литературе. В это время создаются пиратские и социально-утопические романы в виде путевых дневников, заметок или воспоминаний об удивительных странах. Сложился жанр просветительского романа-путешествия. Такой роман позволял широко вводить в изображение современного общества его противоречия («Путешествие из Петербурга в Москву» Н. А. Радищева).

      Жанр **путешествие** привлекал многие литературные направления. Сентименталисты использовали в основном форму дневника, наиболее полно передающего настроения и переживания «сентиментального» путешественника, например «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина.

      Часто обращались к теме путешествия писатели-романтики. Они разработали жанр лирического путевого очерка, в котором романтический герой, разочарованный в современном ему обществе, отправляется в дальние страны.

      В путешествии находят отражение разнообразные стороны материальной и духовной жизни людей, лирические размышления автора об истории, культуре страны, зарисовки нравов и обычаев, типичные бытовые сцены.

      Все это привлекает и писателей-реалистов, в творчестве которых используются все разновидности этого жанра. В XIX веке созданы многочисленные приключенческие романы-путешествия. В них включается и научная информация. В XX веке она прочно входит в содержание произведений, возникают новые варианты жанра путевого очерка: путевой репортаж, путеводитель, усиливается социальная тематика.

      Образцами путевого жанра в русской литературе является «Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкина, «Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова, «Из кругосветного плавания» К. М. Станюковича, зарубежные очерки Ф. М. Достоевского, «Остров Сахалин» А. П. Чехова, «В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком» М. М. Пришвина, «Мое открытие Америки» В. Маяковского, «Уроки Армении» А. Битова, «Ветка сакуры» В. Овчинникова, «Дерсу Узала» В. Арсеньева и др.

      Из документальных научно-географических путешествий XIX века особого внимания заслуживают путешествия Н. Пржевальского, Н. Миклухо-Маклая.

      Школьное сочинение можно написать в жанрах путевого очерка или путевых заметок. Тема может быть публицистической или связанной с литературным краеведением.

      Примерная памятка для пишущего сочинение в жанре **путешествие:**   
      — формулируется тема сочинения;   
      — определяется цель (дать читателю информацию, вызвать у него определенные чувства: радости, гордости за родину; сформировать высокие нравственные качества, стремление преодолеть негативные явления и др.);   
      — описывается увиденное, излагаются факты и события;   
      — высказывается свое отношение к изложенному, можно представить и другие точки зрения;   
      — выбирается стиль изложения (публицистический, художественный или их сочетание в зависимости от содержания).

**Эпистолярный жанр**

      Этот жанр развился из бытовой переписки. В художественной литературе «корреспонденты» становятся персонажами, а их переписка — повествовательным приемом.

      Форма писем или посланий (эпистол) позволяет героям в непринужденной, доверительной беседе раскрыть свой внутренний мир. Кроме того, письма создают эффект документальности, подлинности сообщения и обладают благодаря этому особой убедительностью.

      Форма письма используется в романах, в публицистике (открытое письмо), в критике.

      В русской литературе можно назвать следующие произведения, написанные в эпистолярном жанре:

      «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, «Роман в письмах» А. С. Пушкина, «Бедные люди» Ф. М. Достоевского и др.

      В эпистолярную литературу входит также переписка выдающихся деятелей, имеющая историко-культурное значение.

      Для школьного сочинения в эпистолярном жанре подходит как публицистическая, так и литературно-критическая тема, однако не стоит вести переписку от имени литературных героев, так как это затрудняет истолкование текста. Переписка двух друзей позволит раскрыть различные точки зрения на то или иное произведение или наиболее полно и глубоко доказать совпадающий взгляд, всесторонне осветив все аспекты рассматриваемой темы.

      Примерная памятка для пишущего сочинение в эпистолярном жанре:   
      — формулируется тема;   
      — определяются «герои», авторы переписки (возможно, это будет письмо или письма одного вымышленного или реального лица);   
      — ведется повествование от имени персонажа (автора письма), выражаются его мысли, взгляды, впечатления;   
      — выбирается стиль изложения (в зависимости от содержания сочинения и образа автора письма).

**Рекомендуемая литература**

      Капинос В. И., Сергеева Н. Н., Соловейчик М. Н. Развитие речи: теория и практика обучения. — М., 1994.  
      Калганова Т. А. Сочинения различных жанров в старших классах. — М., 1997.  
      Каменская Л. Я. Школьное сочинение по литературе. — М., 1994.  
      Богданова О. Ю. и др. Экзамен по литературе: от выпускного к вступительному. — М., 1997.