

## КУРС ЛЕКЦИЙ ПО ЛИТЕРАТУРЕ

Преподаватель: Сардарова З.Р.

### ТЕМА1 «М.А.БУНИН. РАССКАЗЫ: «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК», «МИТИНА ЛЮБОВЬ», «ГОСПОДИН ИЗ САН-ФРАНЦИСКО», «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

Всей своей жизнью и творческой судьбой принадлежит Иван Алексеевич Бунин России, великой русской литературе. Его талант развивался в сложную эпоху умирания, ухода прежней Руси, накануне революции. Бунин, в отличие от многих, никогда не выступал в поддержку революционных преобразований.

Он печалился о добром, старом укладе жизни, он любил старинные усадьбы, тихую милую природу, красивых людей.

Вершиной творчества Бунина стала книга «Темные аллеи», которую он написал, уже будучи лауреатом Нобелевской премии, а лучшим произведением – рассказ, о котором автор говорил: «Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать «Чистый понедельник».

Особенностью сюжета рассказа является его соответствие «бунинской формуле», которую можно вывести, прочитав весь цикл «Темные аллеи»: вспышка любви, яркой, страстной и глубокой; момент волшебного счастья в гармонии со всем миром; непреодолимое препятствие; крах всех надежд. С точки зрения современного человека, помехи на пути влюбленных, может быть, кажутся ничтожными. Но «мелочи» вырастают в восприятии героев, превращаются в нечто фатальное, роковое. Становится понятно, что для них возможно либо полное, ничем не замутненное счастье, либо никакое. Для них переживание полноты жизни возможно лишь в краткие мгновения.

Рассказ «Чистый понедельник» учит читателя видеть за отношениями людей их сущность, объяснять некоторые поступки. Так, мне кажется, Бунин указывает на неумение разобраться в своих чувствах и чувствах близкого человека, вовремя прояснить отношения как на причину разлуки влюбленных.

Кто же они, эти герои? «Мы оба были богаты, здоровы, молоды и настолько хороши собой, что в ресторанах, на концертах нас провожали взглядами», – признается рассказчик. Но это, наверное, единственное, что их объединяло.

На мой взгляд, они были совершенно противоположными, что подчеркнуто противопоставлениями, которыми пронизан весь рассказ.

Различны их характеры: «насколько я был склонен к болтливости, к простосердечной веселости, настолько она была чаще всего молчалива».

Различны их вкусы: молодой человек приносил девушке книги современных авторов, а она цитировала Платона Каратаева, героя романа Л. Толстого «Война и мир».

Каждый вечер, признается рассказчик, он водил возлюбленную на концерты, в театры и рестораны, а ей, оказывается, этого не надо: «Что ж все кабаки да кабаки, – прибавила она. – Вот вчера утром я была на Рогожском кладбище...»

Такое неожиданное несоответствие заинтриговывает читателя. Загадочный характер главной героини привлекает наше внимание.

«Чистый понедельник» – это не то произведение, финал которого очевиден с самого начала, но все же он заканчивается «по-бунински»: молодые не находят счастья в любви: девушка красоты шамаханской царицы, которая могла быть, по ее словам, певицей и петь на эстраде, уходит в монастырь. Символично название рассказа: героиня принимает важное решение, отрекаясь от радостей жизни, в первый день Великого поста, когда строгость соблюдения церковных обрядов, внутренняя сосредоточенность человека, потребность в покаянии сменяют предшествовавшее им масленичное веселье.

Мастерство И. А. Бунина проявляется не только в сюжете и в образах главных героев рассказа, своеобразен и стиль «Чистого понедельника».

Автор выступает как продолжатель русских литературных традиций, его слогу присуща сила искренности и правды, благородства и простоты. Он – высокий мастер пейзажа, причем в его строках обнаруживается естественная связь между явлениями природы и душой человека, так спокойное счастье влюбленного сочетается в рассказе с мирным, солнечным вечером, а предчувствие разлуки в воображении девушки рисует месяц как «какой-то светящийся череп» над Кремлем.

Известно, что душа поэта говорит стихами. Бунин с удивительным искусством возводит прозу в сан поэзии. «Дивно рисовались на золотой эмали заката серым кораллом сучья в инее», – разве это не строка из стихотворения?

Связывая изображение предметного мира и душевного мира человека, как и в поэзии, в рассказе «Чистый понедельник» мы встречаем повторение тропов даже в пределах одного предложения: «...как бархатный уголь, глаза..; пленительный бархатисто-пунцовыми губами рот..; выезжая, она чаще всего надевала гранатовое бархатное платье...»

В рассказе Бунина реальность дана в движении, текст воздействует на различные аспекты восприятия: зрение, слух, осязание, обоняние. Мы обращаем внимание на запах зимнего воздуха, гладкий мех шубки и медленный голос главной героини.

Таким образом, мне кажется, что рассказ «Чистый понедельник» – не обычное прозаическое произведение, он построен как лирический монолог, монолог-воспоминание.

Я думаю, что лирическая тональность, «изумительная изобразительность» именно таких произведений Бунина, как «Чистый понедельник», богатство образных средств, определяющих своеобразие стиля писателя, оказывали и сейчас оказывают огромное влияние на развитие всей последующей русской прозы и на воспитание думающего читателя.

Персонажи его произведений никогда не обретают вечного счастья, потому что к нему привыкают, а любовь по привычке не может быть лучше, чем молниеносное, но искреннее чувство. Однако, несмотря на кратковременность, любовь все равно вечна: она остается навсегда в памяти героев так, как мимолетна в жизни.

Вершиной творческого наследия Бунина заслуженно считается рассказ «Легкое дыхание», в котором так лаконично и ярко запечатлен образ главной героини, так трепетно передано чувство прекрасного, несмотря на трагическую судьбу девушки...

Все в этом произведении построено на выразительных контрастах, без которых невозможно понять авторские выводы.

Композиция рассказа циклическая, замкнутая. Повествование об истории жизни начинается «с конца», с описания кладбища и заканчивается тем же, что само по себе очень символично. Сначала читатель узнает о гибели героини, а уже после следует рассказ о том, почему это произошло.

Уже с первых строк произведения складывается двойственное ощущение: пустынного, мрачного кладбища, серого апрельского дня, холодного ветра, который все «звенит и звенит фарфоровым венком у подножья креста», а на нем – «фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами».

Смерть и жизнь, печаль и радость и есть символы судьбы Оли Мещерской.

Описывая безоблачное детство девушки, гимназические годы, Бунин подчеркивает разрыв между внешним и внутренним состоянием героини:

«Незаметно упрочилась ее гимназическая слава, и уже пошли толки, что она ветрена...».

Перед читателем предстает то милая девушка «розовым вечером на катке», которая «казалась самой беззаботной, самой счастливой», то полуребенок, признающийся на переменке в том, что она уже женщина.

Автор выразительно передает странную логику поведения Оли Мещерской. Головокружителен ритм ее жизни: балы, стремительность перемен, неожиданные поступки. Логична последующая реакция окружающих: «Она совсем сошла с ума».

Мастерски и убедительно рисует Бунин картину духовной нищеты этого самого окружения Оли, состоящего из цепочки на редкость равнодушных к ней лиц. И эта мысль о том, что в однообразном, бездушном мире чистые порывы обречены, вносит трагическую интонацию в рассказ.

В финале произведения Оля говорит о настоящей красоте женщины: «...там, понимаешь, столько насаказано, что все не упомнишь... но главное, знаешь ли что? Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть...»

Легкое дыхание, по мысли Бунина, – это главное из качеств, которым должна обладать женщина, часть ее красоты, нечто прекрасное и неуловимое. И этим в полной мере обладала Оля Мещерская.

Ее легкое дыхание – в способности жить естественно, не притворяясь, не жеманничая. Оля – воплощение «живой жизни» в отличие от противопоставленной ей «классной дамы», символизирующей неспособность быть естественной.

Она живет воображением, создавая для себя некий идеал, искусственный смысл своего существования. «Классная дама» обитает в выдумке, и, чтобы заполнить внутреннюю пустоту, она каждый день ходит на могилу Мещерской.

Своим недолгим существованием молодая гимназистка дает многим урок жизни. В описании этой девушки, ее поступков ощущаешь сначала что-то странное, необычное. Лишь потом понимаешь, что единственное, заложенное в Оле, – это естественность. Естественность и называет Бунин жизнью.

Однако легкое дыхание, вобранный в себя молодой девушкой, после смерти снова рассеивается в мире, а «ясные и живые» глаза героини сияют с фарфорового медальона на ее могиле.

Таким образом, автор раскрывает читателю не только красоту, но и ее непостижимость мечты обрести особенную, неповторимую судьбу из-за пошлого окружения и бездумного порхания по жизни.

По мысли автора, такая мечта не может исчезнуть, как не может исчезнуть тяга к прекрасному, к счастью, к совершенству. Поэтому, как живая, смотрит веселыми глазами с фотографии молодая гимназистка Оля Мещерская.

### *«Господин из Сан-Франциско».*

В своем творчестве Бунин продолжает традиции русской классики. Следом за Толстым, философом и художником, Бунин обращается к широчайшим социально-философским обобщениям в рассказе «Господин из Сан-Франциско», написанном в 1915 году, в разгар Первой мировой войны.

*– Как донесена авторская концепция мира в рассказе?*

В рассказе «Господин из Сан-Франциско» заметно мощное влияние Льва Толстого – философа и художника. Подобно Толстому, Бунин судит людей, их тягу к наслаждениям, несправедливость общественного устройства с точки зрения вечных законов, управляющих человечеством.

Мысль о неотвратимой гибели этого мира с наибольшей силой отразилась в данном рассказе, в котором, по словам критика А. Дермана, «с какой-то торжественной и праведной печалью художник нарисовал крупный образ громадного зла – образ греха, в котором протекает жизнь современного гордого человека со старым сердцем».

Гигантская «Атлантида» (с именем затонувшего мифического континента), на которой путешествует к острову наслаждений – Капри – американский миллионер, – это своего рода модель человеческого общества: с нижними этажами, где без усталости спят ошалевшие от грохота и адской жары рабочие, и с верхними, где жуируют привилегированные классы.

Обнажая паразитизм «пар чистых», населяющих этот цивилизованный ковчег, пассажиры «Атлантиды» утром «пили кофе, шоколад, какао; затем садились в ванны, делали гимнастику, возбуждая аппетит и хорошее самочувствие, совершали дневные туалеты и шли к первому завтраку; до 11 часов полагалось бодро гулять по палубам., а в 11 – подкрепляться бутербродами с бульоном; подкрепившись, с удовольствием читали газету и спокойно ждали второго завтрака, еще более питательного и разнообразного, чем первый...»

*– Каков он, «полюй» человек, в изображении Бунина?*

И. А. Бунину достаточно лишь несколько штрихов, чтобы мы могли увидеть всю жизнь американского миллионера. Некогда он выбрал себе образец, на который хотел равняться, и после долгих лет напряженного труда он наконец понял, что добился того, к чему стремился. Он богат.

И герой рассказа решает, что настал тот момент, когда он может насладиться всеми радостями жизни, тем более, что у него есть для этого деньги. Люди его круга ездят отдыхать в Старый Свет – едет туда и он. Планы героя обширны: Италия, Франция, Англия, Афины, Палестина и даже Япония. Господин из Сан-Франциско поставил своей целью наслаждаться жизнью – и он ею наслаждается, как умеет, точнее, ориентируясь на то, как это делают другие. Он много ест, много пьет.

Деньги помогают герою создать вокруг себя подобие декорации, которая ограждает от всего, чего он не желает видеть.

Но именно за этой декорацией проходит живая жизнь, та жизнь, которую он никогда не видел и никогда не увидит.

*– Что является кульминацией рассказа?*

Кульминацией рассказа является неожиданная смерть главного героя. В ее внезапности заложен глубочайший философский смысл. Господин из Сан-Франциско откладывает свою жизнь на потом, но никому из нас не суждено знать, сколько отведено нам времени на этой земле. Жизнь нельзя купить за деньги. Герой рассказа приносит на алтарь наживы молодость ради умозрительного счастья в будущем, он и не замечает, как бездарно прошла его жизнь.

Господину из Сан-Франциско, этому бедному богачу, противопоставлена эпизодическая фигура лодочника Лоренцо, богатого бедняка, «беззаботного гуляки и красавца», равнодушного к деньгам и счастливого, полного жизни. Жизнь, чувства, красота природы – вот что является, по мнению Бунина, главными ценностями. И горе тому, кто сделал своей целью деньги.

*– Как звучит тема любви в произведении?*

И. А. Бунин не случайно вводит в рассказ тему любви, потому что даже любовь, высочайшее чувство, оказывается искусственной в этом мире богачей.

Именно любовь для своей дочери не может купить господин из Сан-Франциско. А она испытывает трепет при встрече с восточным принцем, но не потому, что он красив и может волновать сердце, а потому, что в нем течет «необычная кровь», потому что он богат, знатен и принадлежит к знатному роду.

И высшая ступень опошления любви – пара влюбленных, которыми восхищаются пассажиры «Атлантиды», не способные сами на столь же сильные чувства, но про которую лишь капитан корабля знает, что она «нанята Ллойдом играть в любовь за хорошие деньги и уже давно плавает то на одном, то на другом корабле».

## ТЕМА 2 «А.И.КУПРИН. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. «ГРАНАТОВЫЙ БЛАСЛЕТ»

А. И. Куприн, по воспоминаниям современников, испытывал жгучий интерес «буквально ко всякой работе». Вечно его мучила жажда исследовать, понять, изучить, как живут и работают люди всевозможных профессий: инженеры, фабричные, шарманщики, циркачи, конокрады, монахи, банкиры, шпики – он жаждал узнать о них всю подноготную, ибо в изучении русского быта не терпел никакого полужнания.

К. И. Чуковский вспоминал: «В 1902 году в Одессе газетный репортер Леон Тредек познакомил Куприна с начальником одной из пожарных команд. Он воспользовался этим знакомством, и, когда в центре города на Екатерининской улице загорелся среди ночи набитый жильцами дом, Куприн в медной каске помчался туда вместе с отрядом пожарников и работал в пламени и в дыму до утра».

Современница Куприна, писательница Тэффи, отмечала его серьезное отношение и к творчеству: «...Когда писал – работал, а не забавлялся и не фиглярничал. И та сторона его души, которая являлась в творчестве, была ясна и проста, и компас его чувств указывал стрелкой на добро». Она же вспоминала, что как человек А. И. Куприн «был вовсе не простачок».

Как же сложилась его судьба?

**26 августа 1870 г.** в г. Наровчате Пензенской губернии в семье коллежского регистратора Куприна родился сын Александр.

**1874.** После смерти отца вместе с матерью живет во Вдовьем доме (благотворительном учреждении «для призрения престарелых и не имеющих способов к пропитанию своему вдов» дворянского происхождения).

С **1877** начинает писать стихи. С 6 лет началось для мальчика детство, которое он впоследствии во многих своих произведениях назовет «поруганным» и «казенным». В 1880 г. Саша Куприн выдержал вступительные экзамены во 2-ю Московскую военную гимназию. В своем рассказе «На переломе» Куприн описывает, как за незначительный проступок его приговорили к десяти ударам розгами.

«В маленьком масштабе он испытал все, что чувствует преступник, приговоренный к смертной казни». И кончает он рассказ словами: «Прошло очень много лет, пока в душе Буланина (Куприна) не зажила эта кровавая, долго сочившаяся рана».

Во время учения в кадетском корпусе не только пишет свои стихи, но и переводит с немецкого и французского.

**1889 г.** – напечатан первый рассказ «Последний дебют», за который в училище получил взыскание, так как юнкерам было запрещено выступать в печати. В 1893 г. успешно сдавал экзамены в Академию Генерального штаба, но приказом командующего Киевским военным округом подпоручику Куприну было запрещено поступление в Академию. Рассказывали, что на берегу Днепра околоточный надзиратель вступил в конфликт с группой молодых офицеров, в которой был и Куприн. Человек легендарной физической силы, Куприн сбросил околоточного в реку, а тот составил протокол «об утопии полицейского чина при исполнении служебных обязанностей».

**1894 г.** – Куприн в чине поручика выходит из полка и оказывается в Киеве «без денег, без родных, без знакомств».

Об этом времени сам писатель вспоминал так: «Неожиданно наступили дни жестокого безденежья. Я с трудом перебивался с хлеба на квас. Газета, в которой я работал, перестала платить мне за фельетоны, и только изредка удавалось выпросить у бухгалтера в счет гонорара рубль, а в лучшем случае три рубля. Я задолжал хозяйке за комнату, и она грозила «выбросить мои вещи на улицу».

Пришлось подумать о том, чтобы временно перебраться на жительство в ночлежку и, так как наступало лето, заняться не литературным, а честным трудом грузчика на пристани. С газетой я все же не порывал и в отдел «Из городских происшествий» давал заметки следующего содержания:

«Вчера на Крещатике прекрасная породистая собака господина Н. попала под колеса конки и, раздавленная, кричала *нечеловеческим* голосом... Заметки эти я писал с удовольствием... И, что было самое удивительное, никто: ни редактор, ни читатели – не замечали явного издевательства...

**1896 г.** – выходит первая книга Куприна – книга очерков «Киевские типы».

**1898 г.** – живет в семье своей сестры в лесничестве. Об этом времени вспоминал: «...я провел самые благодатные месяцы моей жизни,.. впитал в себя самые мощные, самые плодотворные впечатления,.. учился русскому языку и русскому пейзажу». Работает над повестью «Олеся».

**1904–1905 гг.** – работа над повестью «Поединок».

Внимательное отношение к людям проявлялось не только в творчестве писателя.

И. Бунин так говорил о нем: «Наряду с большой гордостью много неожиданной скромности, наряду с дерзкой запальчивостью много доброты, отходчивости, застенчивости».

К. Чуковский в своих воспоминаниях о Куприне рассказал историю о том, как тот, узнав от приятеля о старухе, которую беспощадно колотит сын, громадного роста биндюжник, в тот же день разыскал этого человека в порту.

Рискуя быть изувеченным его кулаками, Куприн сказал ему такие слова, что тот закаялся измываться над матерью. Чуковский писал: «Я видел эту женщину, когда она пришла поблагодарить Куприна. Куприн принял ее с сыновней почтительностью и, не желая, чтобы мы восхваляли его благородство, сказал, когда его гостья ушла:

– Хорошо пахнут старухи на юге: горькой полынью, ромашкой, сухими васильками и – ладаном».

**1909 г.** – присуждена премия Пушкина.

**1911 г.** – в альманахе «Земля» увидел свет рассказ «Гранатовый браслет», немного позже, в **1915 г.** будет поставлен кинофильм по этому произведению.

**1914 г.** – не остался в стороне от военных событий. В доме Куприных в Гатчине был открыт частный лазарет для раненых Первой мировой войны. Сам писатель идет в армию, но признан негодным к военной службе по состоянию здоровья.

**1919 г.** – во время гражданской войны эмигрирует за границу: сначала уезжает в Хельсинки, потом переезжает в Париж.

В **1924 г.** писателю передано полуофициальное предложение вернуться в Советскую Россию, но он отказался: «...пять лет в изгнании... А все же не поеду... Предположим, что с меня заживо шкуру не сдерут, предоставят пастись, где и чем хочу... Надо будет как-нибудь вертеться, крутиться, ловчиться... Да-с, захотели мы революции, как кобыла укусу. Правда: умереть бы там слаще и легче было».

За границей Куприн жил бедно, но продолжал литературную деятельность: работал в газете, писал роман «Юнкера».

В **1937 г.** семья Куприных получает разрешение возвратиться в Россию и покидает Францию. Писатель тепло встречен в Москве новым поколением читателей, но он тяжело болен.

В 1938 г. по желанию Куприна его увозят в Гатчину. В ленинградской больнице он переносит тяжелую онкологическую операцию.

27 августа похоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища в Ленинграде.

### 1. Реализм Куприна.

Его требования к себе, как к писателю-реалисту, не имели границ. Он по-мальчишески щеголял этой своей многоопытностью перед другими писателями, ибо в том заключалось его честолюбие: знать доподлинно, не из книг, не по слухам, те вещи и факты, о которых он говорит в своих книгах.

Интересно об этом прочитать в «Десяти заповедях для писателя-реалиста», которые со слов Куприна записаны литератором Криницким в 1905 г.:

1) *Если хочешь что-нибудь изобразить... сначала представь себе это совершенно ясно: запах, вкус. Положение фигуры, выражение лица... Дай сочное восприятие виденного тобою, а если не умеешь видеть сам, отложи перо.*

2) *Передавая чужую речь, схватывай в ней характерное: пропуски букв, построение фразы. Изучай, прислушивайся, как говорят, живописуй образ речью самого говорящего. Это одна из важнейших красок... для уха.*

3) *Знай, что, собственно, хочешь сказать. Пиши так, чтобы было видно, что ты знаешь свой предмет основательно. Ходи и смотри, вживайся, слушай, сам прими участие. Из головы никогда не пиши.*

В статье «Загадка художника» О. Михайлов так писал о мастерстве Куприна:

«Куприн был... великим житевеведом. Все окружающее, в особенности человеческий быт, обиход, служило для него вернейшим показателем внутренней человеческой жизни и ее сложнейших психологических состояний...

Познания эти особенно ценны потому, что все они – следствие житейских наблюдений. Это сообщает прозе Куприна неувядаемую свежесть и богатство... Можно открывать наугад том за томом сочинения Куприна и в каждом рассказе находить россыпи глубоких и разносторонних знаний».

### 2. Любовь к родине.

Где бы ни жил писатель, где бы ни работал, он всегда оставался истинно русским, был связан с Россией кровными корнями. Куприн признавался:

*«Есть люди, которые по глупости или от отчаяния утверждают, что и без родины можно или что родина там, где ты счастлив. Но, простите меня, все это притворяжски перед самим собой. Мне нельзя без России. Я дошел до того, что не могу спокойно письма написать туда, комок в горле... Вот уж, правда, «растворях хлеб свой слезами».*

*Подготовленный ученик читает наизусть (или художественный пересказ).*

В одном из писем Куприна к И. Репину читаем:

«...Не моя воля, но сама судьба наполняет ветром паруса нашего корабля и гонит его в Европу... Тоска здесь... Знаете ли, чего мне не хватает? Это – двух-трех минут разговора с половым из Любимовского уезда, с зарайским извозчиком, с тульским банщиком, с володимирским плотником, с мищевским каменщиком. Я изнемогаю без русского языка! Меня, бывало, одно ловкое, уклюжее словцо приводило на целый день в легкое, теплое настроение...»

### **3. Необычны герои Куприна.**

В журнале «Образование» за 1907 г. в статье «Куприн как выразитель эпохи» можно было прочитать:

«...Герои Куприна искренне проникнуты сознанием значения и красоты жизни, искренне поют ей гимн, но сами от нее мучительно страдают и едва ли способны довлечить ее благополучно до конца – даже при помощи брома и алкоголя...

Беспредельный, крылатый романтизм, в большей степени свойственный нашей старой, чем новой литературе, является отличительной чертой лучших произведений Куприна».

### **4. Тема любви в творчестве Куприна.**

*Индивидуальное сообщение ученика.*

В своих лучших произведениях А. И. Куприн всегда писал о любви. Достаточно вспомнить такие его рассказы и повести, как «Гранатовый браслет», «Олеся», «Суламифь», чтобы понять, что писатель не только сам размышлял о любви, но и заставлял задуматься о ее силе и своих читателей.

Любовь в произведениях Куприна всегда бескорыстна, самоотверженна; она не ждет награды и нередко бывает сильнее даже самой смерти. Для многих героев писателя она навсегда осталась величайшей тайной в мире и одновременно трагедией.

Они яснее раскрываются, освещенные любовным чувством. В произведениях Куприна любовь та, для которой совершить любой подвиг, пойти на мучение вовсе не труд, а радость. Никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы не должны ее касаться.

Именно такая любовь коснулась полесской «ведьмы» Олеси, которая полюбила «доброе, но только слабого» Ивана Тимофеевича. «Чистый и добрый» Ромашов, герой повести «Поединок», жертвует собой ради расчетливой Шурочки Николаевой. Такова и рыцарская, и романтическая любовь Желткова к княгине Вере Николаевне (рассказ «Гранатовый браслет»), поглотившая все его существо.

Несмотря на трагическую развязку, герои Куприна счастливы. Они считают, что осветившая их жизнь любовь – это подлинно прекрасное чувство. Олеся жалеет только о том, что у нее нет ребенка от любимого человека, Желтков умирает, благословляя любимую женщину.

Так описывает любовь Куприн. Читаешь и думаешь: наверное, так в жизни не бывает. Но, вопреки здравому смыслу, хочется, чтобы было.

О всепоглощающей любви, которая дороже любого богатства, любой славы и даже дороже самой жизни, Куприн пишет в повести **«Суламифь»**.

Это, наверное, самое поэтичное его произведение, ведь оно было навеяно писателю библейской «песнью песней» – одним из древнейших сказаний о любви. Любовь все сильного и мудрого царя Соломона к «бедной девушке из виноградника» – Суламифи – позволила Куприну раскрыть всю глубину и красоту этого чувства. Такая великая любовь, как пишет автор, «никогда не пройдет и не забудется, потому что крепка, как смерть, потому что каждая женщина, которая любит, – царица».

Не столь уж важно, существовала ли когда-нибудь настоящая Суламифь или же это всего лишь прекрасная легенда, дошедшая до нас через тысячелетия. Такая любовь, которая «повторяется один раз в тысячу лет», достойна того, чтобы ее выдумать и слагать о ней песни, легенды, писать о ней повести и романы. И хотя счастье героев длится недолго (Суламифь трагически погибает, закрыв своим телом Соломона от подосланного убийцы), но память о такой любви переживет века.

В произведениях А. И. Куприна любовь предстает перед читателем в разных своих проявлениях. Мы видим ее и как нежное, пламенное, высокое чувство, и как трагическую страсть. Но всегда любовь возвышает человека над другими людьми и делает его равным самому богу, ибо только в любви человек, подобно богам, обретает подлинное бессмертие.

## «ГРАНАТОВЫЙ БЛАСЛЕТ»

Анализ текста поможет выяснить, *какие особенности художественного метода Куприна отразились в рассказе.*

К. Паустовский в «Заметках о прозе Куприна» так пишет об этом произведении: *Есть у Куприна одна заветная тема. Он прикасается к ней целомудренно, благоговейно и нервно. Да иначе к ней и нельзя прикасаться. Это тема любви... Один из самых благоуханных и томительных рассказов о любви – и самых печальных – это купринский «Гранатовый браслет».*

*Характерно, что великая любовь поражает самого обыкновенного человека – гнущего спину за канцелярским столом чиновника контрольной палаты Желткова.*

*Невозможно без тяжелого душевного волнения читать конец рассказа с его изумительно найденным рефреном: «Да святится имя твое!».*

*Особую силу «Гранатовому браслету» придает то, что в нем любовь существует как неожиданный подарок, – поэтический и озаряющий жизнь – среди обыденщины, среди трезвой реальности и устоявшегося быта.*

### 2. Анализ текста рассказа

– *Как тема любви воплощена в рассказе?*

Звучит тема поэтической любви.

Словами генерала Аносова автор утверждает, что жизнь Шеиных «...пересекла именно такая любовь, о которой грезят женщины».

Последнее письмо Желткова поднимает любовь до трагизма. Прочитайте его *текст*. Желтков уходит из жизни без жалоб, без упреков, произнося, как молитву: «Да святится имя Твое».

Смерть героя не обрывает любовь. Его смерть раскрывает перед Верой мир неведомых чувств, потому что мужа Вера по-настоящему не любила.

Под звуки сонаты Бетховена душа Веры испытывает потрясение. Она понимает, что мимо прошла любовь, которая «повторяется один раз в тысячу лет».

*Образ Желткова помогает раскрыть и тему «маленького человека», традиционную для русской литературы. Докажите это.*

В «Гранатовом браслете» нет острой критики буржуазного общества. Господствующие классы обрисованы в более мягких красках по сравнению с провинциальным мещанством. Но в сопоставлении с громадным чувством

маленького чиновника Желткова выявляется очерствение души людей, считающих себя выше Желткова.

Духовный облик Желткова ясно виден из его письма, присланного ко дню именин Веры Шеиной. Желтков ни на что не надеется, готов отдать все. В его словах покорность и поклонение, благородство.

В сцене прихода к Желткову Булат-Тугановского и князя Шеина герой имеет духовный перевес, который ему дает его возвышенное чувство.

Муж Веры, князь Василий, склонный к юмору, пародирует чувства Желткова, известные князю из писем, получаемых женой.

Это пародирование кажется пошлым и кощунственным. Куприн не рисует князя Василия дурными злым, но отмечает его кастовое пренебрежение к «низшим» классам общества. Николай Булат-Тугановский символизирует все дурное, что бывает в аристократии.

Он ограниченный, надменный, жестокий человек. Именно он требует, чтобы Желтков был наказан, потому что осмелился поднять глаза на его сестру Веру.

*Чем стал гранатовый браслет в истории любви Желткова к княгине Вере?*

Причиной скорой развязки истории, длившейся более восьми лет, стал подарок на день рождения Вере Николаевне. Этот подарок становится символом той самой любви, о которой мечтает каждая женщина.

Гранатовый браслет ценен Желткову тем, что его носила «покойная матушка», кроме того, старинный браслет имеет свою историю: по семейному преданию, он имеет свойство сообщать дар предвидения носящим его женщинам и охраняет от насильственной смерти...

И Вера Николаевна в самом деле неожиданно предсказывает: «Я знаю, что этот человек убьет себя». Куприн сравнивает пять гранатов браслета с «пятью алыми, кровавыми огнями», а княгиня, засмотревшись на браслет, с тревогой восклицает: «Точно кровь!».

Любовь, которую символизирует браслет, не подчиняется никаким законам и правилам. Она может идти наперекор всем устоям общества. Желтков – мелкий, бедный чиновник, а Вера Николаевна – княгиня, но это обстоятельство не смущает героя, он по-прежнему любит, отдавая себе отчет только в том, что ничто, даже смерть, не заставит утихнуть его прекрасное чувство: «...Ваш до смерти и после смерти покорный слуга».

К сожалению, значение браслета Вера Николаевна поняла слишком поздно. Ее одолевает беспокойство: «И все ее мысли были прикованы к тому

неведомому человеку, которого она никогда не видела и вряд ли увидит, к этому смешному «Пе Пе Же».

Княгиня мучается тяжелейшим для нее вопросом: что это было: любовь или сумасшествие? Последнее письмо Желткова все ставит на свои места. Он любит. Любит безнадежно, страстно и идет в своей любви до конца. Он принимает свое чувство как божий дар, как великое счастье: «Я не виноват, Вера Николаевна, что богу было угодно послать мне, как громадное счастье, любовь к Вам».

И, не проклиная судьбу, уходит он из жизни, а людям остается только символ этой прекрасной любви – гранатовый браслет.

### **ТЕМА 3 «СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК КАК СВОЕОБРАЗНЫЙ «РУССКИЙ РЕНЕССАНС». ПОЭТЫ И.Ф. АННЕНСКИЙ И М.И. ЦВЕТАЕВА.»**

Название *Серебряный век* прочно закрепилось за периодом развития русского искусства конца XIX — начала XX века. Это было время, даже для русской литературы удивительное обилием имен художников, открывавших в искусстве поистине новые пути: А. Ахматова и О. Мандельштам, А. Блок и В. Брюсов, Д. Мережковский и М. Горький, В. Маяковский и В. Хлебников... Этот перечень (разумеется, неполный) можно продолжить именами живописцев (М. Врубель, М. Нестеров, К. Коровин, В. Серов, К. Сомов и др.), композиторов (А. Скрябин, И. Стравинский, С. Прокофьев, С. Рахманинов), философов (Н. Бердяев, В. Розанов, Г. Федотов, П. Флоренский, Л. Шестов).

Общим у художников и мыслителей — здесь упомянуты лишь некоторые из них — было ощущение начала новой эпохи в развитии человечества и новой эпохи в развитии культуры, искусства. Этим обусловлены напряженные поиски новых художественных форм, которыми отмечен в истории русской литературы Серебряный век, и прежде всего возникновение новых направлений (символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм), претендовавших на наиболее полное, совершенное выражение требований, предъявляемых искусству временем. О том, как воспринималось и оценивалось это время, позволяют судить уже названия чрезвычайно популярных тогда книг («Закат Европы» (1918—1922) О. Шпенглера, «Вырождение» (1896) М. Нордау), внезапно вспыхнувший интерес к «философии пессимизма», у истоков которой стоит имя А. Шопенгауэра. Но характерно и другое: буквально носившееся в воздухе предчувствие неизбежности перемен, которые в конечном — но лишь в конечном! — счете окажутся благотворными для человечества.

«Целый период истории, видимо, приходит к концу и начинается новый. Все традиции подорваны, и между вчерашним и завтрашним днем не видно

связующего звена... Господствовавшие до сих пор воззрения исчезли или изгнаны, как свергнутые с престола короли...»

*М. Нордау. Вырождение, 1896*

«Новый век — воистину будет веком духовного обновления. (...). Множество погибнет людей, но еще больше родит их земля, и — в конце концов — одолеет красота справедливость, победят лучшие стремления человека».

*М. Горький. Письмо К. П. Пятницкому (4 или 5 февраля), 1901*

«Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей».

*Л. Толстой. Конец века, 1905*

Позднее Н. Бердяев так охарактеризовал это время русского культурного ренессанса: «Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни. Но все это происходило в довольно замкнутом круге, оторванном от широкого социального движения».

*Н. Бердяев. Самопознание: Опыт философской автобиографии, 1949*

«Историческая «среда» начала XX века характеризуется как безумный мятеж, кошмар, охвативший сознание передовых людей всей Европы, ощущение какого-то уклona, какого-то полета в неизведанные пропасти; оглушенность сознания, обнаженность закаленных нервов, которая превратила человеческий мозг в счетный аппарат; мозг человеческий в гулах вселенной исчисляет и регистрирует удары молота по наковальне истории с безумной точностью, которая не снилась науке; более чем когда-нибудь интуиция опережает науку, и нелепый с научной точки зрения факт — налицо: восприятие равно мышлению и обратно. Земная ось — фикция механического мышления, эта вымышленная для каких-то исчислений линия — представляется данной в магическом восприятии, пронзительным лучом, ударяющим в сердце земли».

*А. Блок. Валерий Брюсов. Земная ось, 1907*

Поэт, драматург, переводчик. При жизни поэта вышла лишь одна книга его стихов — «Тихие песни» (1904), которая прошла почти незамеченной, характерна весьма снисходительная оценка ее В. Брюсовым. Однако два года спустя о ней высоко отозвался А. Блок, отметивший, что на этих стихах

лежит «печать хрупкой тонкости и настоящего поэтического чутья», в них «чувствуется поэтическая душа, убитая непосильной тоской, дикая, одинокая и скрытная». Подготовленная к печати, но вышедшая уже после смерти поэта книга стихов «Кипарисовый ларец» (1910), где с замечательной силой выражено ощущение красоты и одновременно трагизма жизни, была оценена современниками (Н. Гумилевым, М. Волошиным, В. Ходасевичем и др.) как значительное явление в литературе. «Я веду свое „начало“ от стихов Анненского, — писала впоследствии А. Ахматова. — Его творчество, на мой взгляд, отмечено трагизмом, искренностью и художественной цельностью...»

«Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее, а потом доделывать мысленно самому. Тем-то и отличается поэтическое словосочетание от обыденного, что <...> иногда какой-нибудь стих задевает в вашем чувствилище такие струны, о которых вы и думать позабыли».

*И. Анненский. Книга отражений, 1909*

**(1895—1909)**

Поэт, драматург, переводчик. При жизни поэта вышла лишь одна книга его стихов — «Тихие песни» (1904), которая прошла почти незамеченной, характерна весьма снисходительная оценка ее В. Брюсовым. Однако два года спустя о ней высоко отозвался А. Блок, отметивший, что на этих стихах лежит «печать хрупкой тонкости и настоящего поэтического чутья», в них «чувствуется поэтическая душа, убитая непосильной тоской, дикая, одинокая и скрытная». Подготовленная к печати, но вышедшая уже после смерти поэта книга стихов «Кипарисовый ларец» (1910), где с замечательной силой выражено ощущение красоты и одновременно трагизма жизни, была оценена современниками (Н. Гумилевым, М. Волошиным, В. Ходасевичем и др.) как значительное явление в литературе. «Я веду свое „начало“ от стихов Анненского, — писала впоследствии А. Ахматова. — Его творчество, на мой взгляд, отмечено трагизмом, искренностью и художественной цельностью...»

«Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее, а потом доделывать мысленно самому. Тем-то и отличается поэтическое словосочетание от обыденного, что <...> иногда какой-нибудь стих задевает в вашем чувствилище такие струны, о которых вы и думать позабыли».

«Во время расцвета мишурного русского символизма и даже до его начала Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать. Анненский никогда не сливался с богатырями на глиняных ногах русского символизма — он с достоинством нес свой жребий отказа-отречения. Дух отказа, пронизывающий поэзию Анненского, питается сознанием невозможности трагедии в современном русском искусстве благодаря отсутствию синтетического народного сознания, непререкаемого и абсолютного (необходимая предпосылка трагедий), и поэт, рожденный быть русским Еврипидом, вместо того чтобы спустить на воду корабль всенародной трагедии, бросает в водопад куклу...»

*О. Мандельштам. Письмо о русской поэзии, 1922*

«Об Анненском в свое время писали как о поэте смерти. Анненский в самом деле много говорил о смерти и похоронных атрибутах. Но он же утверждает, что „поэт влюблен в жизнь“. Анненский понимал, что лирический поэт не может не любить то, о чем пишет, что это противоречило бы самой сущности лирики как особой системы выражения человеческих ценностей. Мысль о влюбленности поэта в жизнь (смерть потому и трагична) Анненский высказывал в статьях, и он реализовал ее в своем творчестве».

*Л. Гинзбург. О лирике, 1964*

«Творчество Анненского — это поэзия изнеможения, глубокого одиночества, болезненного страдания и полного безверия. Всепроникающая тоска бытия, томление в окружающей действительности, ужас перед жизнью и шаги смерти слышатся постоянно в стихах поэта, которому близко все хрупкое, увядающее, угасающее. <...> В пейзаже Анненский рисует не пышные закаты или красоты многоцветного осеннего увядания, а картины поздней осени: сумерки, хмурое небо, дождь, голые сучья деревьев, неприглядные углы Петербурга. Упоение страстями, как и любование цветами зла, несвойственны Анненскому; женские образы, любовные мотивы у него целомудренны. Не наслаждение чувственной прелестью, а томление по одухотворенной красоте, по осмысленной, очеловеченной жизни характерно для Анненского. Поэт выступает не в обликах Дон Жуана,

Нерона, „художника-дьявола“ (как иногда Бальмонт), а в образе современного человека, скромного интеллигента, измученного серой и грубой повседневностью обывательского существования. Проза бесцельной, обыденной и косной мещанской жизни выглядит как безобразный призрак, „косноязычный бред“, а „сердце — счетчик муки“; постоянные образы маятника, часов, вокзалов и вагонов, звуки шарманки или граммофона, детали печального натюрморта говорят о механичности и обездушенности мертвеещего бытия».

*Б. Михайловский. Символизм, 1971*

«Внутренний мир лирического героя Анненского драматичен, и драматизм его вызван не пессимистическими переживаниями как таковыми, хоть они и проходят через многие стихи, не мыслями о смерти и связанными с нею образами, не темой безрадостной любви, а напряженностью того соотношения, которое возникает между внутренним миром „я“ и миром внешним, то есть миром людей и миром природы, миром вещей в широком смысле».

*А. Федоров. Иннокентий Анненский. Личность и творчество, 1984*

«Трагический пессимизм его (Анненского. — *Сост.*) поэзии состоит в том, что это поэзия реальности, целиком исчерпывающейся настоящим, для выражения которого он нашел определенный пространственно-временной сюжет, доминирующий в его стихах: последнее, исчезающее перед концом мгновение. Для Анненского мир предстает как бы в своих конечных стадиях, потому „что безвозвратно синева, / Его златившая, поблекла“ („Май“). В этой лирике сознание и мир одноприродны, последний пережит в границах „я“ и потому всегда выступает со знаком обреченности».

*В. Гитин. Иннокентий Анненский, 1987*

«...Если Тютчев и Баратынский одушевляли природу, наделяли ее мыслью и чувством, видели в ней живое существо, прекрасное, могучее, созвучное человеку, между человеческими переживаниями и ее явлениями искали параллелизмов, то Анненский, близкий им, высказывает еще

большую напряженность в своем переживании природы, в своем стремлении слиться с нею, сделать ее собою. Но это стремление не приносит поэту радостного успокоения и даже обостряет сознание неповторимости переживаемого. <...> Для Анненского человек и природа не отграничены друг от друга, но в то же время и не слиянны; общение с природой не приводит к единению с нею, а усиливает чувство одиночества».

*А. Федоров. Иннокентий Анненский, 1984*

«Поэзия Анненского питается конкретными переживаниями, реальной предметной действительностью („слова поэта прикрывают иногда самые грязные желания, самые крохотные страстишки“). Анненский вскрыл мучительную, совсем не поэтическую „изнанку поэзии“ (так озаглавлен „трилистник“ его статей в „Книге отражений“), на основе которой рождаются стихи. Но он же показал, что именно эта реальность, такая, как она есть, а не идеализированная („Зачем мне рай, которым грезят все“), может дать поэту новые поэтические символы красоты или, чаще, муки по той красоте, которая, он был убежден, существует».

*В. Гитин. Иннокентий Анненский, 1987*

## **МАРИНА ИВАНОВНА ЦВЕТАЕВА**

Никогда не писавшая на потребу читателя, а тем более издателя Цветаева была убеждена: «Быть современником — творить свое время, а не отражать его. Да, отражать его, но не как зеркало, а как щит. Быть современником — творить свое время, то есть с девятью десятками в нем сражаться, как сражаешься с девятью десятками первого черновика». Отвергая позицию вневременную, надвременную, Цветаева не соглашалась и идти в услужение времени, предпочитая всегда стоять одна «за всех», одна «противу всех».

Не дух противоречия — о чем так любят писать критики — руководил Цветаевой в жизни, но непоколебимая уверенность в собственной правоте. Разумеется, и она изменялась, перерастая прежние представления и убеждения, отказываясь от них, но никогда не делала это по чьей бы то ни было чужой воле, из чувства корысти или страха. Вечный, поразительно неутомимый труженик, бесконечно преданный своему делу, Цветаева никогда не умела и не хотела служить. «Меня не купишь, — писала она. — В этом вся суть. Меня можно купить только сущностью. (То есть — сущность мою!) Хлебом вы купите: лицемерие, лжеусердие, любезность — всю мою пену... если не накипь». Отвечая тем, кто обвинял ее в безыдейности и беспочвенности, она решительно заявляла: «...Да, не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литературной

группе НИКОГДА... Так было, так будет. Что я люблю? Жизнь. Всё. Всё — везде, м. б., всё то же одно — везде». Сказано это поэтом, настойчиво повторявшим: «...Знаю, что до последней строки буду писать *сильно*, что слабых стихов не дам», «как хорошие стихи пишутся — знаю, как плохие — не знаю (и не догадываюсь!)».

Конфликт со временем оказывался неизбежным для нее, убежденно отказывавшей в праве кому бы то ни было — «хотя бы самой могущественной, с самым большим будущим в мире политической партии» — говорить от имени всего времени. Она хотела услышать и — слышала! — этот голос и была убеждена, что в ее стихах «в равенстве <...> приказа совести над заказом времени порукой главенство в них любви над ненавистью».

Судьба ее сложилась трагично. Страстно влюбленная в жизнь, заряженная неистовой творческой энергией, Цветаева рано ощутила тяжесть одиночества, непонимание со стороны окружавших ее людей, не желавших считаться с ее правом на собственную, непохожую на другие позицию в жизни и искусстве. Усугублялось это и складом ее натуры — мятежной, непокорной, одержимой, склонной всегда и во всем идти наперекор общепринятым взглядам и вкусам. Жизнь в эмиграции, куда она отправилась в 1922 году вслед за оказавшимся там после разгрома белого движения мужем, лишь усугубила разлад с миром и временем, который был — стоит повторить — неизбежным, но болезненно остро переживался. Страстно, до боли в сердце влюбленная в Россию, но оторванная от родной земли, она почувствовала себя ненужной. Цветаева страдала уже оттого, что стихи ее — она была убеждена — «рассчитаны на множества. Здесь множеств — физически нет». А самое страшное — живя в эмиграции, Цветаева почувствовала себя выброшенной из времени. «...Здесь — *та* Россия, там — *вся* Россия. Здешнему в искусстве современно прошлое. Россия (о России говорю, не о властях), Россия, страна ведущих, от искусства требует, чтобы оно вело, эмиграция, страна оставшихся, чтобы вместе с ней оставалось, то есть безудержно откатывалось назад».

«Марину Цветаеву, не греша пристрастием, можно назвать первым русским поэтом нашей эпохи».

*Г. Федотов. О парижской поэзии, 1942*

«По непосредственности, по бьющей ключом щедрости дарования мало кто мог, в литературе нашего века, сравниться с Мариной Цветаевой. У нее была врожденная искрометность слова, та естественная взаимопроникнутость мысли и воображения, по которым только и узнаешь настоящий „от Господа Бога“ дар...»

*В. Вейдле. Проза Цветаевой, 1955*

«Марина знала и ощущала всем своим существом, что слово „есть

высший подарок Бога человеку“. Ничто не ценилось Мариной больше, чем слово. Ни близкие, ни собственная участь. Ни временные блага. Для нее оно было, по ее выражению, „стихией стихий“. В религиозной философии слово, Логос, — божественная сила творчества и Провидение.

Постигнутое ремесло поэзии, сознательная воля, разум, знание безмерного русского словаря — слагаемые, которые, по мнению Марины, принадлежали ей как художнику только потому, что она творила в состоянии постоянного наваждения. Старая мысль, старая, как и само искусство. Но стихия слова и жизнь Марины были нерасторжимы. Вне проверки, вне усмотрения или возможного сознательного преодоления. Если Тютчев мог примирить в себе чиновника и поэта, то Цветаева могла жить только в мире слова и для слова. Ей принадлежит признание: „...утверждаю, что ни на какое дело своего не променяла бы“. Более духовно-целостного художника в русском прошлом найти трудно».

*Н. А. Еленев. Кем была Марина Цветаева? 1958*

«Цветаева романтиком родилась, романтизм ее был природным, и она его громко утверждала: из-за этого многие обвиняли ее чуть ли не в актерстве и выверте — но те, кто хорошо знал ее, отлично видели всю естественность ее порывов, ее бунта и всего, что неправильно именовали ее „неистовством“. Она сама себя правильно определила:

Что же мне делать, певцу и  
первенцу,  
В мире, где наичернейший  
сер,  
Где вдохновенье хранят, как  
в термосе,  
С этой безмерностью в мире  
мер.

*Апрель 1925*

Такой ее создал Бог, и такой она себя видела и принимала. Она отталкивалась от будничной реальности и совершенно искренне признавалась: «Я не люблю жизни как таковой — для меня она начинает значить, т. е. обретать смысл и вес, только в искусстве. Если бы меня взяли за океан, в рай и запретили писать, я бы отказалась от океана и рая. Мне вещь сама по себе не нужна».

*М. Слоним. О Марине Цветаевой: Из воспоминаний, 1970*

«Цветаева принадлежит к тем, с кем кончается эпоха, и только дух противоречия, которым она была одержима, дух творческого „наперекор“ помешал ей в этом сознаться. Даже самой себе».

*Г. Адамович. Невозможность поэзии, 1958*

«Марина Цветаева, великий поэт, была, как нам представляется, создана природой словно бы из „иного вещества“: всем организмом, всем своим человеческим естеством она тянулась прочь от земных „измерений“ в измерение и мир (или миры) — иные, о существовании которых знала непреложно. Она придавала значение снам, толковала их, верила им, — ведь многие сбывались. Можно сказать, что она любила „сновидеть“. С ранних лет чувствовала и знала то, чего не могли чувствовать и знать другие. Знала, что „поэты — пророки“, и еще в ранних стихах предрекала судьбу Осипа Мандельштама, Сергея Эфрона, не говоря уже о своей собственной. Это тайновидение (или яснозрение) с годами усиливалось, и существовать в общепринятом человеческом „мире мер“ становилось труднее.

Что все это было? Вероятно, прежде всего — страдание живого существа, лишенного *своей стихии*; человеку не дано постичь мучения пойманной птицы, загнанного зверя, и речь, разумеется, ни в коей мере не идет о сравнении, а лишь — о страдании, непостижимом для окружающих. Разумеется, страдание не было единственным чувством: цветаевских чувств и страстей, ее феноменальной энергии хватило бы на многих и многих. Однако трагизм мироощущения поэта идет именно от этих не поддающихся рассудку мук».

*А. Саакянц. Марина Цветаева. Жизнь и творчество, 1997*

Для Цветаевой поэзия — не аналогия жизни, а сама жизнь в ее наиболее полном выражении. Для реализации этого убеждения она находит поразительно смелый образ: «Вскрыла жилы: неостановимо, Невосстановимо хлещет жизнь» — так начинается одно из стихотворений, завершающееся словами: «Невозвратно, неостановимо, Невосстановимо хлещет стих». Стих и жизнь здесь — понятия тождественные.

Поэзия — это сама жизнь, преломленная в сознании поэта, выступающая в его творениях в преображенном виде. Преображение это идет по своим, свойственным поэзии законам: «Поэт — издалека заводит речь. Поэта — далеко заводит речь». Издалека и далеко — это, собственно говоря, крайние точки пространства и времени, в рамках которого живет поэзия, иные измерения — не для нее. «Душа, не знающая меры...» — это ведь и о себе (о поэте!) сказано было когда-то Цветаевой. В цикле стихов с программным названием «Поэты» можно прочесть: «...путь комет — поэтов путь. Развеянные звенья Причинности — вот связь его!» Полет поэтического вдохновения, как выясняется, от издалека до далеко подчинен строгой логике, находящей выход в причинности, доселе ускользавшей от взора человека. Но и на другое обратим здесь внимание — на космическую траекторию, свойственную полету поэтической мысли, восстанавливающей подлинную связь предметов и явлений. Поэзия Цветаевой рождалась на

земле, вбирая в себя заботы и нужды, которыми живет человек. Но отсюда, с земли, начинался ее стремительный взлет.

#### **ТЕМА 4 «М. ГОРЬКИЙ. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. РАННИЕ РАССКАЗЫ. ПЬЕСА «НА ДНЕ».**

1. Место Горького в историко-литературном процессе рубежа веков.
2. Судьба писателя и его литературная биография
3. Деятельность Горького в период революции
4. Романтизм и реализм в раннем творчестве Горького. Босычество как специфическая среда и как предмет творческого интереса писателя (анализ рассказов «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Челкаш»).

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 буреви́стник 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<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>.

Согласно мнению других современных истолкователей спора о человеке в пьесе «На дне», Горький изначально готовил в ней победу «атеистической концепции, сформулированной Сытиным», 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»<sup>3</sup>.

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»

## **ТЕМА 5 «НА ДНЕ». ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРАВДЫ ЖИЗНИ В ПЬЕСЕ И ЕЕ ФИЛОСОФСКИЙ СМЫСЛ.**

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:

И даже к Сатину, рационалисту, закрытому ото всех, презирающему своего сподвижника по шулерскому ремеслу Барона, Лука находит какой-то свой ключик: «Эдакий ты браваый... 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:

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:

Но это было насилием над образом, толкованием его в духе дня. Между тем К. С. Станиславский, один из постановщиков спектакля, в режиссерских тетрадах 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»).

### **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 отдельно 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:

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 переключку, 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:

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 «давальня» для всех светлых надежд; в природе этой «давальни» нет чувства насыщения.

### **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»<sup>5</sup>. 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»)<sup>6</sup>.

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 донныне. 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 жизни мечте.

#### **ТЕМА 6 « А.А. БЛОК . СЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. СТИХОТВОРЕНИЯ».**

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. Общеизвестно 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** — произвольно, 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 переключка («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 высоту 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. «Желтые фонари», «желтая заря» (Блок писал прилагательное «желтый» через *o* 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 *o*). 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»

Символика цвета у В. С. Соловьева, А. Блока и символистов заимствована из мистицизма Средневековья и Возрождения. «В языке культуры позднего Средневековья 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 мир. Смысл его символов всегда лежит в запредельном мире. Но база его символов — вся в окружающей реальности».

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 преобразования 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.

Шлейф,  
забрызганный звездами,  
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                    И правит окриками пьяными  
Горячий воздух дик и глух,                    Весенний и тлетворный дух.

Конкретизация картины разворачивается как ряд цветowych 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                    Над озером скрипят уключины,  
Испытанные остряки.                    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,            Ее упругие шелка,  
Она садится у окна.                    И шляпа с траурными перьями,  
И веют древними поверьями        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, художественная 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, чувство, 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...».

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	И в лоскутах ее лохмотий
Страны родимой нищету,	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,	И вот — она не запятнала
Русь, на своих просторах ты,	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 «рочот сечи И трубные крики татар»), но и тоска вместе с предугадыванием грядущих битв и трагедий.

Объятый тоскою могучей,	Вздыхаются светлые мысли
Я рыщу на белом коне...	В растерзанном сердце моем,
Встречаются вольные тучи	И падают светлые мысли,
Во мгlistой ночной вышине.	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 мгlistой 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 вызывает 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 эпитафия 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                    Над вражьем станом, как бывало,  
Высоких и мятежных дней!            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.

текст, учитель обратит внимание ребят на некоторые символические детали, уточняющие общую картину и отношение автора

## **ТЕМА 7 « А.А. БЛОК . ПОЭМА «ДВЕНАДЦАТЬ»**

**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.

**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!	Запирайте этажи,
Позабавиться не грех!	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 городского —  
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!	В кондовую,
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —	В избяную,
	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:

Революционный 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<sup>4</sup>. 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, пададь, на снегу!»). Им важнее, чтобы Петька остался с ними. Утешая его, они напоминают о долге, о бдительности:

Шаг держи революционный!

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».

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 последствием.

## **ТЕМА 8 «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 20-Х ГОДОВ. РАЗНООБРАЗИЕ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОЗИЦИЙ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ».**

Двадцатые годы – сложный, но динамически и творчески плодотворный период в развитии литературы. Хотя многие деятели русской литературы оказались выдворенными из страны, а другие отправились в добровольную иммиграцию, художественная жизнь в России не замирает. Даже можно говорить об интенсивном ритме в сфере искусства и культуры, временно не испытывающих жестокого давления со стороны властей.. Функционирует издательство «Всемирная литературы», действуют литературно-художественные клубы. В это время работают крупнейшие журналы «Красная новь», «Новый мир», «Звезда», «Молодая гвардия» и др. В них публикуют свои произведения видные прозаики того времени: Серафимович, Иванов, Фурманов, Федин, Пришвин, Зощенко. Появляется много талантливых писателей, недавних участников Гражданской войны: Леонов, Шолохов, Фадеев, Тынянов. Активно развивается поэзия, представленная разными именами: Брюсов, Маяковский, Есенин, Асеев, Пастернак, Светлов. Драматургия дала в эту пору немало прославленных произведений, вошедших в репертуар театров: Булгаков «Дни Турбиных», Тренев «Любовь Яровая».

В 20-е годы шел стремительный рост развитие всех жанров и родов литературы.. В этих произведениях был показан сложный исторический процесс того времени, но преобладал и романтический пафос утверждения нового в жизни.

Творчески интересным было объединение крестьянских писателей. Среди литературных течений выделяются конструктивисты, которые славили в стихах машинную технику, отстаивали советское западничество, утверждали принцип конструктивного разделения материала.

## **ТЕМА 9«В.В. МАЯКОВСКИЙ СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. СТИХОТВОРЕНИЯ. ПЬЕСА «КЛОП» И «БАНЯ».**

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 возможности 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 осязаемого 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 созданием 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

Произведения Маяковского, созданные в период с 1917 по 1921 год, — 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»; «Стодоймовками глоток старье расстреливай!»; «Бросьте! / Забудьте, / плюньте / и на рифмы, / и на арии, / и на розовый куст, / и на прочие мелехлюндии / из арсеналов искусств»; «Жаром, жженем, 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 —	мы
не Корнеля с каким-то Расином —	и его
отца, —	обольем керосином
предложи на старье меняться, —	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, утилизированной 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 поэмы 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 Расстрелили вы? / Время пулям / по стенке музеев тенькать», — это осуществление грубого гунна, несколько конкретизировавшийся образ нищанца. 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.

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 определенной, Ульянов превращается у Маяковского в Ленина — в явление, воплощенное выражение миллиона волей. 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»<sup>1</sup>. 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, точнее 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 переключки с «Кем быть?»), но и напористой, утверждаемой с постоянным нажимом («Как хо- / рошо!»).

Своеобразие сатирических произведений Маяковского (обзор)

**ТЕМА 10, 11 « С.А. ЕСЕНИН. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСТВА ЕСЕНИНА. «АННА СНЕГИНА»**

Сергей Александрович Есенин родился в селе Константиново Рязанской области, в крестьянской семье. Детство поэта прошло у родителей матери. «Среди мальчишек всегда был коноводом и большим драчуном и ходил всегда в царапинах», — вспоминал он в 1925 году в автобиографии. Эти воспоминания нашли и поэтическое отражение в его творчестве. В автобиографическом наброске 1916 года Есенин писал: «Пробуждение творческих дум началось по сознательной памяти до 8 лет», в доме деда. «Дед пел мне песни старые, такие тягучие, заунывные. По субботам и воскресным дням он рассказывал мне Библию и священную историю». Дед поэта, Федор Андреевич Титов, по воспоминаниям сестры Екатерины, был особенно нежен к детям: «Уложить спать, рассказать сказку, спеть песню ребенку для него было необходимостью. Сергей часто вспоминал свои разговоры с ним... В автобиографии Есенин вспоминал о бабушке: «Стихи начал слагать рано. Толчки давала бабка. Она рассказывала сказки. Некоторые сказки с плохими концами мне не нравились, и я их переделывал на свой лад. Стихи начал писать, подражая частушкам».

Не меньшую, если не большую роль в пробуждении творческих способностей и — шире — в становлении личности Есенина сыграла его мать. Сестра поэта Александра вспоминает: «Наша мать была... стройна, красива, лучшая песенница на селе, играла на гармонии... С младенческих лет мы слышали от нее прекрасные сказки, которые она рассказывала нам артистически, а подрастая, узнавали, что песни, которые она пела, зачастую были переложенные на музыку стихи Пушкина, Лермонтова, Некрасова и других поэтов». И позже, когда сын читал ей свои стихи, «мать, как всегда, слушала чтение Сергея с затаенным дыханием... Она отлично понимала и глубоко чувствовала стихи сына и многие из них запоминала...»

Большое значение для начинающего поэта имела встреча с Блоком. Есенин так вспоминал о ней: «Когда я смотрел на Блока, с меня капал пот, потому что в первый раз видел живого поэта».

– А. Блок явно заинтересовался молодым стихотворцем, его несомненным талантом. В дневнике он записал: «9 марта... 1915 года. Днем у меня был рязанский парень со стихами. Стихи свежие, чистые, голосистые...» Родина, Россия была для Есенина началом всех начал. Даже имя ее он произносил с восхищением: «Россия... какое хорошее слово... и «роса», и «сила», и «синее что-то». Это им сказано: «Нет поэта без Родины». Для нее берег он самые заветные эпитеты. Слово «Русь» было для него любимой рифмой.

Есенин – поэт-патриот. Он часто повторял: «Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к Родине. Чувство к Родине – основное в моем творчестве».

. Есенин считал себя певцом русской деревни, продолжателем традиций крестьянской поэзии. Он с болью воспринимал перемены, происходящие в русской деревне, ему было жаль Русь уходящую.

С родиной связана лучшая метафора Есенина – «страна березового ситца». Природу России поэт всегда воспринимал чутким сердцем русского человека, очеловечивал ее: «Спит черемуха в белой накидке», «Словно белую косынкой, подвязалась сосна», «Отговорила роща золотая березовым, веселым языком».

. Русская природа как бы разделяет с поэтом радость и горе, остерегает, вселяет в него надежду, плачет над его несбывшимися мечтами. Выражение чувств через явления природы – одна из самых характерных особенностей есенинской лирики. Образ поэта живет, движется, меняется, приобретая все новые и новые черты. Не случайно его заметка «О себе», помеченная октябрём 1925 года, заканчивается словами: «Что касается остальных биографических сведений – они в моих стихах». «...Я, наверно, навеки имею нежность грустную русской души», – сказал он однажды. Прочитайте его стихотворения разных лет – и вы не сможете не согласиться с поэтом. Многие его стихи отмечены такими задушевными интонациями, что, кажется, писались они самой нежностью. Стихи, обращенные к матери! Сколько русских поэтов прикасались к этой священной теме, и только, пожалуй, Некрасову да Есенину удалось со всей непосредственностью и теплотой передать в стихах неизбывчивость сыновнего чувства к матери.

О первом чтении Есениным стихотворения «Письмо матери» вспоминает писатель Иван Евдокимов: «Помню, как по спине пошла мелкая, холодная оторопь, когда я услышал:

Стихотворения Есенина о любви обладают большой притягательной силой. В них запечатлено человеческое страдание, вызванное то жаждой любви, то сознанием ее неполноценности, то стремлением к ее торжеству. Очень сложная гамма эмоций сопровождает это страдание.

В 1924–1925 годах на Кавказе Есенин написал изумительный цикл лирических стихотворений «Персидские мотивы».

О животных, о «братьях наших меньших» поэт рассказывал с неизменной нежностью. С животными поэта роднило ему самому свойственное простодушие и незащищенность. В стихах о животных Есенин признается: «Каждый стих мой душу зверя лечит», «Звери, звери, придите ко мне в чашки рук моих злобу выплакать», «Для зверей приятель я хороший».

Есть у Есенина стихотворение – «Собаке Качалова». Придя в гости к великому артисту, поэт сразу же подружился с его собакой Джимом. Вот как об этом вспоминал сам артист Василий Иванович Качалов.

«Я отыграл спектакль, прихожу домой... Поднимаюсь по лестнице и слышу радостный лай Джима... Тогда Джиму было всего четыре месяца. Я вошел и увидел Есенина и Джима – они уже познакомились и сидели на диване, вплотную прижавшись друг к другу. Есенин одной рукой обнял Джима за шею, а в другой держал его лапу и хриплым баском приговаривал: «Что это за лапа, я сроду не видал такой». Джим радостно взвизгивал, стремительно высовывал голову из подмышки Есенина и лизал его лицо...» Через несколько дней Есенин опять пришел в дом к Качалову и вручил стихи, посвященные Джиму.

Время Есенина – время крутых поворотов в истории России. Оно отмечено и пожарами мировой войны, и крушением самодержавия в февральские дни 1917 года, и октябрьским залпом «Авроры». Поэт пытался разобраться в происходящем: «Учусь постигнуть в каждом миге // Коммуной вздыбленную Русь». Ему до боли в сердце жаль разрушенную гражданской войной страну, ее русские деревни. Завершающее место в лирике Есенина занял цикл стихотворений, написанных в декабре 1925 года, который условно называют «зимним», так как в нем преобладает зимний ландшафт, но это только внешний, чисто зрительный признак. Главное же здесь – воспоминания поэта о своей жизни.

«Зимний цикл» – последний аккорд есенинской лирики. Прозвучал он в самый канун рокового спада сил, который кончился для поэта трагически.

На смену плодотворному периоду литературной деятельности Есенина, на смену радостным, светлым дням его жизни пришла полоса душевного кризиса.

Еще в феврале 1923 года, будучи в Берлине, Есенин пишет письмо поэту Кумкову, знакомому по имажинистскому кружку. Вот выдержки из письма, ярко иллюстрирующие состояние поэта: «...тоска смертная, невыносимая, чую себя здесь чужим и ненужным, а как вспомню Россию, вспомню, что там ждет меня, так и возвращаться не хочется. «Помню, мне законному сыну

российскому в своем государстве пасынком быть». А теперь злое уныние находит на меня».

Много передумал и перечувствовал Есенин в то время. Уже началась травля крестьянских поэтов, которая привела к вычеркиванию из жизни сначала Алексея Ганина, позже – Сергея Клычкова, Николая Клюева... Одинок и неприкаян был Есенин в последние месяцы перед гибелью. Все это осложнилось физическим нездоровьем поэта. Ослабленный болезнью, издерганный поэт не выдержал очередного приступа депрессии, в Ленинграде, в гостинице «Англетер», ночью 27 декабря поэт ушел из жизни. Покончил ли он с собой или это было преднамеренное убийство? – Нет пока точного ответа на этот вопрос. Осталось его прощальное стихотворение

### **ПОЭМА СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА «АННА СНЕГИНА».**

Последние годы жизненного и творческого пути Есенина, как, впрочем, и предыдущие, отмечены созданием ярких произведений. Среди них два крупных – это поэмы «Черный человек» и «Анна Снегина». Несколько слов о первой из них.

#### **1. О чем эта поэма?**

В действительности, это наиболее яркое и крупное произведение Есенина не только о первой любви. Основное действие происходит с весны до поздней осени 1917 года, в период русской революции. «Мужицкие войны» двух соседних сел, зажиточного Радова и обделенного землей Криуши, причины деревенских «неурядов», захват усадьбы помещицы Снегиной и другие события даются здесь в оценке разных персонажей по-разному. Знаменательно и то, что поэма о революции рассказывает о любви, не получившей взаимности. Это придает произведению особую многозначность и помогает Есенину впервые в литературе 20-х годов подойти к теме революции, эмиграции и разобщенности русской интеллигенции с позиций национальных и общечеловеческих ценностей.

#### **2. Как вы определили жанр произведения?**

Сам Есенин определил жанр «Анны Снегиной» как **лироэпическая поэма**. Как вы понимаете это определение?

Но есть и другие взгляды. В. Турбин, к примеру, называет произведение «повестью в стихах» и находит сходство с «Евгением Онегиным» А. С. Пушкина.

Еще одно определение предложил Квятковский, утверждая, что это стихотворная новелла, то есть повествование с напряженным романским сюжетом и неожиданной концовкой.

Все эти определения указывают на различные особенности произведения, среди которых ярче выделяются **лирическое и эпическое начала**, что определяет тему сегодняшнего урока.

3. Вместе определим признаки **эпического произведения** в поэме Есенина (работаем с 1-й главой). Известно, что в эпическом произведении больше внимания автором уделяется описанию событий, он же при этом – сторонний наблюдатель. Есенин выбирает такой прием: его лирический герой – слушатель, рассказчик – возница. Из его повествования узнаем о противостоянии двух сел: Радово, которому «...счастье дано», и Криуши, где «житье у них было плохое». Однажды в скандале («украдкой они рубили / из нашего леса дрова») был убит старшина. Десятерых из Криуш «услали в Сибирь», но и в Радово «скатилась со счастья вожжа». Кроме этого вставного эпизода наблюдаем развитие основного сюжета.

– Расскажите, как идет развитие сюжета в 1-й главе.

Молодой поэт, бывший солдат-дезертир, возвращается после 4 лет отсутствия в свое родное село. Просит возницу подвести его к знакомому мельнику. В доме мельника его встречают как друга. После чая поэт идет спать на сеновал и тут вспоминает свою молодость:

Когда-то у той вон калитки

Кроме сюжета даны в развитии и образы героев поэмы.

Старый добрый мельник, на первый взгляд беззаботный и легкий человек, оказывается очень мудрым: местный большевик Прон для него не просто драчун, а защитник криушан, доведенных до отчаянья безземельем; Анна – не хладнокровная барыня, защищавшая свои угодья, а несчастная женщина, лишившаяся и мужа, и крова. В ходе поэмы узнаем историю Оглобина Прона: он гибнет от белоказацкой пули в «двадцатом годе».

4. Даны в развитии и образы главных героев. Они придают произведению биографический характер.

Анна Снегина имеет прототип, это дочь богатого помещика Лидия Ивановна Кашина, с которой поэта связывала дружба. Отцу девушки принадлежали имение в Константинове, родном селе Есенина, хутор Белый Яр, леса за Окой, тянувшиеся на десятки километров в глубь Мещеры, а также ночлежные дома в Москве на Хитровом рынке. В книге «Москва и москвичи» В. Гиляровский писал, что владельца главной трущобы Москвы с его миллионами «вся полиция боялась», потому что «с Иваном Петровичем генерал-губернатор за ручку здоровался».

Л. Кашина была красивой и образованной женщиной. В 1904 г. с отличием окончила Александровский институт благородных девиц, владела

несколькими языками. Есенин часто бывал в ее доме, где устраивались литературные вечера и домашние спектакли. «Матери нашей, – вспоминала сестра поэта, – не нравилось, что Сергей повадился ходить к барыне... «Мне, конечно, нет дела, а я вот что тебе скажу: брось ты эту барыню, не пара она тебе, нечего и ходить к ней»... Сергей молчал и каждый вечер ходил в барский дом... Мать больше не пробовала говорить с Сергеем. И когда маленькие дети Кашиной приносили Сергею букеты из роз, только качала головой. В память об этой весне (1917 г.) Сергей написал стихотворение Кашиной «Зеленая прическа...» Однако образ и судьба хозяйки константиновского имения расходятся в главном – в отношении к революции. Если героиня поэмы не принимает революцию, покидает Россию, то Кашина в 1917 году сама передала дом крестьянам и переехала в Москву, где работала переводчицей, машинисткой и стенографисткой.

Но Есенин писал свою героиню не только с Лидии Кашиной. Происхождение имени и фамилии героини также имеет свою историю. Имя Анна, что означает «богатая, чудесная, грация, милость», не случайно совпадает с именем Анны Алексеевны Сардановской, внучатой племянницы священника села Константиново. Ею в юности также был увлечен поэт. Анна Сардановская напоминает «девушку в белой накидке» именем, возрастом, запоминающейся чертой внешнего облика – смуглой кожей («смуглая рука») и даже тем, что любила белые платья и белые цветы. Кроме того, она и была той девушкой, которая полюбила другого и ласково сказала поэту «нет». Ранняя смерть Сардановской (скончалась в родах 7 апреля 1921 года) потрясла Есенина и романтизировала ее образ как образ единственной настоящей любви. И. Грузинов вспоминал, что весной 1921 года Есенин говорил ему: «У меня была настоящая любовь. К простой женщине. В деревне. Я приезжал к ней. Приходил тайно. Все рассказывал ей. Об этом никто не знает. Я давно люблю ее. Горько мне. Жалко. Она умерла. Никого я так не любил. Больше я никого не люблю».

Но самые удивительные совпадения имеются с третьей женщиной, которая «дала» есенинской героине фамилию. Эта женщина – писательница Ольга Павловна Сно (1881–1929), которая подписывала свои произведения «О. П. Снегина», «Ольга Снегина», «Снежинка» и др. Знакомство Есенина и О. Снегиной состоялось в апреле 1915 года в ее литературном салоне. Известна дарственная надпись Снегиной на книге «Рассказы» (1911): «Весеннему Есенину за его «Русь». Полюбите Лизу из Морошкино и меня. 1915, апрель. Ольга Снегина». Речь идет о маленькой поэме Есенина «Русь» и героине повести «Село Морошкино», помещенной в подаренной Есенину книге и высоко оцененной М. Горьким в письме к автору. Любопытно, что псевдоним «Снегина» – перевод фамилии мужа, литератора, англичанина по происхождению Е. Сно (snow – в переводе с английского – снег). Так вот

откуда появилось у Есенина в поэме упоминание «лондонской печати» на письме Снегиной! Эту печать он мог видеть на письмах, которые присылали ее родственники из Англии.

Главный персонаж носит имя автора, но здесь Сергей Есенин не автор, а герой, в прошлом крестьянин, а ныне знаменитый поэт, приехавший в «радовские поместья» отдохнуть и поохотиться. С ними связан **лирический сюжет** поэмы.

Осмыслим развитие лирического сюжета произведения, идя **вслед за автором** (*комментированное чтение*).

Итак, вместе с героем, известным поэтом, мы возвращаемся на его родину. И в самом конце **первой главы** перед читателем оживает воспоминание лирического героя о юности, о первой любви: возвращение на родину – это возвращение к самому себе после нравственных мучений на войне, с которой он дезертировал.

Во **второй главе** мы узнаем о том, что той самой девушкой была Анна Снегина, дочь помещицы, живущей по соседству: «Он был забавно / Когда-то в меня влюблен». Но герой уже не «скромный такой мальчишка», он стал не только писателем и «известной шишкой» – он стал другим человеком, и мысли, которые владеют им в эту минуту, вовсе не возвышенного характера: «Теперь бы с красивой солдаткой / Завесть хорошо роман». Потому и известие о Снегиных не вызывает в нем желания увидеться.

Таков герой в начале произведения. Что происходит с ним в **третьей части**?

– Каково значение эпизода болезни, названной автором «проклятым припадком»?

– Как изображает автор облик лирической героини, проглядывающий в смутных видениях болезни? «Белое платье», «привздернутый нос», «стройный лик», «перчатки и шаль» – вот и все, что заметил или что посчитал нужным описать поэт. Облик героини так же неуловим, как неуловимо то чувство, что некогда жило в сердце юноши и теперь осторожно стало напоминать о себе.

Это почти забытое чувство влюбленности возвращается к поэту, и он не хочет нарушать его чистоту. И вот состоялась встреча.

*Чтение эпизода по ролям: «Я слушал ее и невольно...» и до слов «Есть что-то прекрасное в лете, / А с летом прекрасное в нас».*

– Почему так насыщено многоточиями описание встречи поэта с Анной? Появление этих знаков подобно занавесу, который задергивается всякий раз, когда любопытный и назойливый взгляд готов рассмотреть в складывающихся отношениях что-то пошлое. Этот занавес отделяет его, сегодняшнего, прошедшего через кабацкий угар, пресыщенного легкими победами, и того – шестнадцатилетнего, впервые полюбившего юношу, чье возвышенное чувство, внезапно возрождающееся, прекрасно настолько, что с ним ни в какое сравнение не идет вполне возможный банальный «роман».

Сцены мучительных разговоров лирических героев открывают в Есенине не только мастера создания речевых характеристик, но и блестящего психолога.

– Сопоставьте портретные детали **четвертой части** с прежними. На что они указывают? «Скривленный заботой красивый и чувственный рот» и «тело ее тугое» – эти отнюдь не романтические определения обрамляют монолог героини, признающей в «преступной страсти», у которой, сознает она, нет и не может быть будущего.

– Как подчеркивает автор то, что и чувства героини мучительны, и признание дается ей с невероятным трудом и болью?

В первую очередь надо обратить внимание на многоточия: их на 17 строк ее монолога 12! Речь героини прерывиста, и эту прерывистость удивительно подчеркивает аллитерация: повтор звонкого «б», звучащего напористо: было, безумно, бюбила, болит, – сменяется глухим «т»: жестокость, суд, тайна, страстью преступной зовут.

С этим образом соотносится и облик героини.

Развитие отношений по банальной любовной схеме разрушит очарование светлых воспоминаний и может лишить поэта самой дорогой и сокровенной частицы его души.

Это прозрение освещает слова героини: «Уже светает. Заря как пожар на снегу...» В ее речи опять многоточия (на 11 строк ее слов их 10):

В ее воображении воспоминания рождаются постепенно, трепетное детское чувство стерлось в памяти.

– Когда это светлое чувство вернется к героине? Об этом читаем в пятой части.

– Какой предстает Анна перед читателем в конце поэмы?

– Чем закончится этот необычный роман?

Присланное из-за границы письмо сказало гораздо больше душе поэта, чем смогли выразить слова, доверенные бумаге.

– Как вы думаете, что символизирует синий цвет, вдруг возникающий в словах Анны?

**Синий цвет** – это и цвет его души, и цвет горней обители, горнего мира, в котором соединяются души поэта и «девушки в белой накидке». Оттуда, издалека («Большое видится на расстоянии»!) смогла разглядеть лирическая героиня любовь поэта и свою любовь; воспоминание о возвышенном и чистом чувстве венчает их ожившие в этой любви души навечно, и поэма становится книгой о неосуществившейся, но счастливой любви. Именно так можно осмыслить концовку поэмы, где высветился и предстал перед нами единственный значимый для поэта образ:

Обратите внимание, что обретение взаимности подчеркивается вводимыми изменениями в сравнении с первой частью: в отдельную строфу выделено двустишие с эмоциональным всплеском, обозначенным соединением восклицания с многоточием. А две строки, прежде говорившие о неразделенном чувстве, теперь превращаются в своеобразный венец – трехстишие, который венчает и взаимное чувство героев, и саму поэму.

Так в эпическое произведение о революции, о жизни в деревне в эти тревожные годы вплетается и лирический сюжет о любви и о горькой эмигрантской доле человека, в котором не умерло чувство любви к родине.

## **ТЕМА 12 «М.И.ЦВЕТАЕВА. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ЦВЕТАЕВОЙ».**

Среди блистательных имен поэтов Серебряного века наряду с именем Анны Ахматовой яркой звездой горит и имя Марины Цветаевой. Эти женщины по силе своего дарования ни в чем не уступали поэтам-мужчинам.

Предельная искренность, отношение к творчеству как «к священному ремеслу», теснейшая связь с родной землей, её историей, культурой, виртуозное владение словом позволило ей встать в один ряд с крупнейшими лириками XX века.

Тягчайшие испытания уготовила ей судьба: стремительный взлет к вершинам поэзии, обожание, поклонение сменились жестоким, унижительным, нищенским существованием после Октября 1917 года (отсутствие собственного угла, постоянная тревога за судьбу своих близких и друзей, сплетни, травля, невозможность печататься...). Единственное, что спасало, – творчество, осознание своего избранничества. «Ни на какое другое дела своего не променяла бы», – признавалась М. И. Цветаева.

Живя в грозное время, невзирая на бытовые неурядицы и трагические события личной жизни поэтесса видела смысл своего существования в служении поэзии. Бытие, произрастающее из упорного подвижнического труда, побеждало быт. «Стихи – есть бытие», – так утверждала Марина Цветаева. И можно добавить: «Её бытие – в стихах».

Начать рассказ о жизни поэтессы предоставим самой Цветаевой, послушайте строки из автобиографии:

Марина Ивановна Цветаева. Родилась 26 сентября (по старому стилю) 1892 года в Москве.

Отец – сын священника, европейский филолог, доктор Болонского университета, профессор истории искусств сначала в Киевском, затем в Московском университете, директор Румянцевского музея, основатель, вдохновитель и единоличный собиратель первого в России Музея изящных искусств (Москва). Герой труда. Умер в Москве, вскоре после открытия музея. Личное состояние (скромное, потому что всегда помогал нуждающимся) оставил на школу в Талицах. Библиотеку, огромную, трудноприобретенную, не изъяв ни одного тома, отдал в Румянцевский музей... Мать – польской княжеской крови, ученица Рубинштейна, редкостно одаренная в музыке. Умерла рано. Стихи от неё, библиотеку (свою и дедовскую) тоже отдала в музей. Так от нас, Цветаевых, Москве три библиотеки. Отдала бы и свою, если бы за годы революции не пришлось продать.

...Стихи пишу с 6 лет. Печатаю с 16. Писала и французские, и немецкие. Литературных влияний не знаю, знаю человеческие...

Любимые вещи в мире: музыка, природа, стихи, одиночество.

Полное равнодушие к общественности, театру, зрительности. Чувство собственности ограничивается детьми и тетрадами».

Нельзя говорить о Цветаевой, не вспоминая о её главной страсти – любви к книгам. Это первая и пожизненная любовь.

Вот что писала об этой страсти лучший исследователь жизни и творчества поэтессы Анна Саакянц: «Простое и хотя бы приблизительное перечисление того, что прочла Цветаева к 18 годам, показалось бы неправдоподобным по количеству и разнообразию. Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Лев Толстой... Немецкие и французские романтики, Гюго, Ламартин, Ницше, Жан-Поль Рихтер. Романы Чарской и пьесы Ростана, Гейне, Гете, книги, связанные с Наполеоном... Впрочем, лучше остановиться...»

Интересны воспоминания о Цветаевой её одноклассницы.

«Это была ученица совсем особого склада. Не шла к ней ни гимназическая форма, ни тесная школьная парта... Из её внешнего облика мне особенно запечатлелся нежный, «жемчужный», цвет её лица, взгляд близоруких глаз с золотистым отблеском сквозь прищуренные ресницы. Короткие русые волосы мягко ложатся вокруг головы и округлых щек. Но, пожалуй, самым характерным для неё были движения, походка – легкая, неслышная. Она как-то внезапно, вдруг, появится перед вами, скажет несколько слов и снова исчезнет, а потом смотришь, вот она снова сидит на последней парте и, склонив голову, читает книгу. Она неизменно что-то читала или писала на уроках, явно безразличная к тому, что происходит в классе».

Когда Марина Цветаева отдала в печать свою первую книгу «Вечерний альбом», ей только что исполнилось 18 лет. Любовь заполняет эту книгу: любовь к маме, любимой сестре, к жизни, такой прекрасной и безоблачной (как недолго будет это длиться!).

5 мая 1911 года, приехав в Коктебель в гости к Волошину, Цветаева встретила Сергея Эфрона. Это была любовь с первого же дня – и на всю жизнь.

Вдумайтесь:

– Марина и Сережа родились в один день, 26 сентября, Марина была годом старше.

– 16 октября 1941 года расстреляли Сергея.

– 31 августа 1941 года покончила с собой Марина.

Если кто-то скажет, что это – случай, совпадение – ошибется. Это судьба. Горькая!

27 января в Москве состоялось венчание Марины Цветаевой и Сергея Эфрона. В феврале почти одновременно вышли в свет их книги «Волшебный фонарь» и «Детство». На титульном листе обозначено: «Книгоиздательство «Оле-Лукойе», Москва, 1912 год. Шутка двух юных умов...»

. Гражданская война разрушила семейное счастье Цветаевой. Её муж вместе с Белой армией эмигрировал, она осталась одна с двумя дочерьми. Вспоминала, как «добывала» мороженую картошку: «Картошка на полу: заняла три коридора... Брать нужно руками... Не оттаявшая слиплась в чудовищные гроздья. Я без ножа. И вот, отчаявшись (рук не чувствую) – какую попало: раздавленную, мороженую, оттаявшую... Мешок уже не вмещает. Руки, окончательно окоченев, не завязывают. Пользуясь темнотой, начинаю плакать, причем тут же и прекращаю... Взваливая, тащу».

В феврале 20-го года умерла от голода младшая дочь Цветаевой. Как писала сама поэтесса: «Старшую у тьмы выхватывая, младшей не уберегла».

В страшное время Цветаева находила силы помогать другим. Поэт Константин Бальмонт вспоминал: «В голодные дни Марина, если у нее было шесть картофелин, приносила мне три. Когда я тяжело захворал из-за невозможности достать крепкую обувь, она откуда-то раздобыла несколько щепоток настоящего чаю...»

В 1922 году Марина Цветаева с дочерью уехали в Берлин, где после долгой разлуки встретила мужа. Позже семья переехала в Чехию, где родился сын Георгий. Потом были долгие метания по Франции. Об этом времени так вспоминала её дочь Ариадна Эфрон.

...По всем своим городам и пригородам (не об оставленной России говорю) Марина прошла инкогнито, твенским нищим принцем, не узнанная и не признанная ни Берлином, ни Прагой, ни Парижем (у кого она в моде сейчас...).

Если бы она была (а не слыла!) эмигранткой, то как-нибудь, авось да небось, притулилась бы на чужбине среди «своих».

Если бы она была просто женой своего мужа и матерью своих детей, то не все ли равно, в конце концов, – где, лишь бы вместе?

Если бы она была «поэтом-трансплантантом», как иные прочие, то богемные кафе богемных кварталов послужили бы ей убежищем...

В 1939 году семья Марины Цветаевой возвращается в Россию. Два года стали расплатой – за что? – непохожесть, нетерпимость? Неумение приспособливаться к чему бы то ни было? За право быть самой собой?

Без мужа и дочери, без жилья и друзей, без «надобы в себе» и абсолютно без всяких надежд... Следующий документ обличает всех убийц на свете: «В совет Литфонда.

Прошу принять меня на работу в качестве судомойки в открывающуюся столовую Литфонда. М. Цветаева».

Не приняли.

Город Елабуга – последнее земное пристанище неукротимой души поэта.

«Мурлыга! Прости меня, но дальше было бы хуже... Пойми, что я больше не могла жить. Передай папе и Але – если увидишь – что любила их до последней минуты и объясни, что попала в тупик».

## **Тема Родины в творчестве Цветаевой.**

Испытавшая страдания и потери в России, отторгнутая от родины, Цветаева всегда оставалась русским поэтом. Поэтому тема Родины – центральная в её творчестве. Она просматривалась не только в фольклорных мотивах, но и в стихотворениях о Москве. Это восхищение столицей, любовь и нежность с ней, ощущение Москвы как святыми Отчества.

### **Фольклорное начало в творчестве**

Поэтический дар Цветаевой очень многолик. В раннем творчестве проявляется фольклорное и песенное начало ее творчества. От русской народной песни были взяты: открытая эмоциональность, бурный темперамент, свобода поэтического дыхания, крылатая легкость стиха.

### **Образ лирической героини (тема души)**

Душа имеет имя – и это имя - Марина. Душа всегда была главным героем ее творчества.

### **Тема любви**

Свобода и своеволие души идет рядом с темой любви. Любить – значит жить. Любовь у Цветаевой всегда «поединок роковой», всегда спор, конфликт и чаще всего – разрыв. Любовная лирика, как и вся поэзия, громогласна, широкомасштабна, неистова, драматична.

## **Цветаева в русской поэзии**

Для Цветаевой поэзия — не аналогия жизни, а сама жизнь в ее наиболее полном выражении. Для реализации этого убеждения она находит поразительно смелый образ: «Вскрыла жилы: неостановимо, Невосстановимо хлещет жизнь» — так начинается одно из стихотворений, завершающееся словами: «Невозвратно, неостановимо, Невосстановимо хлещет стих». Стих и жизнь здесь — понятия тождественные.

Поэзия — это сама жизнь, преломленная в сознании поэта, выступающая в его творениях в преображенном виде. Преображение это идет по своим, свойственным поэзии законам: «Поэт — издалека заводит речь. Поэта — далеко заводит речь». Издалека и далеко — это, собственно говоря, крайние точки пространства и времени, в рамках которого живет поэзия, иные измерения — не для нее. «Душа, не знающая меры...» — это ведь и о себе (о поэте!) сказано было когда-то Цветаевой. В цикле стихов с программным названием «Поэты» можно прочесть: «...путь комет — поэтов путь. Развеянные звенья Причинности — вот связь его!» Полет поэтического

вдохновения, как выясняется, от издалека до далеко подчинен строгой логике, находящей выход в причинности, доселе ускользавшей от взора человека. Но и на другое обратим здесь внимание — на космическую траекторию, свойственную полету поэтической мысли, восстанавливающей подлинную связь предметов и явлений. Поэзия Цветаевой рождалась на земле, вбирая в себя заботы и нужды, которыми живет человек. Но отсюда, с земли, начинался ее стремительный взлет.

### **ТЕМА 13 «О.Э. МАНДЕЛЬШТАМ. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. СТИХОТВОРЕНИЯ».**

«Оторванная от общественной жизни, от интересов социальных и политических, оторванная от проблем современной науки, от поисков современного мирозерцания, поэзия О. Мандельштама питается только субъективными переживаниями поэта да отвлеченными „вечными“ — о любви, смерти и т. п., которые, в своем метафорическом аспекте, стали давно пустыми, лишенными реального содержания. Такая поэзия, чтобы прикрывать свою скудость, нуждается в каких-то внешних прикрасах, и поэт находит их в пышных мантиях античности и Библии».

*В. Брюсов. Среди стихов, 1923*

«Никогда его голос, изменивший структуру поэтической речи, не бывает движим чисто литературными побуждениями. Голос сливается с кровью аорты, которая расширяется до разрыва. Голос не перестает быть пророческим зрением, зоркостью хищных птиц. Голос всегда сращен со всем нравственным существом. Свет, который Мандельштам проливает на мир, имеет источником не только его жертву: он произведен претворением жертвы в слово, которое питает глаз, освежает рот, ласкает и удивляет ухо, дает себя осязать, одним словом, которое обновляет все пять чувств, осуществляя очищение (катарсис) как души, так и тела».

*Н. Струве. Осип Мандельштам, 1982*

«...Главным интересом для Мандельштама был человек и сочувствие ему, обреченному жить в невероятных условиях „советской ночи“. <...> Что такое человечность Мандельштама? Это его открытость, неспособность носить какую-либо маску (потому и погиб, что не обзавелся ею, ходил с открытым лицом), ранимость, обидчивость, боязливость, переходящая в петушиную

смелость, отсутствие какой-либо позы. С поэтом происходит то, что и со всеми людьми: никаких льгот и привилегий».

*А. Кушнер. Всех живущих прижизненный друг, 1991*

### **О нравственно-эстетических позициях Мандельштама**

«Ведь поэзия есть сознание своей правоты. Горе тому, кто утратил это сознание. Он явно потерял точку опоры».

*О. Мандельштам. О собеседнике, 1913*

«Стихи Мандельштама — наперекор всем его суждениям об искусстве — всего только бред. Но в этом бреде яснее, чем где бы то ни было, слышатся еще отзвуки песни ангела, летевшего „по небу полуночи“».

*Г. Адамович. О Мандельштаме, 1925*

«О. Мандельштам-поэт, последний эпигон так называемого акмеизма, за годы революции почти ничего не дал. <...> Тот высокий стиль классических историзмов, на котором держалась вся поэтика О. Мандельштама, оказался для нашего времени крайне антидейственным. По существу, все его пооктябрьские стихи — последняя попытка реабилитации стиля — еще холоднее, еще „бездушнее“ его прежних стихотворений. В действительности не существует того реального объекта, который смог бы субъективироваться в образах поэта. Как результат всего этого — у О. Мандельштама появляется стремление **снизить** свой стиль».

*А. Тарасенков. Рецензия на книгу О. Мандельштама  
«Египетская марка», 1929*

«Кто я? Мнимый враг действительности, мнимый отщепенец. Можно дуть на молоко, но дуть на бытие немножко смешновато».

*О. Мандельштам — М. Шагинян, 1933*

1. Первый сборник «Камень»: акмеистические принципы и их индивидуальное наполнение. Особенности произведений включенных в этот сборник:

- Конкретность и вещественность образов

- Отказ от «небесного» ради «земного»
- Восприятие художника как мастера, ремесленника, не как жреца или медиума.
- Уподобление слова камню, из которого возводится здание поэзии

2. Восприятие поэтом революции. Он принял революцию, увидев в ней неизбежный исторический катаклизм. Он считал закономерным и справедливым падение монархии. Но к Октябрьской революции отношение было негативное. Он сделал выбор в пользу родной страны.

3. Особенность лирики поэта – ее культурность, насыщенность культурными ассоциациями. Поэтому поэт приемлет и античность, и средневековье, и современность, чьи черты переплетаются в его лирике, он видит в каждой из этих эпох необходимую составляющую всего грандиозного здания мировой культуры.

4. Второй сборник – поэтика значительно обновляется

- Стихи насыщены образами античности
- Причудливые ассоциации
- Основу составляет звучание, а не значение слов.
- Слово для поэта не камень, а душа, живой организм, напрямую обращенный к сознанию человека.

5 Лирика конца 20—30 годов. Третий период творчества поэта

- Ощущение преемственности культур в новую эпоху сменяется чувством временного разрыва.
- Обращение к лирической прозе
- Лирическое «я» выступает более отчетливо
- Эпиграмма на Сталина

6 Трагическая судьба поэта в последние годы жизни: преследование, арест, осуждение, смерть в больнице пересыльного лагеря.

7 Значение лирики Мальденштама.

**ТЕМА 14, 15 « А.П.ПЛАТОНОВ. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. РАССКАЗ « В ПРЕКРАСНОМ И ЯРОСТНОМ МИРЕ». ПОВЕСТЬ «КОТЛОВАН»**

В нашей литературе есть авторы, чье творчество, вроде бы вписываясь в общий процесс, все же стоит особняком, как бы поодаль в стороне. К числу этих немногих можно отнести писателя Андрея Платонова.

Платонов необычен и притягателен одновременно. Читая этого автора, постепенно, шаг за шагом, приходишь к выводу, что его произведения, его язык помогают глубже понять, постичь самого себя, а значит, и окружающих. А ведь это то, к чему стремится в жизни каждый.

В беседе с Андреем Карауловым Д. С. Лихачев сказал, что А. Платонов для нас еще не разгаданный писатель, писатель, который в таланте не уступит самому М. Булгакову, а может, и наоборот. Такая высокая оценка творчества этого автора заставляет нас вернуться к страницам его произведений.

*Андрей Платонович Климентов* родился 1 сентября 1899 года. Фамилия Платонов – псевдоним, образованный от имени отца в 1920 году.

Родился Платонов в Воронеже, в семье слесаря железнодорожных мастерских. С малолетства познал бедность, нищету. Отец Платонова около полувека проработал машинистом паровоза, слесарем на железной дороге.

Как вспоминает писатель, он «дома только спал, а утром просыпался раньше всех, брал краюшку хлеба и уходил». Мать занималась домашней работой. Семья была большая, Андрей – старший ребенок. В неполные 14 лет он начинает трудовую деятельность.

В автобиографии Платонов пишет: «Наступило для меня время ученья – отдали меня в церковноприходскую школу... Потом я учился в городском училище. Потом началась работа. Работал я во многих местах, у многих хозяев».

Эти «университеты» и сформировали равнодушие писателя к человеческим нуждам. Ненавидя страдание, Платонов в юности дает клятву жить так, чтобы не оставить страдания места на земле.

Он собирается посвятить свою жизнь улучшению мира, утверждению счастья людей. В автобиографии Платонов пишет: «И теперь исполняется моя долгая, упорная, детская мечта – стать самому таким человеком, от мысли и руки которого волнуется и работает весь мир ради меня и ради всех людей».

Платонов работал помощником машиниста, инженером-электриком, занимался мелиорацией и электрификацией. И в годы Гражданской войны, и в годы Великой Отечественной был на фронте в качестве корреспондента.

В ноябре 1944 года Платонов прибыл с фронта с тяжелой формой туберкулеза легких.

5 января 1951 года он скончался от этой болезни. Похоронен на Армянском кладбище в Москве.

С 1927 года Платонов – профессиональный литератор. Книги его – философские. Вечные вопросы смысла человеческой жизни, размышления о месте человека в мире, одновременное обращение и к душе отдельного человека, и ко всему мироустройству – все это мы найдем у Андрея Платонова.

#### а) «Сокровенный человек»

Наблюдаем сюжетное развертывание характера главного героя в потоке событий гражданской войны. Машинист Пухов, платоновский скиталец, – независимый наблюдатель в цепочке происшествий.

Платонов вложил в жизнеощущения Пухова многое от своего восприятия революции как грандиознейшего события XX века, изменившего всю историю. Но в эпоху торжества бюрократических сил, корпуса всемогущих чиновников герой, как и сам автор, увидел признаки торможения, окаменения душ, опошления великой мечты.

#### В о п р о с ы

1. Как понимал Платонов смысл слова «сокровенный»?
2. Почему автор избрал сюжет скитальчества, странничества для раскрытия характера?
3. В чем отличие Шарикова от одноименного персонажа из «Собачьего сердца» М. Булгакова? Кто из писателей стоял ближе к своему герою?

#### б) «Третий сын».

#### В о п р о с ы

– Какова тема произведения? (*Отцы и дети, материнская любовь, жизнь и смерть, смена поколений.*)

– В чем символичность произведения? (*Умирает старуха. Проститься с ней приехало шестеро сыновей: два моряка, физик, артист, студент (агроном), начальник цеха авиационного завода с орденом «за свое рабочее достоинство». Целый «строй», «гвардию» подарила стране мать. С горечью говорит автор о том, что братья редко собираются вместе. Материнская любовь оберегала единство семьи, теперь же она потухла как «свет в ночном окне».*)

*Символично название рассказа. Именно третий сын напоминает братьям о чувстве любви. Именно он привозит с собой ребенка, свое продолжение. Наверное, не случайно, что он привез девочку. Когда-нибудь она станет матерью, станет «светом в ночном окне».)*

– Можно ли утверждать, что рассказ пессимистичен? *(Рассказ заканчивается похоронами и упоминанием о том, что и отец братьев тоже умрет. Такова жизнь: родные уходят. Это горько... Но отец, который в начале рассказа горевал, в финале «был доволен и горд тем, что его также будут хоронить эти шестеро могучих людей, и не хуже». Любовь жива: и братья опомнились, и есть внучка – символ будущего. Финал оптимистичен.)*

### **Рассказ «В прекрасном и яростном мире»**

Заглавие рассказа — «В этом прекрасном и яростном мире» — имеет существенное значение для понимания его проблематики. Почему мир Платонова «прекрасный» и «яростный»? Слово «прекрасный» связано с такими понятиями, как радость, гармония, чудо, красота, великолепие. Слово «яростный» в нашем сознании роднится с такими словами, как гнев, сила, стихия, порыв, ненависть и так далее. У Платонова эти понятия сливаются в единый поток, имя которому — жизнь. Не так ли противоречива сама действительность? Не так ли противоречив сам человек? Писатель довольно ясно указывает в рассказе на существование двух стихий — природной и человеческой. Можно увидеть и гармонию этих стихий, и их разобщенность, противоположность. Именно поэтому герои Платонова чаще всего люди ищущие, пытающиеся определить свое место в мире. Еще в 20-30-х годах XX века многие критики говорили о странных героях Платонова, о непредсказуемых финалах его рассказов, о ему одному понятной логике изображения. Но все даже самые злостные его недоброжелатели не могли не признать силу его таланта, свободу языка, невероятную плотность повествования. Очень часто писатель задавался вопросами о месте человека в мире, о его одиночестве среди людей. Он обращал пристальное внимание на преследующее человека чувство пустоты, сиротства, ненужности в мире. Эти чувства живут практически в каждом герое Платонова. Таков и машинист Мальцев. Александр Васильевич Мальцев обладал замечательным талантом — никто лучше него не мог чувствовать машины, не мог по одному взгляду определить неполадки в работе, не мог так всеобъемлюще воспринимать мир, замечать мельчайшие детали. Именно поэтому было вполне ожидаемым его назначение на самый новый и самый мощный поезд в депо — «ИС». Эта машина стала его детищем. Во время поездки он как будто сливался с

паровозом воедино, чувствовал биение «его парового сердца», понимал малейший звук. Увлеченный работой, он становился похож на вдохновенно играющего актера. Но как часто рассказчик — помощник Мальцева Костя — замечал непонятную грусть в его взгляде. А это было не что иное, как выливающееся наружу чувство одиночества. Гораздо позднее поймет Костя эту тоску. Талант машиниста обрекал Мальцева на одиночество, приподнимал над всеми и заставлял смотреть свысока. Мальцев практически не обращал внимания на нового своего помощника, и даже спустя год он относился к нему так же, как и к слесарю-смазчику. Он весь отдавался работе, растворялся в машине и в окружающей природе. Маленький воробей, попавший в воздушную струю от паровоза, не оставался без внимания. Мальцев слегка поворачивал голову, чтобы проследить его дальнейшую судьбу. Ему казалось, что только он один способен так много вобрать в себя, так много познать. Сила его таланта, как это ни печально, отдаляла его от остального мира людей, среди себе подобных он чувствовал себя одиноко. Потерянность и пустота царили в его душе. Это чувство так называемого сиротства характерно практически для всех персонажей Платонова. С помощью этой характеристики героя писателю удалось делать более масштабные выводы. От судьбы одного человека он переходил к судьбам миллионов. Его мысль о потерянности человека в эпоху революций и политических переворотов проходит через все его произведения. И действительно, печальна дальнейшая жизнь осужденного людьми Мальцева: он отлучен от работы, которой отдавал всего себя, к которой тянулся душой. На примере Мальцева мы видим, как строится судьба человека, лишённого душевной полноты. В рассказе важен и образ помощника Кости. Это человек чуткий, наблюдательный, не менее внимательный к мелочам, чем его учитель. Возможно, он был менее талантлив, но его старательность и прилежание очень помогли ему. Вскоре после отставки Мальцева он и сам успешно сдает экзамены на машиниста. Да, действительно, Костя не настолько наделен даром чувствовать механизм, но он более внимателен к окружающим его людям. Это можно считать его талантом. Он смог разглядеть почти мимоходом тайную грусть во взгляде своего учителя, но он не остановился на этом, он искал «правду», разгадку этой тоски. И он найдет ее, но только немного позже. Это человек, который не глух к чужому горю. Именно он возвращает к жизни потерявшего себя Мальцева, ослепшего и никому не нужного. Каждый раз, собираясь в путь, он видел на скамейке своего учителя, опирающегося на трость. На все слова утешения Мальцев отвечал неизменным «Прочь!». Даже в своем горе, в своей беспомощности он боится подпустить к себе живого человека, чувствующую душу. Он до сих

пор не верит, что есть на свете тот, кто смог бы понять его. А в его душе царил невыразимая тоска. Он пытался хоть как-то вновь уцепиться за тот бешеный ход жизни, вернуть хотя бы часть своего прошлого. Бесцельно приходил он в депо и жадно ловил звуки железной дороги, он поворачивал голову туда, откуда слышал мощное движение паровоза. Гордый в своем одиночестве, он, тем не менее, подчиняется Косте, однажды предложившему поехать с ним. Вместо обычного «Прочь!» он сказал: «Ладно. Я буду смиренным. Дай мне там в руки что-нибудь, дай реверс подержать: я крутить его не буду. - Крутить его ты не будешь! — подтвердил я. — Если покрутишь, я тебе дам в руки кусок угля и больше сроду не возьму на паровоз. Слепой промолчал; он настолько хотел снова побыть на паровозе, что смирился передо мной». И вот Мальцев снова ощущает дыхание встречного ветра, чувствует под рукой мощь механического гиганта. Что он испытывает в этот момент? Восторг! Радость! Упоение! Эта буря чувств возвращает его к жизни: он прозревает. Но и здесь не оставляет его Костя. Проводив его домой, он долго еще не может уйти. Чувствуя почти отцовскую привязанность к этому человеку, он боится оставить его наедине с прекрасным и яростным миром. Он чувствует его беспомощность перед миром, его наивность и простоту за маской высокомерия. Гениальный машинист, Мальцев замечал красоту природы, наслаждался гармонией, отдаляясь от мира людей. И жестокий мир наказал его за это. Платонов мастерски создает контраст между двумя этими мирами. Это особенно видно в сценах борьбы паровоза со стихией. «Мы теперь шли навстречу мощной туче, появившейся из-за горизонта. С нашей стороны тучу освещало солнце, а изнутри ее рвали свирепые, раздраженные молнии, и мы видели, как мечи молний вертикально вонзались в безмолвную дальнюю землю, и мы бешено мчались к той дальней земле, словно спеша на ее защиту». Мальцев и машина борются с силами природы. Платонов насыщает текст яркими метафорами, эпитетами. Сам паровоз становится похож на мифическое божество. И каков же исход этой борьбы? В конечном итоге природа приходит снова к гармонии: «Мы ощущали запах сырой земли, благоухание трав и хлебов, налитых дождем и грозой, и неслись вперед, нагоняя время». Но что же происходит с человеком? Ослепленный молнией, Мальцев теряет зрение. Многие исследователи часто говорят о двух молниях. Первая из них — столь сильная, грандиозная, лишила человека зрения, но не надолго. А вот вторая — искусственная — надолго лишает Мальцева способности видеть. Автор наводит читателя на мысль, что законы мира людей куда более жестоки и беспощадны, чем природные законы. Люди не смогли рассмотреть талант Мальцева. Он становится еще более одиноким.

Путь к спасению Мальцева — в образе Кости. Он не только возвращает зрение бывшему машинисту, но и открывает перед ним путь в мир людей. «Ты видишь теперь весь свет!»

### *Вопросы*

- 1. У Мальцева появляется новая машина и новый помощник.*
- 2. Описание работы Мальцева.*
- 3. Из-за молнии Мальцев слепнет и подвергает опасности жизни многих людей.*
- 4. Мальцева отдают под суд.*
- 5. Рассказчик берет слепого с собой на машину, и тот прозревает.*

### **Повесть Платонова «Котлован».**

30-е годы... Начиналась новая революция, революция индустриализации. «Второе поколение революции шло на войну в уместном дыму. Танки экскаваторов расчищали ему путь, артиллерия бетоньерок прикрывала его наступление, закрепляя цементом взятые скопы», — писал в это время известный очеркист Борис Агапов.

По всей стране из каждого радиоприемника раздавались слова песен, вдохновлявших на созидательный труд. Слова «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью, преодолеть пространство и простор» стали девизом всех и каждого. Эпоха была одержима духом энтузиазма.

Андрей Платонов как никто другой должен был радоваться происходящим в стране переменам. Именно он еще в 1922 году в небольшой газетной заметке писал: «Страдания человечества от голода смертельны. Умиравшие рвут сердце живым... Эти живые должны массами отправляться по русской стране с проповедью нового Евангелия-техники... Из этих вот тоскующих, пустынных, раненных временем полей и должно подняться человечество...

Из глубокого колодца — земли мы встаем и уже встали с железом в руках и сознанием!».

Именно он, инженер-мелиоратор по специальности, должен был приветствовать индустриализацию как путь к торжеству человека над природой.

Но росла в душе писателя «тревога за нечто любимое, потеря его равносильна разрушению не только прошлого, но и будущего». Эта тревога заставила его в самый разгар «великого перелома» взяться за перо. Так, в невероятно короткий срок, с декабря 1929 года по апрель 1930, была написана повесть «Котлован». Однако увидеть свет ей суждено было только в 1987 году.

## 2. Работа с текстом.

В чем же особенность повести «Котлован»? Почему «чуткая цензура» стала на пути повести к читателю?

1) В повести высокий пафос сочетается с острой сатирой.

Пафос переустройства мира был близок и дорог Платонову, он ведь и сам был профессиональным землестроителем. Он мечтал о будущем «новостроящемся мире», как мечтает в повести его герой инженер Прушевский (*зачитать*): «Прушевский тихо глядел на всю туманную старость природы и видел на конце её белые спокойные здания, светящиеся больше, чем было света в воздухе... Но не все было бело в тех зданиях – в иных местах они имели синий, желтый и зеленый цвета, что придавало им нарочную красоту детского изображения».

Автор разделяет со своим героем веру в то, что все устраивается «не только для пользы, но и для радости». Он мечтал, чтобы в мире царили свет и покой, не случайно в видении Прушевского все время повторяются эти слова: белый, синий, желтый и зеленый – это цвета неба, солнца, цветущих трав и деревьев. Но честность художника, способного быть не только свидетелем, но и бескомпромиссным аналитиком и судьей происходящего, помогала ему увидеть то, чего не увидели, не хотели увидеть, а может быть, боялись увидеть другие.

Повесть поражает противоречивым единством реального и фантастического.

– Как Платонову удалось воссоздать приметы исторического времени? Найдите их в тексте.

Одновременно мы сталкиваемся с мужиками, заготавливающими впрок гробы, дисциплинированными колхозными лошадьми, идущими строем на водопой, ударником труда медведем-молотобойщиком.

Это соединение реального и фантастического рождает ощущение абсурда происходящего. Фантасмагорический реализм – это способ художественно-документального изображения чудовищного. Котлован стал «могилой» и

Землекопов Мечты, и их идеалов», – пишет А. И. Павловский в статье «Яма» («Русская литература». – 1991 г. – № 3).

2) Уже в первой части повести разносторонне раскрываются образы всех центральных героев произведения.

И. Ефимов указывал: «В «Котловане» каждый персонаж пронизан какой-то одной главной жизненной линией, одним устремлением, одной тоской, каждый имеет свой характер и свою судьбу, «изменить» которой нельзя».

– Рассмотрим, какие «главные жизненные линии» несут в себе персонажи повести.

### В о п р о с ы

1. Вощев – наиболее думающий и чувствующий герой повести, человек с «сердечной озадаченностью». Докажите это.

– К какому завершению приходит вощевский поиск истины в финале повести?

– Правильно ли, по-вашему, утверждение одного критика, что «главный авторский персонаж повести – Вощев»? Почему?

2. Чувствующие герои повести – и Чиклин с Прушевским. По мнению некоторых исследователей, эти герои объединены общим чувством «трагической отчужденности от смысла жизни, от истины».

– Что объединяет этих двух различных, но внутренне близких людей? Покажите это на материале текста повести.

– Почему их тоске и внутренней неустроенности уделено в повести так много внимания?

3. Одной из самых ярких и колоритных является фигура Жачева, безногого инвалида, фанатика революции.

– Как проявляются в образе Жачева свойственные повести Платонова неоднозначность, противоречивость характеров и положений?

– Подумайте над сценой, где Жачев «ликвидирует кулаков», отправляя, а вернее, провожая их по реке на плоту «в море и далее»... Что он сам чувствует при этом?

– Как характеризует Жачева его отношение к другим героям; почему он так привязан к Чиклину и Насте и сторонится Сафронова?

4. Сафронов – идейный антипод Вощева. Сатирический характер повести очень ярко выразился в языке Сафронова.

«Поставим вопрос, – говорил Сафронов, – откуда взялся русский народ? И ответим: из буржуазной мелочи! Он был и еще откуда-нибудь родился, да больше места не было. А потому мы должны бросить каждого в рассол социализма, чтоб с него слезла шкура капитализма и сердце обратило внимание на жар жизни вокруг костра классовой борьбы, и произошел бы энтузиазм!»

Проанализируйте это высказывание Сафронова с точки зрения его содержания и словоупотребления. Чего больше в его словах: смешного или трагического? Почему?

5. В дискуссии об истине как правде жизни включаются почти все герои повести, в том числе и такие, как профуполномоченный Пашкин и «главный в городе».

– Почему писатель так пространно описывает дом Пашкина и детали его быта (в сценах с Жачевым)?

– Как сцена разговора Пашкина с «главным в городе» характеризует этих деятелей, если первый наполняет в воображении землю цветущими женщинами и «семенящим детством», а второй планирует в своем округе на будущий (голодный) год «сельхозпродукции на полмиллиарда»?

– В каком соотношении находятся их представления о жизни с самой реальной действительностью, изображенной в повести?

– Каково место Пашкина и «главного в городе» в дискуссии об истине в повести?

6. Образ и судьба девочки Насти приобретают в повести некое символическое, решающее значение; она становится участницей и комментатором важнейших сюжетных ситуаций повести.

– Какую роль в жизни строителей котлована играет девочка-сиротка?

– Как в поведении Насти отразилась общественная атмосфера времени?

– Почему писателю так важны образ девочки и ее судьба, что всю повесть он заканчивает именно ее похоронами?

– Почему со смертью Насти завершается поиск Воцевым истины?

3) Самые страшные страницы повести посвящены раскулачиванию.

Мужики, заготовившие впрок гробы, инстинктивно чувствуют неизбежность гибели: и физической, и духовной. Найдите подтверждение в тексте.

#### 4) Стиль повести Платонова «Котлован».

– Раскройте смысл понятия «индивидуальный стиль писателя».

Проследите, каков он в повести «Котлован».

– О языке Андрея Платонова писали много: то как о своеобразном эстетском языке, то как о языке – маске, языке – кривлянье. Но чаще всего им восторгались, его красотой, гибкостью, выразительностью. Большинство пишущих отмечало сложность, загадочность фразы писателя.

Исследователи творчества А. Платонова подчеркивают неповторимость, «особый язык», непохожесть его ни на какой другой: «У Платонова – свои слова, лишь ему присущая манера соединять их, своя неповторимая интонация.

Вслушиваясь и вникая в смысл платоновских метафор, образов, символов, взглядыываясь в мир платоновских утопий, сатирических картин, перечитывая страницы его удивительных книг, глубже и полнее через диалог с его временем начинаем понимать время собственное.

Безусловно, эпоха Андрея Платонова – это эпоха, которая отнюдь не способствовала выражению мысли в прямом авторском слове, так как слово это не совпадало с официальной идеологией. У Платонова, как справедливо заметил Л. Шубин, мысли героя и мысли автора совпадают.

Наблюдение.

Обратимся к началу повести: «В день тридцатилетия личной жизни Вощеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда».

– Обратимся к первой фразе: чем она вас поразила? (*Корявость, неуклюжесть фразы дальше усиливаются.*)

– Нет ли лишних слов в этой фразе в плане смысловой точности? (*Словосочетание «личной жизни» и придаточное предложение «где он добывал средства для своего существования».*)

– Попробуем убрать эти части фразы, как она будет выглядеть?

– Сделайте небольшую редакторскую правку, чтобы фраза звучала привычно для нашего слуха. (*«В день тридцатилетия Вощева уволили с небольшого механического завода».*)

В результате проделанного нами эксперимента исчезла могучая сила, самобытность платоновской речи. Фраза угасла. Ведь ее магическая сила именно в том, что после слов «в день тридцатилетия личной жизни» Вошеву дали не премию за добросовестный труд, а расчет, что Вошев не работал, а добывал средства» не на жизнь, а «для своего существования». В этой фразе уже содержится нечто такое, что в следующей буквально заставляет оцепенеть.

Горько-иронический эффект погружает нас в то время, которое рождало чудовищную бюрократическую систему, подавляющую личность, превращающую людей в безликую массу.

Платонов отразил тот этап, когда идеологическим штампом, бюрократической стерилизацией ломался живой язык народа. Отсюда шершавость, корявость, соединение в одно целое несоединимых разностильных слов и выражений.

Слово Платонова – слово-предупреждение, слово-пророчество.

Итак, с первой же фразы повести Платонова перед нами предстает образ человека, не утратившего своей личности, не растворившегося в массе.

### **ТЕМА 16 « И.Э.БАБЕЛЬ. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. РАССКАЗЫ: «МОЙ ПЕРВЫЙ ГУСЬ», «ОДЕССКИЕ РАССКАЗЫ».**

8 -13 млн. человек погибло от голода, холода, болезней, террора.

Из них 1 млн. бойцов Красной Армии.

Сколько погибло “белых”, крестьян-повстанцев – никто не считал.

2 млн. человек эмигрировали из России.

Промышленное производство упало до 20% от уровня 1913 года..

Сельское хозяйство сократилось вдвое.

Ущерб народному хозяйству составил 50 млрд. золотых рублей.

Революция и Гражданская война круто изменили Россию, вошли в жизнь каждого человека, ломая, калеча, уродуя людские тела и души. Страшна любая война, потому что она несет смерть, горе, боль, разрушения, но война гражданская страшна и бесчеловечна вдвойне.

Изображение гражданской войны стало одной из главных тем русской литературы 20 века. Эта война, потрясшая огромную страну, осознавалась в литературе по-разному: и как трагедия народа, и как романтически окрашенное великое событие, закрепившее победу большевиков в революции.

– вспомните, в произведениях каких писателей нашла свое отражение тема гражданской войны? ( М. Булгаков “Белая гвардия”; Б. Пильняк “Голый год”, “Повесть непогашенной луны”; Д. Фурманов “Чапаев”; А. Серафимович “Железный поток”; И. Бабель “Конармия”; А. Фадеев “Разгром”)

В России Гражданская война шла в течение 5 лет, с 1917 по 1922 год. “Обычно Гражданскую войну определяют как вооруженную борьбу за власть между представителями различных классов и социальных групп. Иными словами, это борьба внутри страны, внутри народа, нации, зачастую между земляками, соседями, сослуживцами или друзьями и даже родственниками. Это трагедия, надолго оставляющая незаживающую рану в сердце нации и надломы в ее душе”.

#### **“Гражданская война” М.Волошина:**

Одни восстали из подполий,  
Из ссылок, фабрик, рудников,  
Отравленные темной волей  
И горьким дымом городов.  
Другие из рядов военных,  
Дворянских разоренных гнезд,  
Где проводили на погост  
Отцов и братьев убиенных.  
В одних доселе не потух  
Хмель незапамятных пожаров,  
И жив степной, разгульный дух  
И Разиных, и Кудеяров.  
В других — лишенных всех корней —  
Тлетворный дух столицы Невской:  
Толстой и Чехов, Достоевский —  
Надрыв и смута наших дней.  
Одни возносят на плакатах  
Свой бред о буржуазном зле,  
О светлых пролетариатах,  
Мещанском рае на земле...  
В других весь цвет, вся гниль империй,  
Все золото, весь тлен идей,  
Блеск всех великих фетишей  
И всех научных суеверий.  
Одни идут освободить  
Москву и вновь сковать Россию,  
Другие, разнуздав стихию,  
Хотят весь мир пересоздать.  
В тех и в других война вдохнула  
Гнев, жадность, мрачный хмель разгула,  
А вслед героям и вождям  
Крадется хищник стаяй жадной,  
Чтоб мощь России неоглядной  
Размыкать и продать врагам:  
Сгноить ее пшеницы груды,  
Ее бесчестить небеса,

Пожрать богатства, сжечь леса  
И высосать моря и руды.  
И не смолкает грохот битв  
По всем просторам южной степи  
Средь золотых великолепий  
Конями вытопанных жнитв.  
И там и здесь между рядами  
Звучит один и тот же глас:  
“Кто не за нас — тот против нас.  
Нет безразличных: правда с нами”.  
А я стою один меж них  
В ревушем пламени и дыме  
И всеми силами своими  
Молюсь за тех и за других.

В конармейском дневнике И. Бабеля находим такие строки: *“Почему у меня непреходящая тоска? Потому что далек от дома, потому что разрушаем. Идем, как вихрь, как лава, всеми ненавидимые, разлетается жизнь, я на большой непрекращающейся панихиде”*.

*Панихида* – это церковная служба по умершему, траурные речи. Кого, что оплакивает Бабель? Сегодня нам предстоит в этом разобраться. На основе своего конармейского дневника Бабель написал сборник новелл “Конармия”. Отношение к этому сборнику у критиков было разное: кто-то увидел здесь чуждую революционной позиции “поэтизацию бандитизма”, а Горький заявил, что увидел в “Конармии” героев, похожих на запорожцев Гоголя. Шли споры, как понимать и принимать это произведение. То ли это очернительство революционной истории, то ли революционная романтика. Кто же этот человек, который своим произведением внес такую сумятицу в ряды критиков?

Исаак Эммануилович Бабель родился в Одессе в состоятельной семье. Окончив Одесское коммерческое училище и Киевский коммерческий институт, Бабель отправился в Петроград, надеясь опубликовать там свои рассказы, которых к тому времени было уже немало. Его долго не печатали, пока Бабель не попал к Горькому, он-то и разглядел в этом молодом человеке талант. Однако новые рассказы Бабеля Горькому не понравились, и он посоветовал ему отправиться “в люди”.

В течение 7 лет Бабель испробовал множество профессий и многое познал. Он был солдатом на румынском фронте, служил в ЧК, в Наркомпросе, в продовольственных экспедициях, воевал в Северной армии против Юденича, в Первой Конной армии Буденного, работал в Одесском губкоме, был репортером различных газет. Как вспоминал сам Бабель, “только в 1923 году я научился выражать мои мысли ясно и не очень длинно. Тогда я вновь принялся сочинять”.

Бабель известен как автор двух циклов очень ярких новелл: “Одесские рассказы” и “Конармия”. По ложному обвинению в мае 1939 года писателя арестовали, а в январе 1940 расстреляли. Через 14 лет его реабилитировали. Военный прокурор написал в заключении: “Что послужило основанием для ареста, из материалов дела не видно, так как постановление на арест было оформлено... через 35 дней после ареста Бабеля”.

посвятил свою знаменитую повесть “Конармия”. Писатель приехал туда в качестве корреспондента газеты “Красный кавалерист” и должен был писать статьи и вести дневник военных действий. Наблюдая за тем, что происходило, Бабель думал о судьбе революции. Теперь она представлялась ему не такой, как со стороны. Он не мог понять той ненужной жестокости, что была вокруг.

Свои наблюдения он записывал в личный дневник, который и оформился позднее в цикл рассказов.

Краткий исторический сценарий таков: опьяненный успехами на фронтах совнарком отправляет Конармию в поход на Варшаву с целью восстановления довоенных границ России. Поход заканчивается полным крахом. Западная Украина отходит Польше, а Бессарабия – Румынии. Основную массу конной армии составляли казаки, которые во времена Российской империи были привилегированным сословием. А в революцию они метались между “белыми” и “красными”. На этом драматическом фоне происходят основные события книги.

Вся страна тогда распевала этот бравурный марш. Бойцы Первой Конной армии были героями эпохи. А какими их увидел Бабель? Какими показал в своей знаменитой книге?

**Обратимся к некоторым рассказам.**

### **АНАЛИЗ РАССКАЗА “ПИСЬМО”.**

<b>Вопрос учителя</b>	<b>Ответ учеников</b>
Что составляет основу сюжета данного рассказа?	Основу сюжета данного рассказа составляет письмо мальчика Васи Курдюкова на родину, матери.
Какова композиция рассказа?	Композиция рамочная: автор пишет, что по просьбе мальчика и под его диктовку он написал письмо и приводит в рассказе это письмо полностью.
Почему автор посчитал	Письмо – это всегда что-то личное, в письме

<p>важным в цикл рассказов о Конармии включить письмо мальчика на родину?</p>	<p>сообщают новости, какие-то события из своей жизни, это рассказ о себе самом, рассказ, зачастую, откровенный, без фальши. Бабелю интересен сам человек, участвующий в военных событиях, а не военные действия армии. Данное письмо позволяет увидеть историю семьи Курдюковых на фоне идеологической борьбы в годы Гражданской войны.</p>
<p>Какие герои показаны в данном рассказе?</p>	<p>Два основных действующих лица – это автор – рассказчик и мальчик Вася Курдюков. В письме идет рассказ еще и о семье Васи: отце и двух братьях. Из письма мы узнаем об их судьбе.</p>
<p>С чего начинается письмо?</p>	<p>Как всякое письмо, оно начинается с приветствия и поклонов матери и всем родственникам. Мальчик сообщает, что находится в красной Конной армии товарища Буденного, занимается развозкой газет и литературы на позиции.</p>
<p>О чем беспокоится Вася?</p>	<p>О своем коне Степе. Чувствуется, что мальчик скучает и волнуется за своего четвероногого друга. Даже в конце письма Курдюков еще раз напоминает матери, чтобы она хорошо заботилась о его коне: “...доглядывайте до Степки, и Бог вас не оставит”.</p>
<p>Как Вася относится к матери?</p>	<p>Он пишет матери с уважением, называя её “любезной мамой”, “нижайше кланяясь от бела лица до сырой земли” и желая ей, “родственникам, крестным и кумовьям” здоровья и благополучия. Он спешит успокоить ее, подросток уведомляет, что “красный герой... кум Никон Васильич” взял его к себе, в экспедицию Политотдела, для того, чтобы развезти на позиции “литературу и газеты”, и что живёт он “при Никон Васильиче очень великолепно”.</p>
<p>Как живется на самом</p>	<p>Он пишет, что живется ему великолепно, но здесь</p>

деле мальчику?	же просит мать заколоть кабанчика и прислать ему посылку. “Каждые сутки я ложусь отдыхать не евши и безо всякой одежды, так что дюже холодно”.
Как относится мальчик к бойцам красной Конной?	Он восхищается ими, называет “красными героями”, “орлами”.
Как описывает Вася матери местность, в которой он находится вместе с Конармией?	Его, как хлебопашца, интересует, прежде всего, что выращивают в этой местности и какой здесь урожай. Из этого мы можем сделать вывод, что, несмотря на то, что Курдюков охвачен романтикой военных дней, он тоскует по мирной жизни, по своему коню Степе, по земле, по мирным трудовым будням.
Что описывает Вася в основной части своего письма?	Он пишет матери о том, как их отец, командир роты армии Деникина, убивал своего сына, красноармейца Федю. Как второй сын Семен, командир полка Красной армии, отомстил за своего брата и убил отца.
Какова интонация этой части письма?	Об этой страшной трагедии мальчик рассказывает спокойно и естественно, словно это были не его родные, кровные люди. События резни даются рядом с описанием быта. Все эти трагические события он описывает подробно, с деталями. “И папаша начали Федю резать, говоря – шкура, красная собака, сукин сын и разно, и резали до темноты, пока брат Федор Тимофеич не кончился”. И словно с сожалением, что не знает подробностей убийства братом Семеном отца, он пишет матери: “...Семен Тимофеич услали меня со двора, так что я не могу, любезная мама Евдокия Федоровна, описать вам за то, как кончали папашу, потому я был усланный со двора”.
Каким показан в письме	Семен – лихой вояка. Васе, несомненно, нравится

<p>старший брат Семен, как к нему относится Вася?</p>	<p>“отчаянность” брата Семёна, с которой тот рубит головы направо и налево. Нравится это качество красного бойца и всему полку, желающему Семёна Тимофеича “иметь за командира”. Сам “товарищ Будённый” выделяет за это новому командиру “двух коней, справную одежду, телегу для барахла и отдельно орден Красного Знамени”. Об этом Василий пишет с искренним восхищением, ставя на первое место материальные блага, полученные братом.</p> <p>Значительность брата-головореза в глазах подростка мы видим и в тех строках, когда он пишет, что если какой-либо сосед мать “начнёт забижать, то Семён Тимофеич может его вполне зарезать”.</p>
<p>Как вы восприняли это кровавое убийство?</p>	<p>Становится страшно от всего этого кошмара. Кажется, что люди потеряли все человеческое. Даже звери защищают своих детей, заботятся о семье.</p>
<p>Что вы можете сказать о душе мальчика Васи Курдюкова?</p>	<p>Его сердце глухо к человеческим страданиям, он лишен сочувствия и милосердия. Для него убийство – обычное дело. Душа мальчика искалечена войной. Понимаешь, что в будущем это будет жестокий, обозленный человек.</p>
<p>Почему в конце рассказа автор дает описание фотографии семьи Курдюковых?</p>	<p>Фотография – это все, что осталось от прежней семьи Курдюковых. Гражданская война своей стальной шашкой прошла по этой семье и расколола ее надвое: “белых” и “красных”. Никогда уже не будет счастья в этой семье: одни убиты, другие до конца своих дней будут жить с печатью убийц своего отца.</p>
<p>Как описана эта фотография?</p>	<p>Зачитывают описание: “На ней был изображен Тимофей Курдюков, плечистый стражник форменном картузе и с расчесанной бородой,</p>

	<p>недвижный, скуластый, со сверкающим взглядом бесцветных и бессмысленных глаз... А у стены...высились два парня – чудовищно огромные, тупые, широколицые, лупоглазые, застывшие, как на ученье, два брата Курдюковых – Федор и Семен.”</p> <p>Эпитеты, которые даны в описании семьи, не вызывают симпатии к ним и еще раз подчеркивают их умственную и душевную ограниченность.</p>
<p>Можем ли мы сказать, какова авторская позиция к описываемым в письме событиям?</p>	<p>Автор не дает оценку ни событиям, ни героям. Он просто описал то, что было, что видел. Бабель хочет понять своих героев и, может быть, оправдать их поступки, но у него это не получается. Разобраться в происходящем он дает возможность читателю, потомкам.</p>
<p>Какова основная мысль этого рассказа?</p>	<p>Сломана, изувечена, как и фотография, судьба многих людей, их жизнь. Революция и Гражданская война, разделившие всех на “белых” и “красных”, тому причиной.</p>

**– Так о чем же книга Бабеля?**

Это книга о страданиях человеческой души, которая иступленно ищет истину в несправедливом, истекающем кровью мире. Любая война – это страшная трагедия, а гражданская вдвойне, потому что она братоубийственная. Война губительна для обеих воюющих сторон – вот итог размышлений Бабеля на страницах своей книги.

**– В чем особенность изображения Бабелем ему современных исторических событий?**

У Бабеля показаны живые люди со всеми их достоинствами и недостатками. Наряду с героизмом писатель без всякого умалчивания пишет о грубости и даже жестокости солдат конармии Буденного по отношению к мирным жителям. Бабель видит как положительные, так и отрицательные стороны революции и не замалчивает их. Он за новую, светлую, прекрасную жизнь, но против насилия и жестокости. И мы понимаем его невысказанную мысль, что нужно искать другой путь, путь без крови и террора.

**Новелла «Мой первый гусь».**

Как и большинство новелл этого сборника написана от первого лица – Кирилла Васильевича Лютова. Автор обнажает грубость и варварство казаков, акцентирует отчуждение еврейского интеллигента, пытающегося жить в чуждой ему, чудовищно жестокой жизни. Это видно буквально с первых же строк рассказа: «Ты грамотный?» спросил Савицкий, и узнал, что Лютов «грамотный» («кандидат прав Петербургского университета»), а ведь это армия рабочих крестьян. Он чужой. Потом, когда он закричал ему: « Ты из киндербальзамов... и очки на носу», когда он, смеясь, воскликнул: «Шлют вас, не спросись, а тут режут за очки», - Бабель был точен в изображении того как веками копившаяся классовая ненависть огрубляет человеческое поведение. Лютов смиренно и покорно сгибается перед казаками. Автор изобразил его поведение с иронией. Что-то есть в его страхе женственное. Чувствуя , что он здесь чужой, Лютов хочет стать своим. Важно понимать - для достижения этой цели, он бесстрастно убивает гуся. Когда победа, казалось, достигнута, когда казаки наконец говорят: «парень нам подходящий» - Лютов, торжествуя, читает им речь в газете, появляется ощущение , что победа-то его какая-то странная, неполная. «...Мы спали шестеро там, согреваясь друг от друга». Конфликт тут внешний, и лишь в финале рассказа становится понятным, что бесстрашие мнимое. А в душе героя томление, «внутренний жар», «пылающий лоб». “ И только сердце, обогрешное убийством, скрипело и текло” (“истекает голова убитого гуся под сапогом солдата). Это “сопровождение” любой войны. И это необходимо пережить. Между Лютовым и красноармейцами есть дистанция. В нем ещё осталось что-то человеческое. Этим и объясняется высокий слог финала. В системе ценностей героя нет будущего. Есть только настоящее. Вся жизнь будто пульсирующее переживание. Наверное, именно поэтому так важна жизнь, и так трагична смерть.

Бабелевский мир по сути раскрываемых в нем простейших общечеловеческих отношений трагичен - из-за постоянного вмешательства смерти в течение жизни. Необычен пейзаж у Бабеля. «деревенская улица лежала передними, круглая и желтая, как тыква, умирающее солнце испускало на небе свой розовый дух». Пейзажу задано два противоречащих тона: тепла и всеразрушающей смерти. Всё находится в движении. Отношения «неба» и земли» абсолютно независимы друг от друга. Так и получается, что состояние героя противоречиво. Он ведь делает этот поступок независимо от своего внутреннего состояния. «Солнце падало на меня из-за зубчатых пригорков». Взаимосвязь тут между небесными и земными гранями опять предстает в необычной форме. Движение солнца вертикально. И эта вертикальность будто не оставляет выбора для главного героя своей прямолинейностью. Так, мне кажется, пейзаж непосредственно связан с действиями героя. Сюжета однако как такого нет. . Бабель намеренно строит сюжет на видении мира, отражающем, главным образом, сознание одного человека - Лютова. На основании выше сказанного приходим к выводу, что автор “Конармии” освобождает себя от необходимости мотивации

происходящего и, что важнее, от раскрытия логики собственно военных событий - для книги о войне “Конармия” содержит удивительно мало фабульного действия как такового. Сюжетный ряд строится таким образом, чтобы передать зрительное, слуховое восприятие главного героя..

Автор подчеркивает мгновенность, внезапность, отрывочности действий и отсутствие связи между ними. Для того чтобы показать всю ценность жизни. Этого он добивается используя глаголы совершенного видов: особенно - в глаголах стилистически нейтральных: “закричал”, “прокричал”, “произнес”. Может усиливаться словом “вдруг”, которое чаще всего употребляется именно рядом с нейтральными глаголами речи. Порою действия бессмысленны и оборваны: «...подошел ко мне совсем близко, потом отскочил в отчаянии и побежал в первый двор». Все внутренне-смятенное состояние человека выражено здесь в действии, и наблюдатель-автор, ничего не объясняя, как бы механически восстанавливает последовательность этих безумных “шагов” и “жестов”, логически не связанных между собой. Всё как бы построено по схеме краткости. Структура стиля Бабеля представление живого мира как нечто осколочное и оборван, нет в нем цельности.

Повествование ведется на литературном языке. Но тем не менее стилистой рисунок словесной формы пестрый и разноголосый. Во многом этому способствуют казаки, вводя в разговор естественную живую речь: «...обязаны вы принять этого человека к себе в помещение и без глупостей, потому этот человек пострадавший по ученой части...» Во всех рассказах “Конармии” есть присутствие самого автора, который вместе с ее героями прошел трудный путь к постижению смысла этой кровавой борьбы

### **ТЕМА 17 «Е.И.ЗАМЯТИН.РОМАН «МЫ» (ОБЗОР)».**

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

Евгений Иванович Замятин (1884—1937) по натуре и мирозерцанию 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 znalся, 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».

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 «номер» — 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», номером 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. Что же граждане («нумера») Единого Государства воспринимают как счастье? Как живется им под бдительным оком Благодетеля?

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 номеров, 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 недумаящих счастливых людей! Человек-машина — таков «номер» (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 Замятинным 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.

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, О-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.

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 Как сам Д-503 ощущает двойственность своего сознания, восприятия действительности? Он теперь всегда в состоянии выбора. 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. 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.

. 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.

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 «номер», 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 прибережет 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 застаёт 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». Операция совершена. Нет фантазии, нет души, нет страданий. Теперь Д спокойно, отстраненно наблюдает за тем, как под Газовым Колоколом казнят «ту женщину». 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 учащих 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.

**ТЕМА 18, 19, 20 «М.А. БУЛГАКОВ. СЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. РОМАН «МАСТЕР И МАРГАРИТА». СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА. МНОГОПЛАНОВОСТЬ РОМАНА. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ И РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ В РОМАНА. ЛЮБОВЬ И СУДЬБА МАСТЕРА».**

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 денкикинскую 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 выросла 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 собраты 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 унижительные 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.

«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». Умиравшему 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.

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

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.

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.

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 опасаящихся говорить открыто. Этот разговор полон недомолвок и полунамеков. Но скажем вместе с учениками, что Афраний прекрасно поймет своего господина.

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.

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.

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.

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 Поньрев (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.

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

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, напечатанном 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.

### **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 злключения 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 покинуть 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.

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 ряздил 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.

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.

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!

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:

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».

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».

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 иступления». 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

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.

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

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

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».

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».

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».

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 настроит 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 гонятся 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.

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».

«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.

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 Леви Матвее — человеку, 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 лгушим!), 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 мрачайшим 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 Азazelло, 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».

**ТЕМА 21, 22, 23 « М.А. ШОЛОХОВ. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. РОМАН «ТИХИЙ ДОН»(ОБЗОР). РОМАН-ЭПОПЕЯ О СУДЬБАХ РУССКОГО НАРОДА И КАЗАЧЕСТВА В ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ. ОБРАЗ Г. МЕЛЕХОВА. ЖЕНСКИЕ СУДЬБЫ. ЛЮБОВЬ НА СТРАНИЦАХ РОМАНА.»**

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».

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.

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 «дикивинным 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.

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.

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:

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

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 бурями, 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 polegший 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. Рисую 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».

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, овейного порохом 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».

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.

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».

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 вдаль отроги меловых гор, а над ними, над текучим стремением 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 мохнатила черная вязь славянского письма:

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».

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 плетью 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.

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.

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.

## **ТЕМА 24 «РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ 40-90 ГОДОВ (ОБЗОР). ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО».**

Бедствие Первой мировой войны, потрясения 2-х революций, смутное время интервенции, Гражданская война, голод, разгул преступности – все это стало основными причинами того, что сотни тысяч российских граждан вынуждены были покинуть пределы родины. Массовый исход беженцев начался в начале 1919 года и пика достиг в 1920 году. Большевики способствовали процессу эмиграции, и сами практически выдворяли неудобных людей. В середине 20-х годов опустился «железный» занавес, и выезд за границу был запрещен, власти вместо высылки все активнее начинают практиковать уничтожение инакомыслящих и отправку их в лагеря.

Первую волну русской эмиграции в основном составляли люди достаточно высокого культурного, профессионального и материального уровня. Нет ничего удивительного, что в изгнании была создана мощнейшая культурная диаспора русской интеллигенции.. Выделяют 2 поколения «первой волны» русской эмиграции.

- «старшее поколение» - авторы, сложившиеся писатели, оказавшиеся в изгнании, будучи известными в России. В большинстве своем они были убеждены во временном своем изгнании и своей миссией видели сохранение русской культуры. Поэтому они ориентировались на достижения русской реалистической литературы, а тематически их творчество было обращено к прошлому России и осмыслению произошедшей с родиной катастрофы. Причем дореволюционная жизнь в их творчестве приобретала идеалистический вид. Вера в особую писательскую миссию, чувство долга перед родиной составляло основу их творчества.
- «младшее поколение» - писатели, покинувшие Россию в несовершеннолетнем возрасте или не получившие до революции заметного признания в литературных кругах. Эти авторы значительно расширили тематический репертуар и художественный арсенал русской литературы. Они обратились к проблемам быта и бытия изгнанника, не боясь экспериментировать с художественной формой.

Вторая волна эмиграции была вызвана событиями Второй мировой войны. Состав этой волны был более случайным: среди эмигрантов было много лиц культурно непросвещенных, и это послужило главной причиной, почему «вторая волна» не стала столь же мощным культурным явлением, как первая.

Третья волна эмиграции – это разочарованные «шестидесятники» в кратковременной «оттепели», наступление «застоя» в общественной и культурной жизни страны, изменение политики Советского государства (уничтожение неугодных, высылка за пределы родины, изоляция), . Существует убеждение, что лучшие из произведений этой волны, изданные за рубежом, были написаны на родине.. Их убеждения складывались в основном на культурном слое советской литературы, определенное влияние оказала и зарубежная литература, а также произведения серебряного века. Фактически произведения авторов этой волны отличаются только большей степенью политической смелостью и эстетической раскрепощенностью по сравнению с произведениями, нашедшими в СССР официальный путь к читателю. В изгнании многие писатели вынуждены были совмещать литературную деятельность с журналистской, но литературная среда того времени была раздираема противоречиями. С падением «железного занавеса» русская эмиграция утратила свое политическое значение.

Трагические события 20 века обусловили возникновение такого уникального явления, как русская эмиграция. Ее главная особенность во все периоды заключалась в том, что, даже обогащаясь в результате с сопредельными литературами, она сохраняла духовные связи с национальной культурой, оставаясь ее важнейшей и неотделимой частью.

### **ТЕМА 25, 26« В.В. НАБОКОВ. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. ТЕМА РОССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ НАБОКОВА. РОМАН «МАШЕНЬКА». ПРОБЛЕМАТИКА И СИСТЕМА ОБРАЗОВ В РОМАНЕ».**

Русское зарубежье – это представители всех сословий, попавшие на чужбину по разным причинам и разными путями. Нас интересуют, прежде всего, те, кто сохранял и создавал русскую культуру за рубежом. В эмиграции жили видные писатели, философы, учёные, музыканты. Уехали из советской России Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, В. Ходасевич, И. Северянин, И. Бунин, А. Куприн (вернувшийся в СССР уже перед смертью), В. Набоков, А. Ремизов, И. Шмелёв, Б. Зайцев.

В начале 20-х годов литературной столицей эмиграции был Берлин – здесь шла активная литературная жизнь, широко развернулась издательская деятельность, выходили журналы («Русская книга», «Беседа»), альманахи, сборники, газеты («Дни», «Руль»). С газетой «Руль» во многом связана судьба В. Набокова, который печатался под псевдонимом В. Сирин.

В середине 20-х, когда стало очевидным, что эмиграция – явление не временное, что вернуться в Россию вряд ли возможно, когда стало ясно, что от родины литераторы отрезаны – их не печатают в России, устраивают над ними заочные суды – центр литературной эмиграции перемещается в Париж. Общими почти для всех писателей-эмигрантов были ностальгические мотивы, воссоздание прошлого, которое с годами становилось всё притягательнее и чище. В эмигрантской прессе обсуждались вопросы

будущего русской литературы. Может ли русский писатель творить в отрыве от родины, от читателей? Какова судьба литературы в Советской России? Способно ли старшее поколение эмигрантов подготовить себе литературную смену? Перепечатавались произведения советских авторов: Ильфа и Петрова, Олеси, Зощенко, Бабеля, Шолохова. Но обратной связи не было: в Советском Союзе эмигрантов почти не печатали. Молодое поколение не смогло полностью реализоваться в условиях эмиграции, несмотря на обилие талантливых писателей. Литература русской эмиграции первой волны как единое целое существовала до второй мировой войны. Одни оказались в рядах французского сопротивления, другие – в немецких концлагерях, в оккупации, третьи эмигрировали в США. Судьбу эмиграции разделил и выдающийся русский литератор, состоявшийся как писатель и поэт вне России, - Владимир Набоков.

Аналогов явлению Набокова нет в мире, он реализовался в двух культурах – русской и американской. Произведения писателя, и русские, и англоязычные, - литературные шедевры, оказавшие большое эстетическое влияние на всю литературу XX века. Набоков сделал многое и для сближения культур: он перевёл, то есть открыл для Запада. «Слово о полку Игореве», русских классиков 1-й половины XIX века, прежде всего Пушкина, он перевёл на русский язык Гёте и Шекспира, Ромена Роллана и Льюиса Кэрролла, сделал авторские переводы и версии собственных произведений. Авторитет Набокова чрезвычайно велик, несмотря на спорное отношение к его творческим принципам и неприятие некоторыми критиками за «индивидуализм» и «эстетизм». Славу Набокову принесли его русские романы: «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1929), «Подвиг» (1931), «Камера обскура» (1932), «Отчаяние» (1934), «Приглашение на казнь» (1936), «Дар» (1938).

В США Набоков начинает почти заново путь к литературной славе уже как англоязычный писатель. Его романы «Лолита», «Другие берега», «Память, говори», «Ада» становятся явлениями мировой литературы.

Широкому русскому читателю имя Набокова открылось на рубеже 80-90-х годов XX века, с тех пор его книги печатаются значительными тиражами. Многочисленные издания, в том числе солидный пятитомник с комментариями, вышли к столетию со дня его рождения, которое отмечалось в 1999 году.

Истинная жизнь писателя, как говорил Набоков, - это его творчество. Литературная жизнь Набокова началась в день православного Рождества, 7 января 1921 года, с опубликования в берлинской эмигрантской газете «Руль» трёх его стихотворений и рассказа «Нежить» за подписью В. Сирин, с тех пор ставшей его постоянным псевдонимом.

Набоков создал не просто особый художественный многослойный мир, полный загадок, игры, ловушек, подсказок, сюрпризов, удивительных

превращений, зеркальных отражений, аллюзий (аллюзия – намёк на реальное литературное, историческое, политическое явление, которое мыслится как общеизвестное и поэтолму не называется). Он создал нового читателя, способного проникнуть в этот мир, увлечься игрой, пытающегося разгадать тайны текста, включиться в диалог с автором, готового всё полнее и полнее постигать многообразие, многоцветность, философскую глубину сотворённого Набоковым мира.

Для знакомства с этим миром выбираем один небольшой по объёму рассказ, который можно прочесть несколько раз, чтобы получить ключ к чтению набоковских произведений. Это рассказ «Круг» 1936 года.

1. Аналитическая беседа.

- Что необычного вы видите в композиции рассказа?

(Удивляет уже начало: «Во-вторых, потому что в нём разыгралась бешеная тоска по России». Далее идёт: «В-третьих, наконец, потому что ему было жаль своей тогдашней молодости – и всего связанного с нею – злости, неуклюжести, жара – и ослепительно-зелёных утр, когда в роще можно было оглохнуть от иволог». А где же «во-первых»? Начала нет, нет традиционных композиционных составляющих. Кажется, нарушена логика повествования, нарушена грамматика. Проскользив первый раз по страницам рассказа, обнаруживаем в самом конце: «Во-первых, потому что Таня оказалась такой же привлекательной, такой же неуязвимой, как и некогда»).

Теперь кажется понятным замысел писателя: текст закольцован, образует круг, по которому можно пройти ещё и ещё раз. Не будем обольщаться, что мы уже разгадали набоковскую загадку, и попробуем пройти по этому кругу снова, только медленнее.

- Найдите в тексте образы круга, напоминающие круг. Обратим внимание, что начало воспоминаний относится к временному рубежу: «Новая школа строилась на самом пороге века».

- Как рисует Набоков образы прошлого?

- Как они соотносятся с ключевым образом круга?

Герой вспоминает прошлое «Со стеснённым сердцем, с грустью». Набоков сразу предупреждает читателя: «с какой грустью? – да с грустью. Ещё недостаточно исследованной нами». Получается, что рассказ – исследование грусти. Герой перебирает в памяти свои воспоминания, словно пытаясь установить причину «стеснения сердца».

Вот образ отца: красноватое лицо, лысая голова, «мясистая бородавка уноса, словно лишний раз завернулась толстая ноздря» – почти шарж. Кажется странным, почему герой «с грустью» воссоздаёт портрет отца, скорее это злая насмешка.

Следом появляется образ аристократа Годунова-Чердынцева, рядом с которым герой особенно остро чувствовал себя плебеем. И вот первый круг – золотой, монета, брошенная Годуновым-Чердынцевым при закладке новой школы и освящении её: «монета влипает ребром в глину» – круг увидеть и «в профиль», он словно разрезает пласты памяти. Чувство грусти удивительным образом включает в себя и чувство ненависти к «барскому». «И вдруг – молочное облако черёмухи среди хвой» – смутный, ещё расплывчатый образ круга.

Воскрешая в памяти картины прошлого, герой словно погружается в подводный сказочный мир, словно реализуются метафоры «глубины памяти», «течение времени»: «До какой глубины спускаешься, Боже мой! – в хрустально-расплывчатом тумане, точно всё это происходило под водой...», герой видит себя «плывущим по дивным комнатам», «всё как будто мокро: светится, скрипит и трепещет – и ничего больше нельзя разобрать». Неприязнь героя к «барину» вторична – стыд за подобострастие отца, его униженность герой испытывает в воспоминаниях. Набоков рисует не саму картину прошлого, а её восприятие героем, воспоминание об ощущениях.

- Как и с какой целью вводится образ героини?

(В следующей подглавке появляется героиня, сначала в связи с воспоминаниями о Годунове-Чердынцеве, чей «реальный образ оставался смутным: рука без перчатки, бросающая золотой» (второй раз мелькает этот золотой), а потом в образе ветреной невесты – как вихрь, как порыв, стремительно врывается Таня, ещё девочка, в воспоминания героя. Прошлое постоянно видится затуманенным: «сквозь газовый узор занавески», сквозь вуаль; отражённым в воде, в «пёстром мареве», скользящим «сквозь тень и свет»).

- Каково соотношение образов Тани и Иннокентия?

(С этим стремительным образом Тани контрастирует тяжеловатый, угрюмый образ самого героя, Иннокентия. В маленьком отрывке, по существу, в одном предложении происходит превращение героя из «несходчивого», учившегося «тяжело, с надрывом» троечника в способного молодого человека, с блеском окончившего гимназию и поступившего на медицинский факультет. Этим подчёркивается непредсказуемость жизни, неожиданность её ходов).

Внимательно прочитаем абзац, начинающийся со слов «Ещё об этой реке...»

- Какие художественные приёмы создают картину?

Описание реки в следующем отрывке словно трепещет, колеблется. То приобретает сказочную прелесть: к купальне, «ступеньками, с жабой на каждой ступеньке, спускалась глинистая тропинка, начало которой не всякий отыскал бы среди ольшаника за церковью», то натуралистическую предметность: Василий, сын кузнеца, «коренастый, корявый, в залатанных

брючках, с громадными босыми ступнями, окраской напоминающими грязную морковь» (неожиданное и очень точное, яркое сравнение). Красота и приподнятость описания вечера («через небо протягивалось что-то широкое, перистое, фиолетово-розовое – воздушный кряж с отрогами») контрастирует тут же с просторечными словами в описании летучих мышей, перечёркивающих красоту: «и уже шныряли летучие мыши – с подчёркнутой беззвучностью и дурной быстротой перепончатых существ». Отметим ассонансы в первой части описания и противопоставленную им аллитерацию во второй: звукопись позволяет «расслышать» воспоминание героя. И это становится уже восприятием самого читателя. Мы словно слышим, как с «залихватским хрустом» рвёт крючок «из маленького, круглого, беззубого рта рыбы» Василий.

Отметим маленький круг беспомощного рыбьего рта, взаимно пересекающиеся круги расходящегося по воде дождя, «среди которых появлялся другого происхождения круг, с внезапным центром, - прыгнула рыба или упал листок».

Отметим искусство Набокова разглядеть и показать неуловимое, невидимое: «незримый в воздухе дождь», «подводные судороги», границу «однородных, но по-разному сложенных стихий – толстой речной воды и тонкой воды небесной». Отметим контрастность, меткость и необычность эпитетов, относящихся к слову «вода»: «толстая» и «тонкая». Отметим неожиданность противопоставления земного и небесного как «речного» и «небесного» – всё вода, всё течёт, всё проходит, и всё существует. Как напишет позже Набоков: «Ничто никогда не изменится. Никто никогда не умрёт».

Отметим соседство неуловимого, «небесного», высокого и предельно конкретного. Плотского, земного, «низкого». «Крестьянские ребятишки... дрожа, стуча зубами, с полоской мутной сопли от ноздри ко рту, натягивали штаны на мокрые ляжки».

- Каково значение образа круга?

Второй раз изображается отец, который видит «с ужасом и умилением» в сыне себя в юности. Это ещё один круг – жизненный, отсюда эти «ужас» и «умиление». Далее – «фотография покойной жены...с прелестным овальным лицом», овальность подчёркивается повторением слова. Образ круга на границе сна и яви: «иная греза принимала особый оборот – сила ощущения как бы выносила его из круга сна...» Настойчивое повторение образа круга на разных уровнях смысла – от конкретного до условного, метафорического («оборот», «круг сна») – рождает ощущение неизбежности, всеобщности, повторяемости жизненного круга.

- Какова роль лексики, грамматических и синтаксических конструкций в подглавке «По утрам он шёл в лес...»?

(Грамматическая форма «по утрам» подчёркивает повторяемость действия, круговой характер времени. Инверсия в предложении «Юноша робкий, впечатлительный, обидчивый, он особенно остро чувствовал социальную сторону вещей» выделяет эпитеты, характеризующие героя. Длинное предложение со сложной сочинительной и подчинительной связью, повторяющимися союзами, вводными конструкциями воссоздаёт картину усадьбы в деталях и подробностях. Эти подробности даются в восприятии героя, которому «казалось омерзительным всё, что окружало летнюю жизнь Годуновых-Чердынцевых»: «жирненький шофёр» с «рыжей складкой затылка»; машина, «тоже противная», «седой лакей с бакенбардами, откусывавший хвосты новорождённым фокстерьерам» (подчёркивается несоответствие благообразного облика лакея и его действий), «бабы-подёнщицы». Слово словно пробуете на вкус, на зуб: «челядь», повторял он, сжимая челюсти, со сладострастным отвращением». Ощущение «плоти» слова вообще характерно для творчества Набокова.)

- Как ведётся повествование в подглавке «В первый раз, кажется, он увидел с холма...»?

(Картина кавалькады всадников, среди которых Таня и её брат, рисуется так, будто действительно видится впервые – ярко, подробно, детально. Потом в повествование вклинивается, кажется, голос автора: «Ну-с, пожалуйста: жарким днём в середине июня...» Словно писатель иронически обращается к читателю, даёт подсмотреть, как он пишет. Следующий абзац начинается тем, чем закончился предыдущий – цепь времени не размыкается. Прошлое высвечивается до мельчайших подробностей: «то к правой, то к левой ключице прилипла рубаха», «букет ночных фиалок», «тёмно-синие чашки». Необычно и ностальгически окрашен эпитет в словосочетании «русский пятнистый свет». Комплекс ощущений – световых, цветовых, обонятельных – делает прошлое зримым, осязаемым, живым, реальным. Например, в предложении, в котором действует незначительная вроде бы, эпизодическая фигура: «Экономка, в горжетке, со стальными, зачёсанными назад волосами, уже разливала шоколад...» Круг становится объёмным – превращается в мокрый мячик для тенниса).

- В чём особенности художественного построения этого отрывка?

(Отрывок построен так, что напряжение возрастает постепенно, и то, ради чего он написан, проявляется в конце, как неотвратимость судьбы: «скользящее сквозь тень и свет, ещё неясное, но уже грозящее роковым обаянием, лицо Тани». Первое предложение следующего отрывка («Уселись») как будто является переносом из предыдущего. Вспомним приём переноса, например, у Пушкина в «Евгении Онегине»: «И, задыхаясь, на скамью Упала...»)

- Как развивается образ круга в этом отрывке (самом большом)?

(Герой находится в «самом тенистом конце» – в прямом и переносном смысле. «Здесь как бы соединялись кольцами липовой тени люди разбора

последнего» – круг людей «одного сорта» соединяется неосязаемым и неуловимым кругом тени. Так же неуловимо прочерчивая круги, вращается и медленно падает на скатерть «липовый летунок». Это замедленное круговое движение привораживает взгляд. Создаёт паузу в повествовании. Образ круга всё более настойчив. Но и неявен, он лишь угадывается то в движении, то в кружевах старухи. То в мячике, который подбрасывает на ладони Таня. «К центру их жизни он всё равно не был допущен. А пребывал на её зелёной периферии...» - тоже круг. Этот отрывок – история любви, неодолимого влечения, сужения круга, в который, как в водоворот, затягивает героев. Кульминация рассказа – объяснение героев, происходит при свете небесного круга – «огромной, быстро поднимавшейся луны»).

- В чём особенности развития действия в финале рассказа?

(После несостоявшегося счастья действие развивается стремительно: мелькают жизненные перипетии, жизнь прочерчивается словно пунктиром (вспомним рассказ Бунина «холодная осень», 1944 год). Война с немцами, революция, эмиграция – обо всех этих событиях говорится вскользь. События, которые могли бы составить содержание романа, Набоков помещает в один, пусть и большой, абзац. Герой случайно узнаёт о гибели отца Тани, наконец, случайно в Париже встречается и мгновенно узнаёт её мать. Жизненный водоворот вновь приводит героя к Тане).

- Как происходит «замыкание» круга в последней части рассказа?

- Куда выводит читателя этот круг?

(Встреча с «утончившейся» за 20 лет Таней потрясает героя. Ему хочется плакать – не о погибшем отце Тани, а о своём бестолковом, нелепом и прекрасном прошлом, в котором он сам отгородил себя от Тани кругом своего «плебейского» высокомерия и гордости. «Вдруг Иннокентий почувствовал: ничто-ничто не пропадает, в памяти накаплиются сокровища, растут скрытые склады в темноте, в пыли, и вот кто-то проезжий вдруг требует у библиотекаря книгу, не выдававшуюся двадцать лет». Собственное прошлое кажется не только герою, но и писателю книгой, а книги – разыгранными собственными воспоминаниями.

Волнение героя передаётся и непосредственно («Странно: дрожали колени»), и недоумённым восклицанием (без восклицательной интонации!) то ли героя, то ли автора («Вот какая потрясающая встреча»), и опосредованно («привстал, чтобы вынуть из-под себя свою же задавленную шляпу»).

Наконец, объясняется это «ужасное беспокойство», и мы возвращаемся к началу круга: «Во-первых, потому что Таня оказалась такой же привлекательной, такой же неуязвимой, как и некогда...»)

Если мы начнём читать сначала, замкнув круг, вдруг окажется, что мы смотрим на знакомые строчки другими глазами, приходит сочувствие герою, сопереживание, размышления о своих несбывшихся надеждах. Любимая женщина оказывается вне круга героя, ему остаётся лишь круг воспоминаний, связанных с ней. Сожаление и беспокойство по поводу потерянной любви усиливается ностальгией, «Бешеной тоской по России», по молодости.

И читатель движется уже не по кругу, а по спирали – вглубь рассказа.

### **Роман «Машенька»**

1926 году вышло в свет первое прозаическое произведение Набокова — роман «Машенька». По этому поводу журнал «Нива» написал: «Себя и свою судьбу в разных вариациях Набоков, развлекаясь, неустанно вышивает по канве своих произведений. Но не только свою, хотя едва ли кто-то интересовал Набокова больше, чем он сам. Это ещё и судьба целого человеческого типа — русского интеллигента-эмигранта». Действительно, для Набокова жизнь на чужбине оказалась всё же довольно тяжёлой. Утешением становилось прошлое, в котором были светлые чувства, любовь, совсем другой мир. Поэтому роман основан на воспоминаниях. Фабулы как таковой нет, содержание разворачивается как поток сознания: диалоги действующих лиц, внутренние монологи главного героя, описания места действия перемежаются.

Главный герой романа, Лев Глебович Ганин, оказавшись в эмиграции, утратил какие-то важнейшие свойства личности. Он живёт в пансионе, который ему не нужен и не интересен, его обитатели представляются Ганину жалкими, да и сам он, как и прочие эмигранты, никому не нужен. Ганин тоскует, иногда он не может решить, что делать: «переменить ли положение тела, встать ли, чтобы пойти и вымыть руки, отворить ли окно...». «Сумеречное наваждение» — вот определение, которое даёт автор состоянию своего героя. Хотя роман относится к раннему периоду творчества Набокова и является, пожалуй, самым «классическим» из всех созданных им произведений, но характерная для писателя игра с читателем присутствует и здесь. Неясно, что же служит первопричиной: то ли душевные переживания деформируют внешний мир, то ли, напротив, уродливая действительность омертвляет душу. Возникает ощущение, что писатель поставил друг перед другом два кривых зеркала, изображения в которых уродливо преломляются, удваиваясь и утраиваясь.

Роман «Машенька» выстроен как воспоминание героя о прежней жизни в России, оборванной революцией и Гражданской войной; повествование ведётся от третьего лица. В жизни Ганина до эмиграции было одно важное событие — его любовь к Машеньке, которая осталась на родине и утрачена вместе с ней. Но совершенно неожиданно Ганин узнаёт в изображённой на фотографии женщине, жене соседа по берлинскому пансиону Алфёрова, свою Машеньку. Она должна приехать в Берлин, и этот ожидаемый приезд оживляет героя. Тяжкая тоска Ганина проходит, его душа заполняется воспоминаниями о прежнем: комнате в петербургском доме, загородной усадьбе, трёх тополях, амбаре с расписным окном, даже о мелькании спиц велосипедного колеса. Ганин вновь словно погружается в мир России, сохраняющий поэзию «дворянских гнёзд» и теплоту родственных отношений. Событий происходило много, и автор отбирает наиболее значимые из них. Ганин воспринимает образ Машеньки как «знак, зов, вопрос, брошенный в небо», и на этот вопрос он вдруг получает «самоцветный, восхитительный ответ». Встреча с Машенькой должна стать чудом, возвращением в тот мир, в котором Ганин только и мог быть счастлив. Сделав всё, чтобы помешать соседу встретить жену, Ганин оказывается на вокзале. В момент остановки поезда, на котором приехала она, он чувствует, что эта встреча невозможна. И уезжает на другой вокзал, чтобы

покинуть

город.

Казалось бы, в романе предполагается ситуация любовного треугольника, и развитие сюжета подталкивает к этому. Но Набоков отбрасывает традиционный финал. Глубинные переживания Ганина для него намного важнее, чем нюансы отношений героев. Отказ Ганина от встречи с любимой имеет не психологическую, а скорее философскую мотивировку. Он понимает, что встреча не нужна, даже невозможна, не потому, что она влечёт за собой неизбежные психологические проблемы, а потому, что нельзя повернуть время назад. Это могло бы привести к подчинению прошлому и, следовательно, отказу от самого себя, что вообще невозможно для героев Набокова.

В романе «Машенька» Набоков впервые обращается к темам, которые затем будут неоднократно появляться в его творчестве. Это тема утраченной России, выступающей как образ потерянного рая и счастья юности, тема воспоминания, одновременно противостоящего всё уничтожающему времени и терпящего неудачу в этой тщетной борьбе.

Образ главного героя, Ганина, очень типичен для творчества В. Набокова. В его произведениях всё время появляются неустроенные, «потерявшиеся» эмигранты. Пыльный пансион неприятен Ганину, потому что он никогда не заменит родину. Проживающих в пансионе — Ганина, учителя математики Алфёрова, старого русского поэта Подтягина, Клары, смешливых танцовщиков — объединяет ненужность, какая-то выключенность из жизни. Возникает вопрос: а зачем они живут? Ганин снимается в кинематографе, продавая свою тень. Стоит ли жить ради того, чтобы «вставать и ездить в типографию каждое утро», как это делает Клара? Или «искать ангажемент», как ищут его танцовщики? Унижаться, кланчить визу, объясняясь на плохом немецком языке, как вынужден это делать Подтягин? Цели, которая оправдывала бы это жалкое существование, ни у кого из них нет. Все они не думают о будущем, не стремятся устроиться, наладить жизнь, живя оным днём. И прошлое, и предполагаемое будущее осталось в России. Но признаться себе в этом — значит сказать себе правду о себе самом. После этого нужно делать какие-то выводы, но как тогда жить, как заполнять скучные дни? И жизнь заполняется мелкими страстями, романчиками, суетой. «Подтягин заходил в комнату хозяйки пансиона, поглаживая чёрную ласковую таксу, пощипывал её уши, бородавку на серой мордочке и рассказывал о своей стариковской, мучительной болезни и о том, что он уже давно хлопочет о визе в Париж, где очень дешёвы булавки и красное вино».

Связь Ганина с Людмилой ни на секунду не оставляет ощущения, что речь идёт о любви. Но это не любовь: «И тоскуя и стыдясь, он чувствовал, как бессмысленная нежность, — печальная теплота, оставшаяся там, где очень мимолетно скользнула когда-то любовь, — заставляет его прижиматься без страсти к пурпурной резине её поддающихся губ...» Была ли у Ганина настоящая любовь? Когда совсем мальчиком встретил он Машеньку, то полюбил не её, а свою мечту, придуманный им идеал женщины. Машенька оказалась недостойной его. Он любил тишину, уединение, красоту, искал гармонию. Она же была легкомысленна, тянула его в толпу. А «он чувствовал, что от этих встреч мельчает истинная любовь». В мире Набокова счастливая любовь невозможна. Она или связана с изменой, или же герои вообще не знают, что такое любовь. Индивидуалистический пафос, страх подчинения другому человеку, страх возможности его суда заставляют героев Набокова забыть о ней. Часто в основе сюжета произведений писателя любовный треугольник. Но накала

страстей, благородства чувств в его произведениях найти невозможно, история выглядит пошлой и скучной.

Для романа «Машенька» характерны черты, проявившиеся и в дальнейшем творчестве Набокова. Это игра литературными цитатами и построение текста на ускользающих и вновь проявляющихся лейтмотивах и образах. Здесь становятся самостоятельными и значимыми звуки (от соловьиного пения, означающего природное начало и прошлое, до шума поезда и трамвая, олицетворяющих мир техники и настоящее), запахи, повторяющиеся образы — поезда, трамваи, свет, тени, сравнения героев с птицами. Набоков, говоря о встречах и расставаниях героев, несомненно, намекал читателю на сюжет «Евгения Онегина». Также внимательный читатель может найти в романе образы, характерные для лирики А.А. Фета (соловей и роза), А.А. Блока (свидания в метель, героиня в снегу). При этом героиня, чьё имя вынесено в заглавие романа, на его страницах не появилась ни разу, и реальность её существования иногда кажется сомнительной. Игра с иллюзиями и реминисценциями ведётся постоянно.

Набоков активно использует традиционные для русской литературы приёмы. Автор обращается к свойственным Чехову приёмам детализации, насыщает мир запахами и красками, как Бунин. В первую очередь это связано с призрачным образом главной героини. Современные Набокову критики называли «Машеньку» «нарциссистским романом», предполагали, что автор постоянно «самоотражается» в своих героях, помещая в центр повествования личность, наделённую недюжинным интеллектом и способную на сильную страсть. Развития характера нет, сюжет превращается в поток сознания. Многие современники не приняли роман, так как в нём не было динамично развивающегося сюжета и счастливого разрешения конфликта. Набоков писал о том «меблированном» пространстве эмиграции, в котором отныне предстояло жить ему и его героям. Россия осталась в воспоминаниях и снах, и с этой реальностью следовало считаться.

## ТЕМА « ДЕЯТЕЛИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА НА ЗАЩИТЕ ОТЕЧЕСТВА»

Поэзия Великой Отечественной войны. Это строки радости побед и боли потери близких и родных, в них отражена история нашей родины и судьба русского человека в те страшные годы.

Со временем все меньше остается среди нас тех, кто встретил роковой рассвет 22 июня 1941 года. Тех, кто суровой осенью 1941 года защищал

Москву, кто познал кровавый снег Сталинграда, кто «пол-Европы попластунски прошагал»... Они не стояли за ценой, добывая победу, не считали, «кому память, кому слава, кому темная вода».

Память о войне... Правда о войне... Она жива и в прозаических произведениях.

Война – жесточе нету слова.

Война – печальней нету слова.

Война – святее нету слова...

Почему-то именно эти строки А. Твардовского вспоминаются при чтении или перечитывании книг о войне.

Наверное, каждому приходилось слышать фразу: «Есть о войне хорошие книги, но правда ещё не вся». И речь, мне кажется, идет не о какой-то личной, только тебе известной правде о сражении, полководце, событии, без которой никакой полной правды быть не может, – речь идет о правде общей, единой, самой главной – о правде народной.

Настоящий талант ищет эту правду не в широком эпическом охвате многих лиц, событий, лет, не в глобальных философских обобщениях, а в конкретностях жизни, в её реальных проявлениях. Словно писатель убеждает себя: ничего из того, что легло на весы добра и зла, не упущено, не забыто...

«Я не знал тогда и не мог знать, что из всего нашего класса, из тех ребят, что пошли на фронт, мне единственному суждено живым вернуться с войны...» – это напишет Г. Бакланов.

«Я глянул на убитого в стереотрубу. Свежая кровь блестит на солнце, и на нее уже липнут мухи, роятся над ним. Здесь, на плацдарме, великое множество мух», – это тоже Г. Бакланов.

«У меня до сих пор стоит в ушах крик ребенка, который летит в колодец. Слышали ли вы когда-нибудь этот крик? Вы не смогли бы его слышать, вы не смогли бы его выдержать. Ребенок летит и кричит, кричит как откуда-то из-под земли, с того света», – это напишет С. Алексиевич, и словно в ответ ей, этому крику, навсегда вошедшему в душу, раздастся другой, из сарая, который уже обложен соломой, облит бензином: «Мамочка, милая, просись и ты, жечь нас будут...» – это А. Адамович.

И реквиемом по своему поколению прозвучат строки поэта-фронтовика:

Снег минами изрыт вокруг

И почернел от пыли минной.  
Разрыв – и умирает друг,  
И смерть опять проходит мимо.  
Сейчас настанет мой черед,  
За мной одним идет охота.  
Будь проклят сорок первый год  
И вмерзшая в снега пехота.

Это о тех, кто погиб, выполняя свой солдатский долг, долг защитника Отечества, родного дома.

Читая книги о войне, понимаешь, что подвиг – это не романтические приключения, а труд с риском и опасностями. Например, одно из довольно часто описываемых событий – захват пленного. Можно вспомнить сдержанного, умудренного жизнью капитана Травкина Э. Казакевича, который добудет у немца важнейшие сведения о готовящемся танковом прорыве, и Синцова с товарищем по роте из трилогии К. Симонова «Живые и мертвые», когда обещают они генералу Орлову взять «языка», а генерала настигает разрыв мины, и теперь слово, данное мертвому, особенно крепко, даже свято, и притащат они немца ценой тяжелого ранения и потери ноги напарника по ночному поиску...

И будет рисковать собой Кузнецов, из повести Д. Медведева «Это было под Ровно», выкрадывая немецкого полковника с его сверхсекретными документами.

Ужасает жестокой правдой о войне книга А. Адамовича «Каратели». В ней – о тех бывших военнопленных, кто сделал свой выбор, сохранив себе жизнь, вырвавшись из концлагеря, стал в ряды карательного отряда. Суть этого выбора откроется, когда Николай Белый, один из тех, кто надел чужую форму, подвергается испытанию: в руку суют пистолет, немец упирает свой ствол тебе в спину – и марш к огромному, кажущемуся бесконечному рву, у края которого стоят люди, обреченные на смерть, и ты, именно ты, должен выстрелить. И сколько ты раз выстрелишь, столько и сигарет получишь в поощрение, и слышит бывший лейтенант Красной армии Белый Николай Афанасьевич, как потрясенно воскликнет его сосед:

– Да што вы, люди, я не могу!

Не можешь – тогда вались туда, в эту яму, пусть останутся только те, кто сможет нажать на курок.

Чтобы это великое испытание, которому подвергается душа человека, стало особенно зримым, автор доводит его до трагической вершины. В русской литературе мерилom ценности человека было отношение к ребенку, наверное, поэтому, следуя классическим традициям, Адамович дает своему герою высшее испытание: Белый видит, как на краю рва мальчик «сидит лягушонком, колотится всеми позвонками и просит, плачет: «Дядя, хутчэй, дядя, скорей!» Ему так невыносимо страшно, что он выстрел торопит как избавление от нечеловеческого ужаса! Так сможет Белый выстрелить или нет?

Автор останавливает описание, продолжения не будет, но зато следующая сцена начнется словами: «Лейтенант Белый вел свой цуг по улице...» Цуг – это по-немецки взвод, а бывший лейтенант – его командир. Значит, смог он, да еще повышение получил, и идут они на работу – убивать деревню Борки.

Адамович не скрывает невероятной тяжести выбора таких «бывших лейтенантов». Но помнит Муравьев, что был десятым, кто шагнул из ворот лагеря к столам с колбасой и хлебом, последним, а его товарищи, полуживые, изголодавшиеся, смотрели «на белые ломти с красной колбасой» и не сделали того шага, который сделал он. И так просто и страшно скажут родители своему сыну, пришедшему в дом в немецкой форме: «Лучше бы тебя убили...»

Нет ничего опаснее, говорит Адамович, чем забыть о том, что было с людьми. Вспоминать мучительно, но забыть – смертельно опасно. Для всего человечества. Потому что мир может устоять только на принципах гуманизма, любви, милосердия и убежденности, что кроме твоей бесценной жизни есть еще ценности, те, которые делают этот мир миром людей и сохраняют человеку то, что делает его человеком, даже в бесчеловечной атмосфере войны.

### **Повесть К. Воробьева «Убиты под Москвой».**

Прав В. П. Астафьев: «Повесть «Убиты под Москвой» не прочтешь просто так, потому что от нее, как от самой войны, болит сердце, сжимаются кулаки и хочется единственного: чтоб никогда-никогда не повторилось то, что произошло с кремлевскими курсантами, погибшими после бесславного, судорожного боя в нелепом одиночестве под Москвой...»

Обнаженная правда писателя, попавшего в декабре 1941 года под Клином в плен контуженым, открывает народную трагедию 1941 года. По словам жены К. Воробьева, воспоминания о войне жгли его сознание, хотелось кричать об этом во весь голос. Чтобы сказать о том, чему был свидетелем, нужен, казалось, какой-то сверхчеловеческий язык, и К. Воробьев находит

такие слова, которые передают нам беспощадную, страшную правду первых месяцев войны.

– Кто в центре событий повести Воробьева?

Это юноши из роты кремлевских курсантов, ведомые капитаном Рюминым на фронт, который «рисовался курсантам зримым и величественным сооружением из железобетона, огня и человеческой плоти».

«– Двести сорок человек? И все одного роста?

– Рост 183, – сказал капитан».

Они богатыри: и внешне похожи на былинных героев, и внутренне. Наверное, именно это почувствовал в них «маленький, измученный подполковник», который «зачем-то привстал на носки сапог».

Курсанты молоды, а в юности так свойственно подражать.

– Кто и почему стал для курсантов идеалом и кумиром, предметом восхищения, преклонения?

Это капитан Рюмин: он воплотил в себе достоинство и честь настоящего русского офицера. Ему «подражают курсанты, упрямо нося фуражки чуть-чуть сдвинутыми на правый висок». Радуюсь «своему гибкому молодому телу в статной командирской шинели», главный герой повести, Алексей Ястребов, думает о себе: «Как наш капитан».

Рота обречена, гибель курсантов неизбежна – они в окружении...

– Зачем понадобился капитану Рюмину ночной бой с мотомехбатальоном противника?

«... У него окончательно созрело и четко оформилось то подлинное, на его взгляд, боевое решение – единственно правильное решение. Курсанты не должны знать об окружении, потому что идти с этим назад значило просто спастись, заранее устрасясь. Курсанты должны поверить в свою силу, прежде чем узнать об окружении». Рюмин бросает курсантов в атаку, чтобы они смогли почувствовать себя солдатами, а не погибли, даже не удостоившись боя: «Рюмин будто впервые увидел свою роту, и судьба каждого курсанта – своя тоже – вдруг предстала перед ним средоточием всего, чем может закончиться война для Родины – смертью или победой». Ему было важно, чтобы кремлевцы сохранили в себе все человеческое.

– Почему Рюмин решился на самоубийство?

Понял трагичность положения: «За это нас нельзя простить. Никогда!» Осознал невозможность что-либо изменить.

– Чем стало это самоубийство для Ястребова?

Когда Алексей увидел смерть Рюмина, «он обнаружил неожиданное и незнакомое явление ему мира, в котором не стало ничего малого, далекого и непонятного. Теперь все, что когда-то уже было и могло еще быть, приобрело в его глазах новую, громадную значительность, близость и сокровенность, и все это – бывшее, настоящее и грядущее – требовало к себе предельно бережного внимания и отношения». Таким образом, капитан Рюмин – представитель старшего поколения, человек, по К. Воробьеву, сохранивший лучшие традиции русской армии, черты и качества русского офицера.

– А какой предстает личность молодого человека на войне? Какие качества воплощает автор в Алексее Ястребове? Что более всего нам дорого в нем?

Герой К. Воробьева наделен автором способностью глубоко и сильно чувствовать все живое. Он радуется «легкому, голубому, нетронутому чистому» снегу, отдававшему «запахом перезревших антоновских яблок». «Немного морозное, сквозное и хрупкое, как стекло», утро («Снег не блестел, а сиял огнисто, переливчато-радужно и слепяще») вызывает в нем «какое-то неумное, притаившееся счастье, – радость этому хрупкому утру, радость беспричинная, гордая и тайная, с которой хотелось быть наедине, но чтобы кто-нибудь видел это издали».

Человечный и совестливый Алексей Ястребов острейшим образом переживает и обдумывает все, что происходит с ним и его товарищами. «Все его существо противилось тому, что происходило, – он не то что не хотел, а просто не знал, куда, в какой уголок души поместить хотя бы временно и хотя бы тысячную долю того, что совершалось... в его душе не находилось места, куда улеглась бы невероятная явь войны».

– Какую роль играют в произведении Воробьева пейзажные зарисовки?

Природа и война. Пейзажные фоны еще резче подчеркивают хрупкость жизни на войне, противоестественность войны.

– Какое чувство помогает курсантам, вооруженным только самозарядными винтовками, гранатами и бутылками с бензином противостоять врагу?

Неистребимо высокое чувство патриотизма в героях повести, неиссякаема их любовь к Родине. Они приняли на себя бремя ответственности за судьбу отчизны, не отделяя от нее свою судьбу, себя: «Как удар, Алексей ощутил

вдруг мучительное чувство родства, жалости и близости ко всему, что было вокруг и рядом».

Чувство ответственности за судьбу отечества заставляет Алексея Ястребова быть особенно требовательным к себе («Нет, сначала я сам. Надо сперва самому...») Это чувство помогает ему одержать победу над собой, над своей слабостью и страхом. Когда Алексей узнал о гибели шести ребят, первая его мысль: «Я не пойду». Но он поглядел на курсантов и понял, что должен идти туда и все видеть. Все видеть, что уже есть и что еще будет.

– Докажите, что автор повести приковывает пристальное внимание читателей к внутреннему миру героев.

Константин Воробьев выделяет высочайшую человечность Ястребова, «сердце которого упрямялось до конца поверить в тупую звериную жестокость этих самых фашистов; он не мог заставить себя думать о них иначе, как о людях, которых он знал или не знал – безразлично. Но какие же эти? Какие?»

Именно человечность и эти мучительные вопросы заставляют его, «обессиленного, смятого холодной внутренней дрожью», подойти к убитому им немцу: «Я только посмотрю. Кто он? Какой?» В дневниках Воробьева есть такая запись: «Он мог назвать их палачами и выродками, а сердце упрямялось поверить в их людоедскую жестокость, потому что в физическом облике их все было от обыкновенных людей». Алексей одерживает победу потому, что в трагически жестоком мире, где «хозяин всему теперь война. Всеми!», сохранил достоинство и человечность, кровную, неразрывную связь с детством, с малой Родиной.

– Каковы ваши впечатления от прочитанного произведения?

Верный окопной правде войны, К. Воробьев, поведав о гибели молодых, красивых, полных жизни безоружных людей, брошенных под немецкие самолеты и танки, поставленных в нечеловеческие условия, рассказал, как там было на самом деле.

Вышла повесть в февральском номере журнала «Новый мир» за 1963 год, потом увидела свет в издательстве «Советская Россия». В архиве писателя сохранился первый вариант повести: «Прошло, может быть, несколько часов, а может, всего несколько минут, и Алексей услышал над собой гортанный окрик на чужом языке:

– Герр лейтенант, да истайнруссишер офицер!

Из обвалившейся могилы тащили его резко, дружно и сильно, и он очутился сидящим у ног немцев. Один из них был в желтых сапогах с

широкими раструбами голенищ. Алексей долго и тупо глядел только на эти сапоги – он где-то видел их давным-давно, и, подчиняясь чему-то тайному и властному, что, помимо скомканной воли, судорожно искало пути к спасению жизни, он почти с надеждой взглянул в лицо обладателя этих знакомых сапог. Немец засмеялся и несильно толкнул его ногой в бок:

– Эс истаусмитдир, Рус. Капут.

Алексей понял и стал подниматься. Спине и тому месту на теле, куда пнул немец сапогом, было уже давно тепло и отратно, и, опершись на руки, он оглянулся и увидел полыхающие скирды»...

К. Воробьеву предложили изменить конец повести, сделать его оптимистичным.

– Подумайте, какой вариант логически вытекает из её содержания? Почему писатель согласился изменить конец повести?

Первый вариант более органичен (и это убедительно и ярко показано в повести), он выражает трагедию первых месяцев войны. Но К. Воробьев считал, что с точки зрения исторической правды оба варианта правомерны и правдивы. Об этом он писал в одном из своих писем в 1961 году: «Концовка в «Убиты под Москвой» может быть иной: герой, Алексей, жив и идет из окружения».

– Как вы думаете, какое значение имеют такие книги, как повесть Воробьева?

Книга «Убиты под Москвой», как и другие честные и подлинно талантливые произведения, не только сохраняет нашу историческую память, усиленную глубоким, искренним переживанием трагической истории кремлевских курсантов, но и становится повестью-предупреждением: почему льется кровь сегодня?.. И что тогда зависит от нас?

Перед вами стихотворение поэта, павшего за Родину во время Великой Отечественной войны.

Мечтатель, фантазер, лентяй-завистник!

Что? Пули в каску безопасней капель?

И всадники проносятся со свистом

Вертящихся пропеллерами сабель.

Я раньше думал: «лейтенант»

Звучит «налейте нам»,

И, зная топографию,  
Он топает по гравию.  
Война ж совсем не фейерверк,  
А просто – трудная работа,  
Когда –  
        черна от пота –  
                        вверх

Скользит по пахоте пехота.  
Марш!  
И глина в чавкающем топоте  
До мозга костей промерзших ног  
Наворачивается на чоботы  
Весом хлеба в месячный паек.  
На бойцах и пуговицы вроде  
Чешуи тяжелых орденов.  
Не до ордена.

        Была бы Родина  
С ежедневным Бородино!

1942

– В чем для вас смысл судьбы молодого предвоенного поколения, какой она предстает в повести К. Воробьева и стихотворении М. Кульчицкого

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. Богомоллов 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.

\*\*\*

### **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», диалогия В. Гроссмана «Жизнь и судьба», диалогия 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 проклинаящим 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?

## ТЕМА 27 « А.А.АХМАТОВА. ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ. СТИХОТВОРЕНИЯ».

### **1. Звучит стихотворение А.А.Ахматовой “Я научилась просто, мудро жить...”**

Это стихотворение принадлежит великой русской поэтессе Анне Андреевне Ахматовой. Трудно, говоря о ней, разделить её жизнь и творчество. Одно давно проросло в другое, события личной жизни так органично сплелись с историей русской поэзии XX века. В последние годы своей жизни Ахматова обратилась к своей биографии, стремясь закрепить в слове то, что в ней отчеканено судьбой.

В одной из автобиографий Ахматова пишет: “Я родилась в один год с Чарли Чаплиным, “Крейцеровой сонатой” Толстого, Эйфелевой башней и, кажется, Элиотом. В это лето Париж праздновал столетие падения Бастилии – 1889. В ночь моего рождения справлялась и справляется древняя Иванова ночь – 23 июня... Назвали меня Анной в честь бабушки... Её мать была чингизидской, татарской княжной Ахматовой...”. Сам момент рождения уже вводит будущую поэтессу в насыщенную памятью культурную традицию. Сгусток,

квинтэссенция легенды! В такой системе координат видит себя Ахматова, и неважно, что дотошные исследователи готовы опровергнуть её родство с золотоордынскими ханами.

Ещё одной его частью станет менее известная линия предков со стороны отца – греческая, черноморская. Воспоминания о сестре отца, самостоятельно приведшей в порт корабль после смерти мужа. Из более близкого прошлого - Достоевский. Мать Ахматовой в юности была близка к “кружку”, т.е. “Народной воле”; отец был знаком с Достоевским через семейство Философовых, чей сын учился у него в Военно-инженерном училище, которое в своё время закончил сам Достоевский.

Детство шло в Царском Селе, где “зелёное, сырое великолепие парков” было воспето великой русской поэзией. Где “...о чем - то повествовали сотни парковых водопадов, звук кот (*орых*) сопровождал всю жизнь Пушкина...”. На лето семья выезжала на дачу под Севастополь, к развалинам древнегреческого Херсонеса, где Аня много бродила одна, ныряла с черных херсонесских скал, которые потом возникнут в поэме “У самого синего моря”.

Писать стихи Анна начала с 11 лет. В эти полудетские годы с ней рядом появляется один из главных людей в её жизни – Царскосельский гимназист Коля Гумилёв любит её безнадежно и упорно.

Он пишет стихи, приезжает к ней в Крым. Анна любит другого. Ссорится с Гумилёвым, они расстаются, встречаются снова. В 1910 году Николай Степанович издаёт в Париже журнал “Сириус”, в нём впервые за подписью “Анна Г.” опубликовано стихотворение Ахматовой “На руке его много блестящих колец”. Весной 1910 года она всё-таки вышла замуж за Гумилёва, и они поехали на месяц в Париж, где художник Модильяни сделал карандашный портрет Ахматовой. 1 октября 1912 года у Ахматовой родился сын Лев.

**И в этом же году вышел в свет первый сборник стихов “Вечер”.**

## **2. Беседа по сборнику “Вечер”.**

- Каким настроением пронизан сборник?

- Чем отличаются стихи этого сборника от символистской поэзии?

*(Вместо туманной многозначительности, принятой у символистов, – острое видение мелких деталей мира как неотъемлемой части внутреннего состояния лирической героини. Мир простых вещей, естественно влетает в накал чувств и страстей).*

- Традиции какого великого русского поэта прослеживаются в стихотворениях сборника?

## **3. Комментированное чтение стихотворения “Молюсь оконному лучу...”**

- Как передаётся в стихотворении душевное состояние лирической героини?
- Как обыгрываются в стихотворении обыденные детали?
- Какова композиция стихотворения?

#### 4. В 1914 году вышла вторая книга стихов “Четки”.

Комментированное чтение стихотворений из сборника “Четки”.

Определение тематики, средств художественной выразительности.

#### 5. В сентябре 1917 года увидела свет книга стихов “Белая стая”....

Общая характеристика сборника “Белая стая”.

Война 1914 года отозвалась прямо или косвенно во многих стихотворениях поэтессы (*мотивы мужа-воина, битвы, разлуки*). “Голос отречения крепнет всё более и более в стихах Ахматовой”, - писал О.Э.Мандельштам. Лирика включается в широкий исторический контекст, заметнее становятся философские размышления. Определяется тема поэта и поэзии, её назначения. В стихотворении “Уединение” (1914г.) появляется образ героини, близкой “Пророку” Лермонтова:

Так много камней брошено в меня,  
Что ни один из них уже не страшен...

Лирическая героиня спокойно и мужественно принимает возложенную на неё миссию. Божественный дар позволяет видеть мир с высоты: и зарю, и последний луч солнца, и ветры северных морей, предчувствовать перемены.

- Кому посвящено стихотворение? (*Обращено к Б.В.Анрепу*)
- Какие средства художественной выразительности показались вам наиболее яркими?
- Сравните строки из стихотворения Тютчева “Наш век”:

Впусти меня! Я верю, Боже мой!

Приди на помощь моему неверью...со строками из стихотворения Ахматовой.

Как называется этот оборот речи? (*Парафраз*).

В черновых записях к одной из “Северных элегий” Ахматовой есть строки:

“Себя чуть помню – я себе казалась  
Событием невероятной силы...”

Эту “событийность” отметили в последствии многие критики, писатели и философы.

События 1917 года стали новой точкой отсчёта для Ахматовой. Круто менялась история России. Распадалась литературная среда: многие из близких по прежней жизни людей покидали Россию. Для неё этот путь невозможен. На мольбы и призывы покинуть Россию Ахматова ответила в стихах 1917 года.

## 5. Стихотворение “ Мне голос был. Он звал утешно...”

### ТЕМА 28 « Б.Л. ПАСТЕРНАК. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИЛГРАФИИ. СТИХОТВОРЕНИЯ».

Звучит песня «Зимняя ночь»

- Свеча горела на столе, свеча горела...

Почему так часто писатели обращаются к образу свечи?

(это символ надежды, творчества, поиска...)

- Мы сегодня поговорим о Борисе Пастернаке, чтобы

Ронять слова

Как сад – янтарь и цедру,

Рассеянно и щедро,

Едва, едва, едва.

Перед вами портреты поэта разных лет. А вот что говорили о нём:

“Он был поразительно красив: с выдающимися скулами и тёмными глазами, и в меховой шапке он выглядел как какой-то персонаж русской сказки”. (О. Карлайл)

“Пастернак похож одновременно на араба и его лошадь”. (М. Цветаева).

“Первое впечатление: лицо давнего друга”. (З. Масленникова).

“На улицах прохожие часто оглядывались на Борисика, не зная, кто он. Он ведь был очень красив: огромные глаза, пухлые губы, взгляд горделивый и мечтательный, высокий рост, гармоничная походка, звучный голос”. (Ю. Анненков).

- Что помогает понять в Пастернаке его внешность?

Творческий путь поэта – это “судеб скрещенье”, много человеческих судеб переплелись с этой, да и судьба России не отделима от неё. Поэт и эпоха неразделимы.

#### **1890-1912 годы жизни поэта.**

“Февраль. Достать чернил и плакать!” 1912 год.

Чтение с комментариями. (Это стихотворение – своеобразная визитная карточка поэта. Он родился 10 февраля в Москве, когда “грохочущая слякоть весною чёрною горит”. Мир здесь представлен очень образно: чернила, слякоть, проталины, колёса, грачи, лужи, ветер. Всё говорит о приближении весны, хотя используются чёрные краски. Думаю, что такое внимание к предметам у поэта от отца. Его отец – Леонид Осипович – преподаватель Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В семье частыми гостями были художники Серов, Врубель, Репин, Шишкин. Он часто рисовал Л.Толстого, первым иллюстрировал его произведения.)

- Что известно о матери поэта?

Мать – Розалия Исидоровна Кауфман – пианистка европейской известности. Она прекрасно играла. Музыка для Пастернака была культом. Вне музыки себя не представлял. Больше всего любил Скрябина. Собирался стать музыкантом, но случайность, вера в предопределение всё изменила. Музыкантом не стал, но сколько стихов навеяно музыкой, в скольких упомянуты её творцы!

“Годами когда-нибудь в зале концертной”

- Живопись, музыка – это ещё не Пастернак. Его всегда отличало глубокое мышление, поиск сути. Что вам известно об источниках этого?

(В своей исследовательской работе “Литература и шахматы” я встретила с интересным открытием: наши писатели, почти все, играли в шахматы. Пастернак не стал исключением. Мало того, фигуры шахмат ожили в его строчках. В 1912 году он поехал в Марбург изучать философию. И вдруг – удивительная встреча, которая заставила его писать стихи. Пастернак впервые влюбился и - получил отказ, но появилось стихотворение, которое мне близко, потому что я тоже, как Пастернак, увлечена поэзией и шахматами).

“Марбург” 1916 год. Чтение с элементами анализа.

- Как видим, в отчем доме сложились все предпосылки для будущего писателя: музыка – живопись – философия. Это ещё раз доказывает: все мы родом из детства, семья – основополагающее начало каждого из нас. Дорожите ею!

Первый период становления Пастернака можно считать завершённым: выбор сделан, путь в поэзию открыт. Что дальше?

**1913-1930 годы. Сестра моя - жизнь. Фотография Пастернака этого периода.**

- Можете ли объяснить или предположить, почему из поэтов серебряного века у нас оказались портреты А. Блока и В. Маяковского?

А. Блок – представитель символизма. Окружающий мир видел в символах и особом предназначении. Пастернаку он был близок по восприятию мира. В. Маяковский - футурист, для которых главным было преобразование мира, поиск новых образов. Много ассоциативных восприятий встречается и у Пастернака.

Становление Б.Пастернака происходило под влиянием окружения. 10-е годы появление разных течений. Сначала поэт увлёкся символизмом, но не столько им, сколько видением мира А.Блока, А.Белого. Позже его привлекает футуризм, но самое умеренное его ответвление “Центрифуга”.

- Поэзия Пастернака ориентирована на вечные законы бытия, природы, а не на переделку мира и отказ от прошлого. Ни к одному из течений не

примкнул, выбрал свой путь, и уже в 1922 году вышел сборник “Сестра моя - жизнь”. Здесь много света, лёгкости, по-пастернаковски звучит тема любви: в этом году он женится на художнице Евг. Влад. Лурье.

“Любимая – жуть...” 1922 год. Чтение. Разговор об особенностях художественного языка поэта.

- давайте послушаем песню на стихи Пастернака и ощутим ее лиричность.

“Никого не будет дома” 1931 год

- Что представили?

И любовь, и искусство, и жизнь! Звучит авторская позиция, утверждающая: не я, а мир; не я, а жизнь; не я, а любимая!

Всё это войдёт в сборник “Второе рождение”, 1932 год. Но период 30-ых годов станет для поэта нелёгким и займет особое место.

**1932 по 1946 год. “О, знал бы я, что так бывает...”** (фотография Пастернака).

- Что можете предположить об этом периоде?

- Почему рядом с портретами поэтов портрет вождя И.В.Сталина?

30-е годы для России – трудное время. Началось время нелепых подозрений, необоснованных репрессий. Пастернак делает всё возможное, чтобы обезопасить близких людей: поддерживает Ахматову, Мандельштама. Он не молчит: выступает на 1 съезде писателей в 1934 году, но изменить ничего не может. Зато может остаться самим собой. По-новому начинает звучать тема поэта и поэзии.

“О, знал бы я, что так бывает...” 1931 год. Чтение с комментариями.

(В словах таятся горечь, боль, сомнение. Предназначение поэта в том, чтобы встать в один ряд с вечными понятиями “почва” и “судьба”. Миссия поэта - жертвенная; в этом его трагедия и величие).

Репрессии не коснулись Пастернака, хотя кругом творилось необыкновенное. Сам Сталин сказал о нём, как о юридивом: “Оставьте в покое этого небожителя”. А позже станет известно, что на Пастернака был собран материал, достаточный для “десяти лет без права переписки”. Он всегда чувствовал неловкость, мучился оттого, что другие сидят, а он на свободе, не подозревая, как близко к краю пропасти подошёл. Это станет кризисом.

Его творчество переместилось в прозу и в область перевода. Он переводит с английского Шекспира, с немецкого Гёте, с венгерского Петефи, с польского Словацкого, с грузинского Бараташвили.

- Как коснулась поэта великая Отечественная война?

(В 1943 году он совершает поездку на фронт, в распоряжение армии, освобождающей Орёл. Результат – стихи, очерк “В армии” и новые мысли, воплотившиеся в “Стихотворения Юрия Живаго” в 1946 году).

**1946-1960. “Быть живым. Живым и только...”** (фотография Пастернака)

1946-1960 годы – “третье рождение”. Согласны ли с такой формулировкой? Среди наших ещё не говорящих предметов – роман “Доктор Живаго”, Нобелевская премия.

(Роман “Доктор Живаго” - особое детище Пастернака. Росла потребность высказаться о себе и об эпохе. После войны, когда не оправдались надежды на обновление жизни, он приступил к своему роману, чтобы дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие. В течение 10 лет писался роман, наступал 1955 год, роман закончен, разослан в списках друзьям. Отдал в редакцию журнала “Новый мир”. Но некоторые были против публикации. Отдал и опубликовал в Италии в 1957 году. Через два года переведён на 24 языка. Анна Ахматова вспоминает: “Борис был счастлив, мы – ждали взрыва”).

От себя хочется добавить: роман заканчивается смертью Юрия Живаго, но автор помещает в завершении стихи Живаго. И перед нами истины, которые утверждает писатель: история – дом родной, которым нужно дорожить, который соединяет прошлое, настоящее и будущее. Мне очень нравятся строчки из “Гефсимановского сада”:

Ко мне на суд, как баржи каравана,  
Столетия поплывут из темноты.

Роман принёс мировую славу. 23 октября Шведская Академия словесности и языкознания объявила о присуждении Пастернаку Нобелевской премии по литературе 1958 года. Не каждому присуждается такая премия! Кто ещё из русских писателей имел такое признание до Пастернака? (И. Бунин). У Пастернака рождается стихотворение, совсем не выражающее радость. Почему?

“Нобелевская премия” 1959 год. Чтение с элементами анализа.

- Настроение поэта объясняется биографическими фактами.
- Подготовленное сообщение. Можно использовать материал журнала “Новый мир” 1990 год, №2.
- Травля по всей стране, исключён из Союза писателей. Когда узнал, что Ивинская может лишиться работы, принял серьёзное решение: отказаться от премии.

А газеты не унимались: “Я внимательно, с карандашом в руках, прочитал “Доктор Живаго”. Я почувствовал себя буквально оплётанным. Мы должны сказать Пастернаку: ты нам сегодня здесь не нужен!”

“Доктор Живаго – плевков в наш народ”,

“Пастернак своим романом и своим поведением поставил себя вне советской литературы и вне советского общества...”

Ему предложили покинуть страну, пригрозили высылкой из страны – это когда тебе 68 лет!

Посёлок Переделкино. Здесь последние годы провёл Б. Пастернак. Его стали называть затворником. Но он им не был, не был и политиком, он философ. И появляются мудрые стихи, строчки из которых становятся афоризмами.

“Единственные дни” 1959 год.

“Быть знаменитым некрасиво” 1959 год.

(чтение учащихся с комментариями).

Нить судьбы Пастернака закончилась, но не прервалась. Мы связаны временем, историей, традициями.

- Какой бы эпиграф выбрали для биографии и творчества Пастернака?

Любимый композитор Пастернака Скрябин мечтал создать оперу на собственный сюжет, где главным героем должен был стать философ – музыкант – поэт, мечтающий создать произведение искусства, которое преобразует жизнь, превратив её в праздник для человечества. Опера не была написана. Но похоже Скрябинская идея получила воплощение в реальном образе: музыкант – поэт – философ. Кто это? Разве не Борис Пастернак?!

М. Цветаева, подчёркивая, что поэзия Б.Пастернака утверждает жизнь как высшую одухотворённую ценность, в статье “Световой ливень” свои размышления о Пастернаке завершила словами: “И никто не захочет стреляться и никто не захочет расстреливать”. Наверное, это и есть то главное, для чего дано человеку слово. И мы, живущие в 21 веке, не только читаем, но и поём стихи Бориса Пастернака, веря в лучшее, надеясь, что

На свете нет тоски такой,

Которой снег бы не вылечивал...(январь 1919 год)

Звучит стихотворение «Снег идет» 1919г.

## **ТЕМА 29, 30 «А.Т. ТВАРДОВСКИЙ. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. СТИХОТВОРЕНИЯ. ПОЭМА «ПО ПРАВУ ПАМЯТИ»**

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.

## 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:

Обращение к прошлому, к памяти позволяет постичь высшие моменты бытия. Память питает лиризм поэта, восстанавливает то, что было подлинным счастьем и радостью. Жизнь. 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:

«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.

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:

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 разворачивается 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:

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...»:

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).

У Твардовского «невозможность забвения, неизбежное 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.

### «ПО ПРАВУ ПАМЯТИ»

Первое послевоенное десятилетие было трудным для него. Сказывалась усталость, нажитая на войне; ему пришлось пережить массивный 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.

**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».

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 мутной 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:

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): 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».

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.

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:

Высота помыслов, юношеский максимализм, романтическая мечта раскрывают их облик. Два друга — «мыслитель и поэт» — прекрасны:

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.

Мысль автора предметна. Время, о котором поэт ведет речь, воскрешает своеобразная лексика: «анкета» со «зловещей некогда графой», «несмыслимая отметка» в ней, «чад полуночных собраний», «публичная пытка», «мытарил вопрос», «в крошечный список занесен», «два мира», «что-то головокруженье», «враг народа», «слепой и дикий для круглой цифры приговор».

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:

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:

Разговор с современниками Твардовский не ограничивает публицистическими заключениями. Он говорит по-философски глубоко.

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 переключки, 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 диалогию.

### **ТЕМА 31 «НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ 40-50-Х ГОДОВ».**

1. Особенности политической и культурно-исторической ситуации в России. Подъем народного энтузиазма в деле строительства социализма, с одной стороны, и установление тоталитарного режима – с другой. Индустриализация, коллективизация, укрепление государственности и одновременно массовые репрессии, возведение «железного занавеса». Выступление Шолохова против перегибов в коллективизации. Гибель в застенках Бабеля, Мандельштама, Клюева, репрессии против Заболоцкого, преследования и травля Платонова, Булгакова.
2. Постановление ЦК ВКП(б) 1952 г. И последующее объединение писателей в единый Союз писателей СССР под председательством М. Горького.
  - Почему роспуск РАППа приветствовали большинство писателей?
  - Какие надежды связывали они с этим постановлением?

Писатели надеялись, что новая организация создаст творческую атмосферу для всех художников слова, исключит административное, будет защищать их права.

3. Первый съезд писателей продемонстрировал противоречивость ситуации. С одной стороны, на съезде говорили о бережном отношении к талантам, о невозможности административного вмешательства в искусство, с другой стороны навязывали изображение только революционной действительности. Приветствовалась только одна ветвь литературы – революционная, и только один герой – преобразователь жизни. Тем самым устанавливался тотальный контроль над деятельностью каждого писателя.: «официальные писатели могли пользоваться всеми благами, писатели же неудобные лишались возможности печатать свои произведения., тем самым обрекались на голодное существование.
4. Детская литература и переводы как вынужденная для многих настоящих писателей возможность существовать и продолжать

творить.. Благодаря тому. Что многие выдающиеся писатели вынуждены были заниматься переводами, сложился высочайший уровень переводческой школы.

5. Литература русской эмиграции «первой « волны и ее особенности.
6. «Потаенная литература – произведения запрещенные или намеренно писавшиеся «в стол».
7. Конец 40-х – 50-е годы: «теория бесконфликтности», в ее основе – убежденность в том, что отсутствие классовых противоречий в советском обществе обозначает возможность отказа от острых конфликтов и замена его «конфликтом хорошего с лучшим», сглаживающими или игнорирующим реально существующие проблемы и противоречия.
  - Чем было вызвано стремление к бесконфликтности в советской литературе?

Эти годы один из самых трагических периодов русской литературы. Репрессии, преследования, запреты привели к резкому снижению общего уровня «подцензурной» литературы., к тому, что читатели не имели возможности познакомиться с многими высокохудожественными произведениями, которые вопреки всему все-таки создавались в то время.

## **ТЕМА 32 «ПОЭЗИЯ 60-Х ГОДОВ. ПОИСКИ НОВОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА, ФОРМЫ, ЖАНРА В ПОЭЗИИ».**

- Что вы знаете о периоде «оттепели» в истории России?

Литература всегда была отражением жизни. Понаблюдаем, какие изменения происходят в литературе второй половины XX века. В 1956 году вышел в свет первый альманах «День поэзии». В его заглавии – название поэтического праздника, ставшего ежегодным: в этот день по всей стране читали 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. После глухих сталинских десятилетий поэзия отражала обновление исторического порядка как возвращение к законам природы, прозрачным и ясным.

### **Тематика поэзии периода «оттепели».**

1. Люди искренно верили в лучшие перемены в жизни.

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 непрехотливой, 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.

2. 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 то, о чем раньше 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...

– Каков смысл перефразированной пословицы в данном контексте?

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.

3. Поэтов по стране было множество, но основными возмутителями поэтического спокойствия явились четверо: Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко и Роберт Рождественский (он завоевал известность как автор песен «Я, ты, он, она, / Вместе – целая страна», лирико-патриотических текстов к фильму «Семнадцать мгновений весны» и др.)

Кажется, никогда поэзия не была так популярна, ибо была настроена на сегодняшнюю речь и насущные запросы: она учила не приспособливаться, а 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.

В момент, когда тело Сталина было вынесено из Мавзолея, Евтушенко предупреждал со страниц газеты «Правда», 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*

4. Другая поэзия у Андрея Вознесенского. Поэт в начале 60-х ошарашивал читателя немислимой 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*

Метафорическая оригинальность в сближении «далековатых» понятий и предметов была и осталась отличительной чертой стиля Вознесенского.

5. У Беллы Ахмадулиной роль была особой, более камерной, менее публичной. Её круг читателей был уже, но поклонение от этого ещё яростнее. Талант Ахмадулиной интонационный, акцентный.

Это особенно очевидно в авторском исполнении стихов: прежде всего слышатся не слова, а некий музыкально-стилистический тон.

**Стилистические особенности поэзии Ахмадулиной.**

В стихах Ахмадулиной 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.

Всего-то – чтоб была свеча,

Свеча простая, восковая,

И старомодность вековая

Так станет в памяти свежа.

Уже ты мыслишь о друзьях

Всё чаще, способом старинным,

И сталактитом стеаринным  
Займешься с нежностью в глазах.  
И поспешит твое перо  
К той грамоте витиеватой,  
Разумной и замысловатой,  
И ляжет на душу добро.  
И Пушкин ласково глядит,  
И ночь прошла, и гаснут свечи,  
И нежный вкус родимой речи  
Так чисто губы холодит.

«Свеча»

Уже в ранних стихах Ахмадулиной обнаружилось её стремление раскрыть богатство и красоту мира, человеческой души, тонкая поэтическая наблюдательность, порыв к действию.

Для Ахмадулиной дружба важнее, чем любовь. В её мире мужчину и женщину связывают в первую очередь простые дружеские чувства как самые таинственные и сильные, как самые высокие и бескорыстные из всех проявлений человеческого духа.

Исследователи отмечают, что у Ахмадулиной «нет любовной лирики в общепринятом значении слова. Чаще всего она передает чувство любви не к конкретному человеку, а к людям вообще, к человечеству, к природе». В сборник «Друзей моих прекрасные черты» (1999) вошли поэтические портреты современников Ахмадулиной (Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама, Марины Цветаевой).

Героиня Ахмадулиной трепетно относится к дружбе, видя в ней одну из самых важных сторон человеческого общения. В стихотворении «По улице моей который год...» (1959) Ахмадулина грустит о друзьях, которые покидают её.

*Звучит романс М. Таривердиева на слова Б. Ахмадулиной.*

По улице моей который год  
Звучат шаги – мои друзья уходят.

Друзей моих медлительный уход  
Той темноте за окнами угоден.  
Так призови меня и награди!  
Твой баловень, обласканный тобою,  
Утешусь, прислонясь к твоей груди,  
Умоюсь твоей стужей голубою.  
Запущены моих друзей дела,  
Нет в их домах ни музыки, ни пенья,  
И лишь, как прежде, девочки Дега  
Голубенькие оправляют перья.  
Дай встать на цыпочки в твоём лесу,  
На том конце замедленного жеста  
Найти листву и поднести к лицу,  
И ощутить сиротство как блаженство.  
Ну что ж, ну что ж, да не разбудит страх  
Вас, беззащитных, среди этой ночи.  
К предательству таинственная страсть,  
Друзья мои, туманит ваши очи.  
Даруй мне тишь твоих библиотек,  
Твоих концертов строгие мотивы,  
И – мудрая – я позабуду тех,  
Кто умерли или доселе живы.  
О одиночество, как твой характер крут!  
Посверкивая циркулем железным,  
Как холодно ты замыкаешь круг,  
Не внемля увереньям бесполезным.  
И я познаю мудрость и печаль,  
Свой тайный смысл доверят мне предметы.

Природа, прислонясь к моим плечам,  
Объявит свои детские секреты.  
И вот тогда – из слез, из темноты,  
Из бедного невежества бывшего  
Друзей моих прекрасные черты  
Появятся и растворятся снова.

Проанализируем это одно из пронзительных стихотворений поэтессы.

– Как относится автор к тем, кто забыл о былой дружбе?

Лирическая героиня искренне желает добра любимым ею людям, хотя видит, что их отуманила «к предательству таинственная страсть». Но нет ни жалоб, ни осуждения. Героиня не виновата в том, что так происходит, она не противится уходу своих товарищей, пытается лишь понять его причины.

Сначала звучит восклицание: «О, одиночество, как твой характер крут!» Но мир одиночества приносит и духовные блага («тишь библиотек», «строгие мотивы» концертов). В затворничестве героиня постигает «тайный смысл» предметов, «детские секреты» природы... Познав «мудрость и печаль», лирическая героиня вновь – уже с более глубоким чувством – видит друзей своих «прекрасные черты»...

– Какие поэтические приемы использует автор для раскрытия внутреннего состояния героини?

Произведение написано в жанре романтической элегии, передающей его высокую, торжественно печальную тональность. Инверсия («запущены моих друзей дела»), славянизмы («очи», «не внемля»), восклицательное междометие «О» создают приподнятую интонацию.

Сложные метафоры (обращение к одиночеству «Умоюсь твоей стужей голубою»), образные ассоциативные сравнения (одиночества – с циркулем, замыкающим круг, а самой себя – с «баловнем», «обласканным» одиночеством), психологические и эмоционально-оценочные эпитеты («беззащитных», «бесполезным» и др.) позволяют ощутить атмосферу одиночества и одновременно душевную тревогу за судьбы друзей.

Тема творчества – следующая, самая мучительная тема Ахмадулиной:

Всю ночь напролет для неведомой цели  
Бессмысленно светится подвиг души...

Смотрю, как живет на бумаге строка  
Сама по себе. И бездействие это  
Сильнее поступка и слаще стиха.

*«Луна в Тарусе», 1976*

В понимании Ахмадулиной способность творить, поэтический талант, вдохновение – это божественный дар, заключающий в себе тайну: «Лбом и певческим выгибом шеи, / о, как я не похожа на всех. / Я люблю эту мету несходства...» («Это я...», 1968). Для Ахмадулиной тайна – не только сама жизнь, но и смерть, душа, творчество. Размышляя о природе таланта, поэтесса видит его суть и драгоценность в уникальности, неповторимости, несходстве с другими.

В восприятии и отражении природы многое дало Ахмадулиной творчество Пастернака. В их поэзии природа является действующим лицом, полна живыми существами. Поэты относятся к природе как к величайшему таинству. Лирическая героиня Ахмадулиной фиксирует мельчайшие детали жизни природы. Как и Пастернак, она переживает все, что происходит в природе: закаты, снега, дожди, разное время дня и ночи... Но если в природе Пастернака преобладает беспорядок, хаос, то у Ахмадулиной она гармонична, и личность лирической героини находит себе творческое соответствие в природных явлениях. В «Осени» (1962) героиня ощущает себя частью природы

Тема природы стала важнейшей в сборнике «Сад», удостоенном Государственной премии в 1989 году. Если в поэзии Цветаевой сад – это покой, отдых от постоянных забот, то у Ахмадулиной это не только стремление к спокойной жизни, но также связь с темой творчества, глубокими раздумьями о судьбе. Поэтесса умеет разглядеть все многоцветье окружающего её мира, поэтому так много в лирике Ахмадулиной цветов: гордые розы, загадочные сирень и черемуха, колокольчики, робкие лютики и многие другие растения:

Фиалки, водосбор, люпин,

Качанье перьев, бархат мантий.

Но ирис боле всех любим:

Он – средоточье черных магий.

*«Пора, прощай, моя скала...», 1985*

Стихи о природе завораживают музыкой, гармоничностью и напевностью. Поражает их интонационный строй (грустно-печальный или торжественно-приподнятый), звукопись, игра аллитераций и ассонансов.

Белла Ахмадулина – не только поэт, но и замечательный автор тонкой и нежной прозы. В 2005 году вышла её книга «Много собак и Собака: Проза разных лет». В неё вошли рассказы, воспоминания, эссе, дневники и статьи о литературе. Перед читателем предстают знаменитые поэты и писатели: А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, А. Твардовский, П. Антокольский, С. Довлатов, Б. Окуджава, В. Высоцкий.

Один из «шестидесятников», близкий друг поэтессы, Л. Шилов, справедливо сказал о ней: «Белле Ахмадулиной как русскому поэту в высшей степени присуще ощущение чужой боли как своей, абсолютная нетерпимость к произволу и насилию, мгновенная, взрывчатая реакция на любое проявление пошлости и подлости, безоглядное восхищение высотой человеческого духа... её стихам присущи... необычайная пристальность взгляда, пристрастие к «высоким» словам и оборотам речи, любовь ко всему живому и умение радоваться каждому новому дню».

### **ТЕМА 33 «ГОРОДСКАЯ ПРОЗА» ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.АКСЕНОВА, Д.ГРАНИНА, Ю.ТРИФОНОВА».**

#### **«Городская» проза Юрия Трифонова.**

Юрий Валентинович Трифонов родился 28 августа 1925 года в Москве. Сложность судьбы писателя и его поколения, талант воплощения духовных поисков, своеобразие манеры – все это предопределяет внимание к жизненному пути Трифонова.

Родители писателя были профессиональными революционерами. Отец, Валентин Андреевич, в 1904 г. вступил в партию, был сослан в административную ссылку в Сибирь, прошел каторгу. Позже стал членом Военно-революционного комитета в октябре 1917 г. В 1923–1925 гг. возглавлял Военную коллегия Верховного суда СССР.

В 30-е годы отец и мать были репрессированы. В 1965 году появилась документальная книга Ю. Трифонова «Отблеск костра», в которой он использовал архив отца. Со страниц произведения встает образ человека, который «разжигал огонь и сам погиб в этом пламени». В романе Трифоновым впервые применен как своеобразный художественный прием принцип монтажа времени.

История будет тревожить Трифонова постоянно («Старик», «Дом на набережной»). Писатель реализовал свой философский принцип: «Надо

вспоминать – тут скрыта единственная возможность соревнования со временем. Человек обречен, время торжествует». В войну Юрий Трифонов был в эвакуации в Средней Азии, работал на авиационном заводе в Москве. В 1944 году поступил в Литературный институт им. Горького. Зримо представить писателя помогают воспоминания современников: «Ему было за сорок. Неуклюжая, чуть мешковатая фигура, коротко стриженные черные волосы, кое-где в еле видных барашковых завитках, с редкими нитками седины открытый наморщенный лоб. С широкого, слегка оплывшего бледного лица, сквозь тяжелые роговые очки, на меня застенчиво и незащищенно смотрели серые умные глаза».

Первая повесть «Студенты» – дипломная работа начинающего прозаика. Повесть напечатал журнал «Новый мир» А. Твардовского в 1950 году, а в 1951 автор получил за нее Сталинскую премию. Принято считать, что основная тематика писателя – быт, затягивания бытом. Один из известных исследователей творчества Трифонова, Н. Б. Иванова, пишет: «При первом чтении Трифонова возникает обманчивая легкость восприятия его прозы, погружения в знакомые, близкие нам ситуации, столкновения с известными по жизни людьми и явлениями...» Это так, но лишь при чтении поверхностном.

Сам Трифонов утверждал: «Да не быт я пишу, а бытие». Критик Ю. М. Окладский справедливо утверждает: «Испытание бытом, властная сила житейских обстоятельств и герой, так или иначе романтически им противостоящий... – сквозная и заглавная тема позднего Трифонова...».

### **Ю. Трифонова «Обмен».**

1) – Вспомните сюжет произведения.

Живет семья Виктора Георгиевича Дмитриева, работника одного из НИИ, в коммуналке. Дочь Наташка – подросток – за занавеской. Мечта Дмитриева съехаться с матерью не находила поддержки у Лены, его жены. Все изменилось, когда мать прооперировали по поводу рака. Лена сама заговорила об обмене. Поступки и чувства героев, проявляющиеся при решении этого житейского вопроса, завершившегося удачным обменом, а вскоре и смертью Ксении Федоровны, и составляют содержание небольшой повести.

– Итак, обмен – сюжетный стержень повести, но можно ли сказать, что это и метафора, которую использует автор?

2) Главный герой повести – представитель третьего поколения Дмитриевых.

Дед Федор Николаевич интеллигентен, принципиален, гуманен.

– А что можно сказать о матери героя?

Найдите характеристику в тексте:

«Ксению Федоровну любят друзья, уважают сослуживцы, ценят соседи по квартире и по павлиновской даче, потому что она доброжелательна, уступчива, готова прийти на помощь и принять участие...»

А вот Виктор Георгиевич Дмитриев попадает под влияние жены, «олукьянивается». Суть названия повести, ее пафос, авторская позиция, как она вытекает из художественной логики повести, раскрываются в диалоге Ксении Федоровны с сыном об обмене: «Я очень хотела жить с тобой и Наташенькой... – Ксения Федоровна помолчала. – А сейчас – нет» – «Почему?» – «Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел».

– В чем смысл этих слов?

3) Из чего складывается образ главного героя?

*Характеристика образа с опорой на текст.*

– Чем заканчивается наметившийся конфликт с женой по поводу обмена? («...Он лег на свое место к стене и повернулся лицом к обоям».)

– Что выражает эта поза Дмитриева? (*Это желание уйти от конфликта, смирение, непротивление, хотя на словах он и не согласился с Леной.*)

– А вот еще тонкая психологическая зарисовка: засыпающий Дмитриев ощущает на своем плече руку жены, которая сначала «слегка поглаживает его плечо», а потом давит «с немалой тяжестью».

Герой понимает, что рука жены приглашает его повернуться. Он сопротивляется (так автор детально изображает внутреннюю борьбу). Но... «Дмитриев, ни слова не говоря, повернулся на левый бок».

– Какие еще детали указывают на подчинение героя жене, когда мы понимаем, что он человек ведомый? (*Утром жена напомнила о необходимости поговорить с матерью.*

*«Дмитриеву что-то хотелось сказать», но он, «сделав два шага вслед за Леной, постоял в коридоре и вернулся в комнату».)*

Эта деталь – «два шага вперед» – «два шага назад» – наглядное свидетельство невозможности для Дмитриева выйти за рамки, которые навязаны ему внешними обстоятельствами.

– Чью оценку получает герой? (*Его оценку мы узнаем от матери, от деда: «Ты человек не скверный. Но и не удивительный».*)

4) В праве называться личностью Дмитриеву отказано его родными. Лене отказано автором: «...она вгрызалась в свои желания, как бульдог. Такая миловидная женщина-бульдог... Она не отпускала до тех пор, пока желания – прямо у нее в зубах – не превращались в плоть...»

Оксюморон\* *миловидная женщина-бульдог* еще больше подчеркивает отрицательное отношение автора к героине.

Да, Трифонов явно определил свою позицию. Этому противоречит высказывание Н. Ивановой: «Трифонов не ставил перед собой задачи ни осудить, ни наградить своих героев: задача была иная – понять». Это верно отчасти...

Думается, более справедливо другое замечание этого же литературного критика: «...за внешней простотой изложения, спокойной интонацией, рассчитанной на равного себе и понимающего читателя, – трифоновская поэтика. И – попытка социального эстетического воспитания».

– Каково ваше отношение к семье Дмитриевых?

– Хотелось ли вам, чтобы так складывалась жизнь и в ваших семьях? *(Трифонов сумел нарисовать типичную картину семейных отношений нашего времени: феминизация семьи, переход инициативы в руки хищниц, торжество потребительства, отсутствие единства в воспитании детей, потеря традиционных семейных ценностей. Стремление к покою как единственной радости заставляет мужчин мириться со своей второстепенностью в семье. Они теряют твердое мужское начало. Семья остается без главы.)*

мертвецы, притворяющиеся живыми. Идеалов нет, человек измельчал и унижен, раздавлен жизнью и собственным ничтожеством».

– Выразите свое отношение к этим оценкам, ответив на вопросы:

- Что в повести выходит на первый план при восприятии ее сейчас нами?

- Действительно ли у Трифонова нет идеалов?

- Останется ли, по вашему мнению, эта повесть в литературе и как ее будут воспринимать еще через 40 лет?

**Аксёнов Василий Павлович** (родился в 1932 г.), писатель.

Родился 20 августа 1932 г. в Казани в семье партийного работника. Родители были репрессированы и заключены в лагеря. С 16 лет Аксёнов жил в Магадане по месту ссылки матери — Евгении Гинзбург (впоследствии она

получила известность как автор повести о пережитом «Крутой маршрут»). После окончания Ленинградского медицинского института несколько лет работал врачом. В 1960 г. в журнале «Юность» была опубликована его повесть «Коллеги» — о трёх друзьях-медиках, начинающих самостоятельную жизнь. К Аксёнову быстро пришла популярность. Он явился наиболее ярким представителем так называемой молодёжной прозы. Романы «Звёздный билет» (1961 г.), «Апельсины из Марокко» (1963 г.) и другие вызвали бурную полемику. В 70-х гг. его произведения публиковались не только в СССР, но и за рубежом. В 1979 г. писатель подвергся резким нападкам как один из составителей бесцензурного альманаха «Метрополь». В декабре 1979 г. он заявил о выходе из Союза писателей. В 1980 г. покинул СССР и вскоре был лишён советского гражданства. В своём творчестве Аксёнов постоянно экспериментирует, стремится к нестандартным художественным решениям (характерно, что его повесть 1972 г. названа «Поиски жанра»). В одних произведениях (например, повесть «Затоваренная бочкотара», 1968 г.) он смело сочетает реалистическую манеру с методами русского литературного авангарда 20-х гг. XX в. В других (повесть «Мой дедушка — памятник», 1972 г.) продолжает традицию гротеска Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова. Роман «Ожог» (1975 г.) содержит исповедальные признания наряду с присущей автору самоиронией.

Роман «Остров Крым» (вышел в США в 1981 г., в России напечатан в 1990 г.) содержит фантастический элемент. Сюжет строится на том, что Крым — остров и в 1922 г. не был захвачен Красной армией, а развивался как свободное западное государство. Произведения, созданные в эмиграции («Желток яйца», 1989 г.; «Московская сага», 1992 г.; «Новый сладостный стиль», 1998 г., и др.), отличаются стремлением найти связи между прошлым и новым личным опытом. 6 июля 2009 года, после продолжительной болезни, Василий Павлович Аксёнов скончался в Москве, в НИИ имени Склифосовского. Василий Аксёнов был похоронен 9 июля 2009 года на Ваганьковском кладбище в Москве.

### **Роман В.П. Аксенова «Остров Крым» как альтернативная антиутопия**

Роман Василия Аксенова «Остров Крым», написанный в 1978-79 гг. и в СССР распространяемый в самиздате, носит на себе ряд отличительных черт эпохи. Прошло тридцать лет, и аксеновская фантазия, кажется, воплотилась в жизнь. «Остров Крым» во многом нетипичное для автора произведение. Нетипичность его проявляется во всем: начиная с языкового строя текста и заканчивая выбором жанра, в рамках

которого автор решает свои художественные задачи.

Сам текст романа, его формальная сторона в меньшей мере подвержены влиянию так называемого устоявшегося «аксеновского» стиля. «Остров Крым» написан на пересечении жанров антиутопии и альтернативной истории, в целом роман по формальным признакам

можно отнести к фантастическому направлению в литературе, которое в XX в. нашло повсеместное распространение как среди читателей, так среди писателей, при этом сначала на Западе, а впоследствии и в России фантастику перестали принимать как литературу второго сорта, в последнее время появляется все больше литературоведческих и культурологических исследований, посвященных феномену фантастики.

Одним из важных моментов для понимания той роли, которая отводится в современной культуре фантастике, необходимо учитывать общее кризисное состояние современного общества. Для многих фантастические миры, создаваемые писателями, становятся своеобразным способом бегства от пугающей, беспощадной действительности. Многие писатели обращаются к фантастическому для того, чтобы создавать условия, максимально полно раскрывающие художественный замысел. Для ярких представителей данного направления такое допущение становится возможностью социального моделирования.

Создавая свой Остров О'Кей писатель стремится не рассказать

своим читателям сказку, а повесть притчу о своем поколении, о времени, о той системе, которая воспитала самый странный, по мысли Аксенова, народ. По сути, единственным фантастическим элементом в романе становится допущение того факта, что отступающей Белой Армии удалось разрушить перешеек, соединявший Крым с материком, тем самым

на время изолировав себя от Советской России. Это допущение лежит в пределах границ жанра альтернативной истории, главная специфика которого заключается в стремлении автора рассмотреть ход исторического процесса с заведомо внесенным в него изменением. В XX в. большое количество работ написано в этом жанре, что говорит о несомненном интересе писателей к такому важному явлению, как механизм формирования исторических закономерностей. Каждый автор, создающий альтернативную историю, стремится ответить на вопрос: «что было бы, если...». И большинство из них

приходит к тем же выводам, что и Василий Павлович: история развивается в соответствии со своими внутренними законами, любое допущение в

прошлом может отсрочить, но никак не изменить тех или иных событий в настоящем или будущем.

На первый взгляд фантастическая аксеновская Республика Крым(или «Крым-Россия», как она именовалась официально) есть, действительно, перенос на территорию России-СССР мирка русского зарубежья. В повести Аксенова старательно выписаны все детали жития первой, белогвардейской эмиграции и их отпрысков: в этом Крыму есть площадь барона Врангеля, действуют, как уже говорилось, дореволюционные партии, влившиеся в Белое движение, старожилы острова – ветераны гражданской войны со стороны белых – до сих пор именуют себя временными эвакуантами, а свое фантазмагорическое государство – Базой Временной Эвакуации Вооруженных Сил Юга России, крымская валюта – ассигнации, выпускаемые банком Вооруженных Сил Юга России, наконец, среди граждан Крыма постоянно упоминаются выходцы из аристократических родов, которые после революции оказались в эмиграции – Нессельроде, Беклемишевы, Оболенские. Конечно, присутствуют и веяния новых времен – бары и казино, ультрасовременные небоскребы самых парадоксальных форм, агрессивное телевидение, сексуальная революция среди молодежи. Потомки белогвардейцев называют себя Эндрю и Фредди, пьют виски и таскаются за американками, увлекаются джазом и панк-роком... Казалось бы, перед нами картина растворения русской послеоктябрьской эмиграции в окружающей ее среде западной культуры. В повести Аксенов открыто пишет об этом. Андрей Лучников рассуждает на парижских улицах между посещением «приема диссидента из СССР» и покушением на него – редактора просоветского «Курьера», со стороны «волчесотенцев» о том, что суть Идеи Общей Судьбы – поворот интеллигенции, бросившей свой народ к этому самому народу, «страдающему от коммунистической тирании». Естественно, под интеллигенцией Аксенов имеет в виду дореволюционную, имперскую интеллигенцию, которая якобы чудом сохранилась на острове Крым, под защитой французских

истребителей, британских подводных лодок и нот протеста всемогущих правительства и Конгресса США. Несмотря на трагическую концовку повести, в ней есть элемент надежды – опальный кинорежиссер Гангут как-то оговаривается, что все московское либеральное подполье смотрело на Крым как на модель будущей России. Как известно,

«Остров Крым» писался еще до перестройки и либерального переворота, но тем не менее, он прекрасно вписывается в идеологию новой постсоветской

власти. Согласно ей Советский Союз был неудачным и безумным экспериментом, уведшим Россию со «столбового пути» цивилизации.

Главной мыслью «Острова Крым» становится мысль о том, что во всех бесконечных катастрофах России виноваты не внешние враги, несильные и коварные, но единичные злодеи, во всем виноват тот особенный русский менталитет, который не меняется в зависимости от среды и географии событий. «Я знаешь ли, недавно прочел твою книгу

«Мы – русские?». Сногсшибательно! Все эти психологические курьезы. Это свойственно, может быть, только вам, русским. Англичане, колонизируя острова и прочие пространства, тут же начинают стремиться к отделению от метрополии. У нас второе поколение спасшихся, не говоря уже о третьем, начинает мечтать о суровых объятиях передового, хотя и самого тупого народа в истории. Суицидальный комплекс,

нравственная деградация... но как все это преподносится в твоей книге! Bravo, Андрей, ни в журналистском мастерстве, ни в мистическом чувстве истории тебе не откажешь. Ей-ей, татарская сперма отравила вашу аристократию навсегда. Скажи только честно: воссоединение с Россией, то есть поглощение Крыма Союзом, - это действительно твоя

мечта или это... ну... или это такой твой политический прием?» Для жанра антиутопии свойственно моделирование мира, который развился благодаря гипертрофии определенной черты общества и по сути является предостережением для современников, в то время как альтернативная история своей задачей ставит создание дееспособной модели общества, пошедшего по иному, отличного от современного, пути развития. Утопическим местом, возникшим в результате фантастического допущения, становится Остров Крым. Остров иллюзий, остров миражей. Автор сам неоднократно это подчеркивает. «Там и

сям в изгибах псевдомира разбросаны бары, ресторанчики, витрины дорогих магазинов», «Аркады воображения».

**Даниил Александрович Гранин** родился 1 января 1919 года в селе Волынь Курской области. В 1941 году окончил Ленинградский политехнический институт им. Калинина. После окончания учебы работал инженером конструкторского бюро Кировского завода в Ленинграде.

В 1941 с народным ополчением заводчан ушел солдатом-добровольцем защищать Ленинград. Воевал на Прибалтийском фронте. Победу встретил в Восточной Пруссии, будучи командиром роты тяжелых танков.

С 1945 года работал в Лененерго и научно-исследовательском институте.

Свой путь в литературе Даниил Гранин начал в 1937 году рассказами «Возвращение Руляка» и «Батькивщина». На основе этих рассказов в 1951 году создана повесть о герое Парижской Коммуны Ярослава Домбровского «Генерал Коммуны». Самые известные произведения писателя - романы «Искатели» (1954), «Иду на грозу» (1962), «Картина» (1980), документально-биографические роман «Зубр» (1987) и повесть «Эта странная жизнь» (1974), повести «Победа инженера Корсакова» (1949), «Собственное мнение» (1956), «Наш комбат» (1968), «Дождь в чужом городе» (1973), «Эта странная жизнь» (1974) и др.

Написанная в соавторстве с А. Адамовичем «Блокадная книга» (1977-1981) стала событием в общественной жизни страны. Это документальный труд, повествующий о муках осажденного Ленинграда, о героизме его жителей, оказавшихся в нечеловеческих условиях. Книга основана на подлинных свидетельствах, письменных и устных, жителей Ленинграда.

В конце 1980-х годов Даниил Гранин создал первое в стране Общество милосердия и способствовал развитию этого движения в стране. В 1993 году в России и Германии вышла книга «Разрушенное милосердие».

Гранина неоднократно избирали членом правления Союза писателей СССР и РСФСР, в 1989 году Гранин возглавлял Советский ПЕН-Центр. В 2000 году был награжден орденом Германии - офицерский Ресто «за большие заслуги в деле примирения и взаимопонимания между Германией и Россией». 30 декабря 2008 Президент России Дмитрий Медведев наградил Даниила Гранина выше российской наградой - орденом Святого Апостола Андрея Первозванного.

### **Пребывание в Восточной Пруссии**

Даниил Гранин воевал на территории современной Калининградской области. С началом Великой Отечественной, он ушел с Кировского завода в Ленинграде в народное ополчение, а потом – в армию. Сражался на фронте до конца 1944 года в пехоте и танковых войсках. Войну окончил командиром роты тяжелых танков в Восточной Пруссии.

О своем фронтовом пути писатель рассказывает так: «В моей военной биографии не было военных маршей по Европе... А была Прибалтика, Кёнигсберг, ликвидация северной Курляндской группировки. Бои шли ожесточенные, с тяжелыми потерями... Я после войны пытался разыскать ребят из своей роты, но безуспешно. Я даже ходил на встречи ветеранов других танковых армий, потому что в моем полку, почти некому было собраться».

Как отметил писатель в одной из бесед, это было «невероятной случайностью – уцелеть, особенно в 1941 году, в народном ополчении, - оно несло огромные потери...»

Долгое время Гранин не касался в своих произведениях военной темы – тяжело было вспоминать. Однако он рассказал о случае, который произошел с ним под городом Шталлупененом (сейчас г. Нестеров Калининградской области): «...Мы, проскочив мост, оторвались от своих, и тотчас мост позади взлетел в воздух, и наш танк остался один на вражеском берегу...». Скупое, без подробностей автор поведал об одном из самых страшных событий своей жизни.

Судьбы героев многих произведений Д. Гранина связаны с нашим краем. Это повести «Еще заметен след», «Зубр», «Клавдия Вилор». К эпизодам своей фронтовой молодости писатель часто возвращается в своих публицистических статьях, в частности, вошедших в книгу «О наболевшем».

Главный персонаж повести «Еще заметен след» – Антон Максимович Дударев. Его фронтовая биография, как и биографии других персонажей произведения, связана с боевыми действиями на территории Восточной Пруссии, под Кёнигсбергом. Сюжет таков: Из Грузии приезжает некая Жанна, она разыскивает лейтенанта Сергея Волкова, с которым была в переписке, и обращается за помощью к инженеру Антону Дудареву.

Дударев вспоминает, что Волков был непростого характера: генерала решил учить воевать, мол, можно было форсировать реку и без таких потерь – заработали ордена на трупах. Тогда лейтенанта единогласно осудили за то, что принизил победу, и он исчез с горизонта.

Но когда Дударев начал читать письма, которые Сергей писал Жанне, тот предстал совсем другим человеком. Дударев понимает, что Волков был прав, он уже тогда видел то, чего он сам и его сослуживцы не замечали.

Так открывается трагедия человека, не понятого в свое время, человека с самостоятельным мышлением, честного в словах и поступках. Он пропал, но для Жанны он остался той реальностью, которая перевернула ее сознание, чувства и всю жизнь. В Дудареве тоже пробуждается память, он достает запылившуюся полевую сумку с последними листами карты Восточной Пруссии и письмами своего фронтового товарища адъютанта Бориса Лукьянова. Постепенно под пером писателя оживает прошлое – в письмах, снимках, воспоминаниях. Происходит переоценка пережитого.

Есть в повести «Еще заметен след» очень верная и глубокая мысль: забывчивость одних закономерно влечет за собой равнодушие других. Увлеченный письмами Сергея, Дударев читает их вслух дочери и зятю. Но они слушают его с едва скрываемой скукой, никак не реагируют. Так бумерангом к Дудареву вернулась невостребованная когда-то им самим память.

В повести «Зубр» Гранин вспоминает эпизоды своего продвижения к Кёнигсбергу вместе с наступающими войсками. Автор размышляет о фанатизме веры и истинной убежденности, о слепом поклонении вождям и здравом смысле.

Повесть «Клавдия Вилор» рассказывает о женщине-политруке, оказавшейся в плену, потом подвергшейся репрессиям со стороны соотечественников. Писатель показал личность, отвечающую самым строгим

понятиям о человеческом достоинстве. Глубоко раскрыт в произведении поиск человеком линии поведения в невероятно трудных обстоятельствах, когда выбор небольшой.

Примером таких людей, как Вилор, отмеряется в конечном счете граница возможностей человека. Писатель дает убедительный ответ на вопрос, каким было военное поколение, предоставляет возможность читателю произвести сверку себя сегодняшнего, когда не рвутся снаряды и бомбы, когда не стреляют.

**ТЕМА 34 «ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
Ф.АБРАМОВА, М.АЛЕКСЕЕВА, С.БЕЛОВА,  
С.ЗАЛЫГИНА, В.ШУКШИН».**

**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. Можаяева «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 косою, 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. Можаяева 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, выстрадавшая 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 бабу 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, Можаяева и Абрамова.

В их произведениях нужно отметить и картины жестокого разорения деревни, сначала во время коллективизации («Кануны» В. Белова, «Мужики и бабы» Б. Можаяева), 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 незащищенность, 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. Можая, В. Белова написаны с любовью, печалью и гневом?

— Почему первопланнным 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, Можая?

### **ТЕМА 35 «ДРАМАТУРГИЯ. НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПЬЕС А. ВОЛОДИНА, А. АРБУЗОВА, В. РОЗОВА, А. ВАМПИЛОВА».**

**Володин (настоящая фамилия Лифшиц) Александр Моисеевич**  
[10.2.1919, Минск — 6.12.2001, Петербург] — драматург, киносценарист, поэт, прозаик.

Володин рано лишился родителей, с 5 до 16 лет жил у родственников в Москве, но членом их семьи так и не стал. Значительное влияние оказал лишь старший брат, актер театра-студии А. Дикого (впоследствии погибший на фронте) — он способствовал пробуждению интереса Володина к искусству, театру. Окончив школу, Володин поступил в 1936 в Московский авиационный институт (из-за возможности переселиться в общежитие), но через полгода ушел. Работал разнорабочим, поучившись на краткосрочных курсах в Серпухове некоторое время учительствовал в деревне. В 1939 прошел по конкурсу на театроведческий факультет ГИТИСа, но через 2 месяца пришла повестка из военкомата. Срочная служба в армии завершилась участием в Великой Отечественной войне. В 1943 получил медаль «За отвагу», в 1944 — тяжело ранен. Во время отпуска по ранению посещал литературный семинар П. Антокольского. Демобилизовавшись, окончил сценарный факультет ВГИКа (1949), работал на Ленинградской студии научно-популярных фильмов. Кроме служебных короткометражных сценариев, писал рассказы. В рассказе «Пятнадцать лет жизни» (1953) отразились невеселые размышления о своей «несостоявшейся» судьбе, к счастью, не оказавшиеся пророческими — в этом же году несколько рассказов были опубликованы в альм. «Молодой Ленинград» и заслужили высокую оценку ред. И. Меггера и руководителя литературного объединения при ЛО ССП Л. Рахманова.

В 1954 вышла первая книга Володина «Рассказы» — о судьбах молодых современников, на нее обратили внимание в своих рецензиях «Литературная газета» и «Комсомольская правда». Через год Володин участвовал в совещании молодых писателей в Москве, где книга обсуждалась на семинаре С.Антонова и была высоко оценена. В 1956 Володин предложил Ленинградскому театру им. А.С.Пушкина (Александрийскому) пьесу «Фабричная девчонка». Открывался путь к главной сфере творчества Володина — драматургии. Пьеса принята не была. Но слух об остродискуссионном произведении привлек к «Фабричной девчонке» внимание почти 40 театров страны — первые постановки прошли в Казани, в ЦТСА в Москве, театре им. Ленинского комсомола в Ленинграде. За один год Володин стал одним из самых «репертуарных» авторов. Но это было отнюдь не «триумфальное шествие». Вокруг пьесы развернулись острые споры (Дискуссия о «Фабричной девчонке»: статьи и рецензии. Театр. 1957. №4-7). Володина обвинили в дегероизации, очернительстве и даже в намерении «опорочить наше советское общество, советское время, время социализма» (Софронов А. Во сне и наяву // Литературная газета. 1957. 7 дек.). Защищали пьесу не только критики и писатели (А.Арбузов и др.), но и переполненные залы. Зритель «оттепели» конца 1950-х — начала 1960-х принял как свою собственную правду Женьки Шульженко, выступившей против казенщины, догматизма, унификации жизни во имя подлинной человечности.

История, случившаяся в рабочем общежитии, открыла буквально «залповый выброс» в творчестве Володина, в котором сочетались произведения «жизнеподобного» реализма и условно-фантастические. Это были пьесы «Пять вечеров» (1959, новая ред.— 1985, кинофильм Н.Михалкова — 1979), «В гостях и дома» (1960, в середине 1970-х переработана в сценарий «Портрет с дождем»), «Старшая сестра» (1961, одноименный фильм — 1967), «Назначение» (1963, переработана в сценарий в конце 1970-х, 3-я ред.— 1985, телефильм — 1988) и др. Это были киносценарии «Происшествие, которого никто не заметил» (1962), «Звонят, откройте дверь» (1964), «Похождения зубного врача» (1964, одноименный фильм Э.Климова — 1965), «Загадочный индус» (второе название — «Фокусник», 1965). Два последних сценария, объединенные в постановке Московского театра им. Ленинского комсомола, получили название «Аттракционы», а после написания пьесы «Графоман» Володин объединяет все три произведения в драму «Печальные победы». Характерной чертой ряда новых редакций все больше становится отказ от благополучных или сравнительно благополучных финалов. Вслед за реалистической пьесой «Назначение» (впрочем, в процессе работы над ней Володин также усиливает условность) и киносценарием «Звонят, откройте дверь» В. написал трагикомедию-гротеск «Кастручча» («Дневники королевы Оливии», 1966) — метафорическую пьесу об авторитарном обществе, которая увидела свет

рампы только в 1988 (сразу в ряде театров — Московский театр сатиры, Театр-студия О. Табакова, «Эрмитаж» и др.).

В 1970 была написана пьеса-притча на библейский сюжет «Мать Иисуса», которая была поставлена тоже только в конце 1980-х (московские театры — им. Моссовета, Театр на Малой Бронной, Ленинградский театр им. А.С.Пушкина и др.). 1971-й принес своеобразную литературную стилизацию — «Дульсинья Тобосская» (через несколько лет превращенную в мюзикл на музыку А.Гладкова), 1972-й — инсценировку рассказа «Стыдно быть несчастливым», получившую широкую известность под названием «С любимыми не расставайтесь» (в конце 1970-х по пьесе снят кинофильм). На рубеже 1960-70-х Володин реализует два замысла, на первый взгляд достаточно далеких друг от друга.

Во-первых, это был цикл одноактных пьес (как правило, монологов), сделанных как путем литературных стилизаций (в критике их называют «условно-историческими»), так и на современном материале («Монолог Агафьи Тихоновны», «Монолог Офелии», «Семь жен Синей бороды», «Женщина и дети», «В сторону солнца», «Перегородка» и др.).

Во-вторых, Володин вновь обратился к жанру притчи, на этот раз на материале эпохи доисторической, и создал детектив-трилогию времен каменного века: «Выухоль», «Ящерица» и «Две стрелы» (первые две пьесы впоследствии были объединены). Пользуясь определением А.Толстого, Володин попытался «подойти к современности с глубокого тыла» — понять, как всеначиналось на земле, как впервые прозвучало слово «милый», как появился самый первый «интеллигент», который не решился на убийство ребенка... Связь с современностью Володин подчеркивал речевой характеристикой героинь, в которой отчетливо звучал современный сленг. Главной в трилогии стала традиционная для Володина проблема нравственного выбора. Пьесы были отмечены новыми стилистическими поисками, рассчитанными на современный театр, — фантазия, импровизация, пластика, пантомима и т.д.

В середине 1970-х Володин пишет киносценарии «Смятение чувств» и «Дочки-матери», а в 1979 появляется знаменитый кинофильм «Осенний марафон» (реж. Г.Данелия), получивший мировую известность и заслуживший множество наград (главный приз XIII Всесоюзного кинофестиваля в Душанбе, «Золотую раковину» Международного фестиваля в Сан-Себастьяно, главную премию фестиваля комедийных фильмов в ФРГ и др.). Около 30 стран приобрели фильм для зарубежного проката. В то же время «Осенний марафон» вызвал не менее острую дискуссию, чем «Фабричная девчонка», правда, с менее резкими формулировками: положительный или отрицательный герой Бузыкин?.. Володин же оставался верен себе — продолжил начатое еще в рассказе «Пятнадцать лет жизни»

исследование проблемы времени не в социально-политическом и историческом, а в нравственном плане: время, отпущенное человеку на дистанцию «рождение-смерть», как человек им распоряжается? Как реализуется его личность в жизненном марафоне? И в чем вообще предназначение человека на Земле? Почти одновременно с «Осенним марафоном» становится известным обращение Володина к гриновско-шагаловской теме «летающих людей». Пьеса «Блондинка (киноповесть с одним антрактом)», поставленная в БДТ им. М.Горького в 1984, посвящена, пользуясь названием одной из «одноактовок» Володина, «всем нашим комплексам повседневности». Но начинается она символической сценой в некоей студии, где люди... учатся летать. Вот, оказывается, какие физические и духовные возможности даны человеку, а он и не подозревает о них в своем прозаическом быту и застойном конформизме! При этом открытый «высокий пафос» для Володина абсолютно неприемлем — писатель «корректирует» его самыми различными эффектами комического.

Критика советских лет обычно упрекала Володина в «мелкотемье» и «пессимизме». В последние годы, наоборот, подчеркивается, что Володин открыл новые пласты жизни, демократизировал героев, вскрыл острый социальный конфликт между свободой личности и общественными стереотипами, встающими на пути ее самоосуществления. Он соединил углубленное размышление о вечных ценностях человеческого бытия с самым пристальным вниманием к повседневной будничной жизни людей с ее глубинным драматизмом. Володин использует опыт драматургии XX в. с ее многообразием средств художественной выразительности. Не случайно его пьесы привлекали внимание таких режиссеров, как О.Ефремов, Г.Товстоногов, Б.Львов-Анохин, А.Эфрос и др. Творчество Володина очень современно и даже злободневно, но в нем одновременно присутствует большой запас «долгосрочных гуманистических идей» .

**Виктор Сергеевич Розов** (1918-2004) родился 21 августа 1913 года в городе Ярославле. Отец – Розов Сергей Федорович, по профессии – счетовод, бухгалтер. Участник Первой мировой войны. Мать – Розова Екатерина Ильинична, домохозяйка. Брат – Розов Александр Сергеевич. Супруга – Козлова Надежда Варфоломеевна (1919), актриса театра имени М. Н. Ермоловой. Сын – Розов Сергей Викторович (1953), режиссер Академического молодежного театра. Дочь – Татьяна Викторовна (1960), актриса МХАТ имени Чехова. Внуки: Анастасия (1982), Иван (1996).

Виктор Розов родился в воскресенье, в престольный праздник – день явления Толгской Богородицы. Это было счастливым предзнаменованием, оправдавшимся в жизни. До 3 лет Виктор очень сильно болел, даже местный доктор не верил, что мальчик выживет, а он выжил, пережил разруху и голод Гражданской войны. Потом, уже взрослым, ушел на фронт, был тяжело

ранен, но опять выжил. Мечтал и осуществил в жизни свою мечту. В конце написанной им книги он так и говорит: «Я – счастливый человек».

В 1918 году в Ярославле вспыхнул мятеж, организованный Савинковым. Город горел, сгорел и дом Розовых. Семья вынуждена была переехать в город Ветлугу. Там Виктор пошел в школу и проучился три класса, а затем семья переехала в Кострому. Окончив там школу-девятилетку, он пошел работать на текстильную фабрику «Искра Октября». В 1932 году поступил в костромской индустриальный техникум, где проучился один год. С 1932 по 1934 годы работал в Театре юного зрителя, который основала группа молодежи под руководством режиссера костромского театра Н.А. Овсянникова. В 1934 году Виктор Розов поехал в Москву поступать в театральное училище при московском Театре революции (ныне – Театр имени В. Маяковского) и был принят в класс блистательной актрисы М. И. Бабановой. В училище он проучился 4 года, а затем его взяли в театр актером вспомогательного состава. Потом началась война.

С началом войны Виктор Розов не раздумывал, где должен быть: только на фронте! Рассказать о военной судьбе Виктора Сергеевича лучше, чем сделал это он сам в автобиографической книге «Путешествие в разные стороны», нельзя, – так искренни его воспоминания.

...Трагическая осень 41-го. Еще не началось контрнаступление советских войск под Москвой...

«На Бородинском поле мы рыли, рыли, рыли огромный противотанковый ров... Однажды на каком-то привале на опушке я влез на пенек и стал читать нашему отдыхающему на травке взводу: “Скажи-ка, дядя, ведь недаром...”. Слова “Умремте ж под Москвой, как наши братья умирали...” – я произнес с той единственной страшной интонацией, с которой, вероятно, и надо читать их всегда, – с той интонацией, от которой у меня самого сжалось горло».

Но жизнь-то продолжалась и дарила порой удивительные праздники. Ну как вот забыть трогательный эпизод с дикой уткой...

Голод, как известно, не тетка; и кормили бойцов не больно-то важно, есть хотелось отчаянно: аж скулили, случалось, от пустоты в желудке. Вот в такую-то пору, когда день уже был на исходе и во рту ни крошки, сидели на берегу тихой речушки восемь человек, и среди них боец Розов.

«Вдруг видим, – рассказывает Виктор Сергеевич, – без гимнастерки, что-то держа в руках, к нам бежит еще один наш товарищ...

– Смотрите! – победителем воскликнул Борис. Разворачивает гимнастерку, и в ней... живая дикая утка...

– Вижу: сидит, прижалась за кустиком. Я рубаху снял и хоп! Есть еда! Зажарим.

Утка была некрупная, молодая. Поворачивая голову по сторонам, она смотрела на нас изумленными бусинками глаз... Она просто не могла понять, что это за странные милые существа ее окружают и смотрят на нее с таким восхищением... Все залюбовались красавицей. И произошло чудо, как в

добрый сказке. Кто-то просто произнес:  
– Отпустим...»

...Тот единственный бой, в котором участвовал Розов, продолжался с рассвета и до темноты. И ни минуты передышки...

«Потрясение было, может быть, самым сильным, какое я испытал за всю свою жизнь. Как ни стараюсь я сейчас воссоздать его в себе и снова почувствовать пережитое, не могу. Только помню», – признался Виктор Сергеевич спустя годы. – Немцы окружили нас, били из всех видов оружия... А мы пытались куда-то прорваться из последних сил. Товарищи падали, один за другим, один за другим... Юное красивое лицо медсестры Нины было сплошь усыпано черными осколками, и она умерла через минуту, успев только сказать: “Что с моим лицом, посмотрите”. И не дождалась ответа...»

В том бою близ Вязьмы Розов был тяжело ранен. Шесть суток везли его с фронта в тыл, в госпиталь во Владимире. А кровь все текла и текла, и шесть суток он не спал, не смыкал глаз: такая страшная была боль. Долгие дни и ночи на госпитальной койке... Сколько пережито было тогда... И не только мук и страхов. Сколько было доброго, светлого, необыкновенного!

«Весной меня на носилках вынесли во двор и положили на траву. Я увидел целое небо... Я писал стихи по два, три, пять штук в день... Вот их отрывки, уцелевшие в памяти:

Я распят на больничной койке  
По воле трех слепых старух.  
А за окном на белой койке  
Летит зима, теряя пух...

Жаль, что я растерял все листочки, любопытно было бы их перечесть. Не как стихи, а как свидетельства выздоровления».

18 июля 1942 года Виктора Розова выписали из госпиталя (было это уже в далекой Казани). «Жара. А я не только в гимнастерке – в шинели. За плечами вещевой мешок, руки на костылях...» Так кончилась для него фронтовая страда.

В середине 1942 года Виктор Розов приехал к отцу в Кострому. Позже поступил в Московский литературный институт на заочное отделение по специальности драматургия. В институт приезжал только на сессии, поскольку был еще слаб после ранения и не освоился с костылями. Учение в институте получилось двухступенчатым. В начале учебы, будучи в Костроме, он написал пьесу «Вечно живые», которую поставил Костромской театр, а позже в Москве – театр «Современник». Потом по просьбе режиссера М. Калатозова он написал по этой пьесе сценарий фильма «Летят журавли», ставший таким любимым зрителями и знаменитым на весь мир.

Проучившись два с половиной года в институте, он уехал в Алма-Ату по приглашению Наталии Сац, помочь ей в организации театра для детей и

юношества Казахстана. Вернувшись в Москву, пожалел о том, что бросил занятия, но учиться не стал – важнее была борьба за жизнь. И только позднее, когда шла его первая пьеса, он попросил разрешения вернуться на 3-й курс, и окончил институт в 1953 году. В качестве дипломной работы В. Розов представил пьесу «Страницы жизни», которая тогда уже репетировалась в Центральном детском театре. А параллельно с учебой приходилось работать.

В 1943 году Розов устроился в театр, который располагался в клубе «Красный луч», в здании, примыкающем к МОГЭСу. Позже театр распался, и он вынужден был искать другой. За один год промелькнули три театра. Потом были фронтовые театры. Особенно запомнился один из них, возглавляемый великим деятелем советского театра Алексеем Диким. Война шла к концу, возвращались из эвакуации театры столицы, и этот театр ликвидировался сам собой. В. Розов опять остался без работы. И вот тут-то и пришло приглашение от Наталии Сац, из-за которого пришлось временно прервать учебу.

По возвращении в Москву Розов работал еще в качестве режиссера в театре ЦДКЖ. В начале 1949 года он написал пьесу «Ее друзья». Впоследствии она была поставлена почти в ста театрах страны. А в своем институте по окончании учебы он еще долгие годы работал преподавателем, получил там звание профессора. Виктор Сергеевич ушел из института только в 1995 году.

Самые известные и любимые всеми пьесы В. С. Розова: «Ее друзья», «В добрый час», «В поисках радости», «В день свадьбы», «Традиционный сбор», «Гнездо глухаря», «Кабанчик» и, конечно, «Вечно живые», с которых начинался театр «Современник». По его сценариям сняты кинофильмы: «Летят журавли», «Шумный день», «С вечера до полудня».

На протяжении почти 50 лет В. С. Розов являлся членом Союза писателей. Он также был председателем конкурсной комиссии по определению лучшего актера, режиссера, драматурга в театрах России. Эта комиссия организована Фондом имени И. М. Смоктуновского.

В. С. Розов – лауреат Государственной премии СССР и премии Президента РФ, академик Российской академии словесности. Награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени, двумя орденами Трудового Красного Знамени, орденом Дружбы народов, Отечественной войны I степени, орденом Русской Православной Церкви «За милосердие» и многими медалями России и зарубежных стран. В июле 1999 года Институт прикладной астрономии АН России в Санкт-Петербурге присвоил одной из малых планет имя – Розов.

В 1958 году В. Розов стал членом редколлегии нового журнала «Юность». Редколлегия тогда состояла из знаменитых имен: Самуил Маршак, Ираклий Андроников, Николай Носов...

Что касается увлечений в свободное время, то основным было собирание марок, которое началось еще с детства. А еще Виктор Сергеевич любил разводить цветы на своем дачном участке. Самые любимые – гладиолусы,

которые получались у него необычайно красивыми. Одно время участок был полон чудесных роз, пионов, кустов жасмина.

Виктор Сергеевич очень любил классическую музыку. В студенческие годы ему посчастливилось попасть в консерваторию, когда проходил конкурс исполнительского мастерства дирижеров, скрипачей, пианистов. Он слушал Флиера, Ойстраха, Розу Тамаркину. Иван Козловский, Сергей Лемешев, Иван Петров – это любимые певцы В. Розова. Но особенно он почитал балет. Непревзойденной балериной считал Е. Гельцер.

Виктор Сергеевич Розов скончался 28 сентября 2004 года.

**Арбузов Алексей Николаевич** [13(26).5.1908, Москва — 20.4.1986, Москва] — драматург.

Родился в семье коммерсанта, выходца из дворян. Детские и юношеские годы Арбузова прошли в Петрограде, в обстановке разлада между родителями. Отец ушел из семьи, когда мальчику было 8 лет. Впечатления детства, осложненного семейной драмой, душевной болезнью матери, оставят свой след в творчестве драматурга. «Биография его театральна» (Крымова Н.— С.10) в полном смысле этого слова. День, когда он увидел в Большом драматическом театре «Разбойников» Шиллера, раз и навсегда решил его судьбу (Автобиография. С.47). Юный Арбузов приобщался к театру последовательно и активно — сначала как статист на оперной сцене, затем как актер и режиссер (после окончания театральной студии П.П.Гайдебурова) и, наконец, как автор театрализованных газет, агитпредставлений и т.п. Секреты театра он познал раньше, чем научился писать пьесы. Первым драматургическим опытом Арбузова была пьеса «Класс», поставленная Красным театром в Ленинграде (1931). Спектакль закончился полным провалом, но это не остановило молодого автора. В начале 1930-х он переехал в Москву, где стал завлитом пролеткультовского Театра малых форм. Появление горьковского «Егора Булычова», по признанию Арбузова, побудило его расстаться с агиттеатром и «вернуться к психологии человека и его душе» (Вопросы литературы. 1968. №3. С.7).

Успех пришел к Арбузову вместе с лирической комедией «Шестеро любимых» (1934). Предназначенная для сельской самодеятельности, она — неожиданно для автора — была поставлена во многих театрах страны. Комедия «Дальняя дорога» (1935) впервые выявила существенные черты творческой индивидуальности Арбузова. Заглавие пьесы выражало характерный для писателя мотив странствий, «дальней дороги» как манящего и исцеляющего средства для его героев. В этой бодрой и веселой комедии о юных строителях московского метро неожиданно возникала, однако, тревожная нота, связанная с темой одиночества (образ Лили Брегман). Эта тема станет одной из «сквозных» в творчестве писателя.

В полную силу талант Арбузова проявился в драме «Таня» (1938) — наиболее репертуарной его пьесе, сделавшей имя автора широко известным. Замысел ее возник, по словам Арбузова, из обычного желания предостеречь от бед близких ему людей (Путь драматурга // Советская литература и вопросы мастерства: сб. статей. М., 1957. Вып.1. С.13). Судьба Тани, какой она представлялась драматургу, заключала в себе жестокий, но полезный жизненный урок. Автор выступал требовательным судьей своей героини, отказавшейся от себя ради любимого человека, и по ходу действия выводил ее на «правильный» путь — из тесного комнатного мирка в мир широкой общественной жизни. Однако образ Тани объективно получился шире нравоучительной авторской установки, а кое в чем и сопротивлялся ей. Со всей очевидностью это обнаружилось в спектакле московского Театра Революции (1939, реж. А.Лобанов, в роли Тани — М.Бабанова, для которой Арбузов и писал эту пьесу). Автора удивило и поначалу даже возмутило то, что осуждаемая им Таня, несмотря на свои ошибки и заблуждения, завоевала наибольшие симпатии зрителей. Спор о Тане, возникший между Арбузовым и Бабановой (Советское искусство. 1939. 27 апр.), был глубоко поучителен для драматурга. В дальнейшем он отказался от категорических интонаций по отношению к своей героине, внося соответственные изменения в окончательный вариант пьесы (1947). Интерес к ней не ослабевал и в последующие десятилетия. Жизненная емкость образа Тани давала возможность талантливым актрисам в разное время открывать в нем новые, порой неожиданные грани: А.Фрейдлих в спектакле Театра им. Ленсовета Т.Самойлова в Театре киноактера (1968), О.Яковлева в телефильме «Таня» (1974, реж. А.Эфрос). Рожденная эпохой 1930-х, данная пьеса Арбузова утверждала права и значимость т.н. «личной» темы, заметно потесненной в литературе тех лет проблемами «социальными», «производственными» и т.п. Автору «Тани» приходилось выслушивать немало упреков в пристрастии к «камерности» и «сентиментальности». Именно тогда зародилась у Арбузова полемическая мысль о том, что «на двадцати страничках "Бедной Лизы" Карамзина уместилась по существу вся русская литература XIX века» Эта мысль многое проясняет в позиции драматурга. Независимо от колебаний литературно-политического маятника, он сохранил интерес к сложной и тонкой сфере человеческих чувств на протяжении всей своей творческой жизни.

Не менее характерен для Арбузова и постоянный поиск продуктивных форм взаимодействия литературы и театра. В 1938 он вместе с режиссером В.Плучеком организовал Московскую театральную студию с целью создания совр. спектакля коллективными усилиями творческой молодежи. То, что рождалось из импровизаций на репетициях, Арбузов обрабатывал и превращал в текст пьесы. Так появилась романтическая хроника об истории строительства молодого города в дальневосточной тайге — «Город на заре» (1940, новая ред.— 1957). Она была поставлена студийцами в февр. 1941 и тепло принята зрителями. Арбузовская студия имела государственный статус

и с началом войны превратилась во фронтовой театр. След, оставленный ею, не пропал: на подобных студийных принципах возникли позднее московский театр «Современник», а также мн. нынешние театральные коллективы. Новым детищем А. явилась студия молодых драматургов, которой он руководил в последнее десятилетие своей жизни.

В годы войны с фашизмом Арбузов обратился к жанру, казалось бы, наименее отвечающему духу времени,— мелодраме. Пьеса «Домик на окраине» (первоначальное название «Домик в Черкизове», 1943) воспроизводила чеховскую ситуацию трех сестер (Вера, Надежда, Любовь) в условиях тыловой жизни периода войны. Она породила стойкие упреки по адресу Арбузова в «театральщине», в тяготении к «трогательным» и «жалостным» сценам и т.п. При этом за личные слабости драматурга выдавались порой особенности избранного им жанра. Не учитывалось, в частности, что мелодрама органично соответствовала природе таланта Арбузова, о чем свидетельствовали и более поздние его пьесы: «Потерянный сын» (1961), «Ожидание» (1976), «Жестокие игры» (1978) и др. Отвечая на упреки критики, Арбузов утверждал, что «нашим театрам недостает сердечности, страстности, азарта чувств, простой душевности...». Он настойчиво (и словом, и делом) выступал в защиту жанра мелодрамы и отстаивал его правомочность в советской драматургии. В отличие от классических примеров данного жанра, в мелодраме Арбузова отсутствуют фигуры откровенных негодяев. Даже те немногие отрицательные герои, которые встречаются в его пьесах (Аграновский в «Городе на заре», Молодцов в «Потерянном сыне», Королевич из «Выбора», 1971), не дотягивают до уровня таких отрицательных героев, которые были бы способны существенно повлиять на развитие драматического действия. Это связано с особенностями мироощущения писателя, воспринимавшего любого человека с «оптимистической предпосылкой» (Василинина И.— С.34) и потому сознательно избегавшего деления своих персонажей на «хороших» и «плохих». После «Тани» Арбузов видел свою задачу в том, чтобы не обвинять героя, а объяснять его. Он считал, что «самые интересные схватки, которые могут быть в пьесе,— это схватки героя с самим собой» (О труде драматурга. С.17).

Эти творческие принципы наиболее отчетливо воплотились в драме Арбузова «Годы странствий» (1950, опубл. в 1954). Раскрытие характера неординарного человека (Александра Ведерникова), находящегося в разладе с самим собой, причиняющего немало страданий другим людям и постепенно осознающего свои ошибки,— таково подлинное содержание этой драмы. Она пробудила острый интерес у зрителей и критики и оказалась в центре литературно-театральных споров той поры. Отсутствие в пьесе обвинительного авторского приговора вызвало явное неудовольствие критики. Драматурга обвиняли в попустительстве своему герою (Театр. 1955. №1. С.112), в потакании индивидуализму и т.п. Публикация «Годов

странствий» и постановка их на сцене совпали по времени с дискуссией об «идеальном герое», развернувшейся на страницах газет и журналов. Автор пьесы сознательно ломал привычные схемы и стереотипы в литературе, но освободиться от них до конца все же не смог. В финальной сцене он прибегал к излюбленному, не раз испытанному приему — отправлял своих героев в дальние северные или сибирские края для духовного «очищения» и возмужания.

Изменения во внутреннем мире молодого современника продолжали волновать Арбузова и в драме «Иркутская история» (1959). Поставленная и оригинально интерпретированная крупными режиссерами (Е.Симоновым в Театре им. Е.Вахтангова, 1959; Н.Охлопковым в Театре им. В.Маяковского, 1960; Г.Товстоноговым в БДТ им. М.Горького, 1960), она стала заметным событием театральной жизни на рубеже 1950-60-х. Пьеса создавалась в такой общественной атмосфере, когда неприятие высоких слов оборачивалось в среде молодежи неприятием высоких чувств, разочарованием, скепсисом, принимавшим своеобразные формы морального «вызова». Действие драмы основано на борьбе за подлинность чувств, красоту и правду человеческих отношений. Ее главные герои — Валя, Виктор и Сергей — подвергаются серьезному нравственному испытанию, проверке критерием «настоящей любви». Исследователи заметили, что ревность в пьесе Арбузова, возможно, впервые в истории драмы становится силой не разрушающей, а возрождающей человека (образ Виктора) (Рудницкий К.— С.291). Сочетание яркой театральной, публицистичности и психологизма в «Иркутской истории» позволило ее автору избежать «камерности» и выйти к форме «открытой» драмы (в связи с этим немало споров было о месте и роли Хора в ней). Но время показало и другое: политическая терминология с примесью слов о «коммунизме», произносимых в основном устами Сергея, склонного к резонерству и к тому же лишённого чувства юмора, заметно ослабляет сегодня это произведение.

После «Иркутской истории» Арбузов написал немало пьес, большинство из которых так или иначе варьируют его излюбленные темы и мотивы. С годами писатель становился мудрее, и это побуждало его к переосмыслению некоторых проблем, затронутых им ранее. Знакомая по «Иркутской истории» ситуация (она любит его, но выходит замуж за другого), хотя и в иных исторических обстоятельствах, воспроизведена Арбузовым в «Моем бедном Марате» (1964). Судьбы Марата, Лики и Леонидика, прошедших через войну, внешне складываются как будто благополучно. Но душевные неурядицы и тревоги преследуют их и спустя много лет после блокады и фронта. Нелегко им дается искренняя и честная самооценка, осознание того, что «даже за день до смерти не поздно начать жизнь сначала» .

Своеобразным продолжением судьбы Ведерникова на новом этапе явилась драма Арбузова «Счастливые дни несчастливого человека» (1968). Герой ее, молодой врач Крестовников, со временем многого достиг в научной карьере, но немало потерял в своем нравственном облике и остался, в сущности, одиноким человеком. Если прежние герои Арбузова выходили из одиночества к людям, то Крестовников, по выражению критика, проделал «путь обратный — от людей к одиночеству» .

Целый ряд пьес Арбузова 1970-х связан с темой восприятия человеком приближающейся или уже наступившей его старости: «Сказки старого Арбата» (1970), «В этом милом, старом доме» (1971), «Старомодная комедия» (1975). Для пожилого кукольного мастера Балясникова («Сказки старого Арбата»), оказавшегося на грани творческого кризиса, старость сродни беде. Однако появление в его доме умной и обаятельной Виктоши воскрешает мастера духовно, возрождает в нем былые творческие силы. «Сказки старого Арбата» иногда называют «самой личной» пьесой Арбузова не только потому, что некоторые факты биографии героя совпадают с биографией автора, но и по свойственной ей интимной интонации, особой поэтической стилистике.

Возвращение Арбузова к молодежной теме в пьесе «Жестокие игры» (1978) обнаружило коренное изменение его взгляда на проблему, ранее поставленную в «Тане». Автор «Жестоких игр», этой совр. вариации «драмы безотцовщины», не оспаривает, как когда-то в «Тане», а напротив, отстаивает право женщины целиком посвятить себя семье, любимому человеку (образ геолога Маши). Столь неожиданный поворот в трактовке данной темы произошел не без влияния остро ощущавшихся драматургом отрицательных последствий женской эмансипации. Ориентация преимущественно на служебный успех, деловитость, сугубо рационалистический образ жизни за счет утраты любви и материнства как основы женского счастья тревожила Арбузова и в пьесе «Победительница» (1983). Предостережением в этом смысле прозвучала и последняя драма Арбузова с выразительным заглавием «Виноватые» (1985), где центральное место занимает проблема личной вины матери за судьбу когда-то брошенного ею сына. Действие пьесы разворачивается как выявление печальных, хотя и отдаленных по времени, последствий этого факта. Писатель исходил из мысли о семье, годах детства как ничем не заменимой предпосылке нравственного и душевного здоровья человека и общества в целом.

Герои Арбузова — личности, как правило, незаурядные, легко заблуждаются и трудно преодолевают свои ошибки, расплачиваются за них дорогой ценой. Эмоциональный колорит его произведений составляет сочетание разноплановых элементов иронии, мягкого юмора, лиризма, сердечной патетики. При этом автору не всегда удается избежать умильного оттенка в изображении неустроенных судеб своих

персонажей. Интерес Арбузова к общечеловеческим проблемам, к воспитанию «культуры чувств» в немалой степени способствовал тому, что его драматургия получила широкое международное признание. Пьесы Арбузова ставились на театральных сценах Англии, США, Канады, Франции, Германии, Бельгии, Японии, Индии, Скандинавских стран и стран Латинской Америки. За рубежом его воспринимают как «естественного преемника Чехова».

### **ТЕМА 36 «ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ 80-Х ГОДОВ. РАЗВИТИЕ ЖАНРА ФАНТАСТИКИ».**

В современной литературе XX–XXI веков есть имена, без которых ее мы уже не сможем представить. Одно из таких имен - **Валентин Распутин**.

Писатель Валентин Распутин - один из признанных современных писателей, который тоже продолжает традиции русской классической прозы, прежде всего, с точки зрения нравственно – философских проблем, каких - это мы с вами должны увидеть, размышляя над его произведениями. Сегодняшний урок мы посвятим публицистике писателя. Ключевым произведением этого периода является историко-краеведческая книга «Сибирь, Сибирь...», включающая несколько очерков.

В статье "Видя вокруг прозрения слепых..." В.Г. Распутин признается, что Байкал для него - буквально питающая сила: "это... нечто живое, отцовское, плоть от плоти и соль от соли которого все мы, живущие рядом, происходим." Земля Байкала и Ангары породила писателя В.Г. Распутина для того, чтобы он сказал о ней словами, достойными ее красоты и мощи, стал выразителем ее бед.

В его очерке "Байкал" (книга "Сибирь, Сибирь") есть такие слова: «Рядом с Байкалом мало размышлять привычно, здесь надо выше, чище, сильнее думать, вровень с его духом, не бессильно, не горько». "Вровень с его духом...". Так был обозначен уровень писательской и гражданской позиции в подходе ко всему, что касалось священного моря. Писатель вспоминает об уничтожении своей родной деревни Аталанки, о тяжелом и страшном прощании с родиной. В.Г. Распутин говорит о напрасной гибели города, т.к. были уже опыты - строительство Братской ГЭС, Усть-Илимской, Красноярской. Самая мощная оказалась Братская ГЭС, а теперь такая мощь уже не нужна, и дает электроэнергию на две трети. Писатель предупреждает, что то же самое будет и с Богучанской ГЭС, т.к. энергия

пойдет не во блага страны, а в Китай. "Скажите, как жить без этих ангарских лесов, без этих дивных по красоте, богатых лесов? А после затопления их не станет." Взаимосвязь природы с судьбой человека занимают в творчестве В.Г. Распутина определяющее место. Любое произведение писателя отражает эту predetermined связь природы, общества и человека. Природа становится силой, направляющей человека и придающей смысл его существованию. В своей концепции времени В.Г. Распутин противопоставляет истинное, священное время природных циклов линейному времени цивилизации, которое кажется ему разрушительным и предполагающим свой конец.

С началом перестройки В.Г. Распутин включился в широкую общественно-политическую борьбу. Писатель протестует против распада СССР, деградации России, разложения государства, предательства культуры и народа. В.Г. Распутин выступает на каждом из десяти заседаний Всемирного Русского Собора. Часть из них проводилась в период, когда президентом был Б. Ельцин, а часть - при президентстве В.В. Путине. Собранные вместе эти речи представляют панораму проблем современной истории за десять лет.

В.Г. Распутин призывает к духовному и гражданскому сопротивлению деморализующей политике властей. Писатель говорит о том, что в стране нет единой системы власти. А только "много специалистов самого высокого класса, занятых не обезболиванием, обездоливанием." Русский человек, верит В.Г. Распутин, обладает чувством национального самосознания, ответственностью, сплоченностью. Именно к нему и апеллирует писатель.

В национальной истории В.Г. Распутина интересуют следующие вехи: монголо-татарское иго и Куликовская битва, Смутное время, церковный раскол, петровские реформы, наполеоновское нашествие 1812 года и Бородинское сражение, Октябрьская социалистическая революция и гражданская война 1918 - 1920 годов, индустриализация и коллективизация сельского хозяйства в 1926 - 1938 годах, Великая Отечественная война.

### **Чтение отрывка «На поле Куликовом»**

Обращение В.Г. Распутина к фактам исторического прошлого мотивировано ситуацией последних двух десятилетий XX века. Проводя исторические аналогии, писатель стремится выяснить причины наблюдаемого им в современной России кризиса, а также найти и указать соотечественникам способы его преодоления. При описании ситуации в стране Распутин

использует историческую параллель: Поле Куликово и Отечественная война: "Эти два события - поле Куликово и Отечественная война, разделенные более чем полутысячелетием, невольно в нашем представлении возвышаются над Россией огромными скорбными курганами"

### **Анализ статьи «Время и бремя тревог»**

«У каждого из нас свой участок на общем литературном поле, на котором писатель может принести наибольшую пользу. Но если представить наше общее поле не в абстрактной, а конкретной картине, — это и будет Россия. Нет для нас судьбы и нет у нас слова помимо России.»

### **Анализ статьи «Россия уходит у нас из-под ног»**

Во-первых, у России украдено даже имя ее и пущено с молотка на обслуживание всякого рода сомнительных заведений, против нее же направленных.

Во-вторых, к руководству Россией пришли люди, которые даже не считают нужным скрывать к нам свою неприязнь.

В-третьих, патриотизм отменяется. «Патриотизм — это свойство негодяев», — провозгласил наш собрат по перу Ю. Черниченко.

В-четвертых, культура разрушается. Что там разрушается... Много ли теперь осталось от культуры, чистым голосом которой так славна была Россия в самые лихие и даже самые болотные времена.

В-пятых, нравственность, как старуху, раздели донага и, изможденную, изработанную, сморщенную, с обвисшими сосцами, проводят сквозь строй молодой растленной плоти, демонстрируя два вида красоты.

В-шестых, молодежь развращается. И это самое страшное, когда начинаешь думать о будущем России.

Если три века назад Россия была поставлена на дыбы, то сегодня она поставлена на задние лапы. Отечество действительно в опасности. Мы можем завтра проснуться в своих собственных постелях, но уже не в России. Все вокруг будет тем же самым, но чужим, лишенным родного духа и смысла. Допустить мирную интервенцию — позор больше и непоправимей, чем отдать Отечество на полях битвы. Там — наша ответственность, равная со всеми. Здесь — она неизмерима. Это поле нашей деятельности, и если мы сдадим его — грош нам всем цена.

Современную ситуацию В.Г. Распутин рассматривает как крушение всего государства и атака на русскую культуру и русские богатства. Россия принимает чужие права, чужую культуру, язык, экономику, социальное и политическое устройство - "все то, что навязывалось ей на протяжении долгого времени."

Творчество В.Г. Распутина неразрывно связано с социальными, нравственными, психологическими процессами современной российской истории. Журналистская деятельность В.Г. Распутина началась в 60-е годы, до 80-х годов писатель много внимания в своей публицистике уделял экологическим темам. Конец 80-х годов - это время обращения В.Г. Распутина к политическим и экономическим темам. В течение 10 лет - с 1985 года до середины 90-х - публицистика писателя становится открытой критикой политической ситуации в России. В 90-е годы так остро разворачиваются дискуссии вокруг русской идеи, ставящие вопросы бытия нации, ее духа и судьбы. В.Г. Распутин - главный идеолог и проповедник современного почвенничества, рассматривающий путь России как путь религиозно-нравственного возрождения.

**Рэй Дуглас Брэдбери** родился в 1920 году. Вырос в бедной лос-анджелесской семье. Писать начал еще до войны, мальчиком. Теперь он автор многих книг. Он сумел фантастику превратить в подлинное искусство. Недаром он когда-то сказал: "Я выбираю звёзды." Он утверждал, что фантастика о будущем помогает жить в настоящем. "Ведь будущее рождается из настоящего. Будущее создаётся нами сейчас. В каждую минуту, которую мы проживаем, нам дана возможность творить его." Книги Р. Брэдбери известны во всем мире. Романы "451 по Фаренгейту", "Чувствую, что зло грядёт", повести "Марсианские хроники", сборник "Холодный ветер, тёплый ветер" другие.

### **РАССКАЗ «УЛЫБКА»**

1. Главный герой рассказа Том пришел рано утром и встал в очередь на главной площади. Ожидался дикий "праздник", на котором должны были оплевать великую картину.

2. Люди, стоящие в очереди, ненавидят цивилизацию, они громят её плоды: жгут книги на площади, разбивают машины, взрывают типографии и склады с боеприпасами.

3. И вот наступает радостный для толпы момент: все копят слюну, чтобы плюнуть в великую картину. А потом в дикой ярости начали рвать холст.

4. Главному герою достался кусочек картины, на котором изображена улыбка. Этот кусочек он зажал в руке, сохранил, сберёг.

### **Аналитическая беседа по тексту.**

1. - Ребята, всех стоящих в очереди объединяет одно чувство, какое?

(Усталость, недовольство жизнью, ненависть к прошлому).

2. - Почему люди в очереди так ненавидят всё, что связано с прошлым, с цивилизацией?

(“Человек ненавидит то, что его сгубило, что ему жизнь поломало. Так уж он устроен. Неразумно, может быть, но такова человеческая природа.”)

3. - Какое определение слова “цивилизация” вы нашли в словаре?

(Цивилизация - это определенная ступень развития общества, его материальной и духовной культуры.).

4. - Что под этим словом понимают герои рассказа? Почему они не хотят её повторения?

(Цивилизация разрушила их жизнь. Для них цивилизация – это разрушение. Они ненавидят “ораву идиотов”, их систему ценностей – все, что, по мнению людей из очереди, может привести к возвращению прежней цивилизации.)

5. - Из рассказа мы очень мало знаем о людях предыдущей эпохи. Известно, что их цивилизация пришла в упадок вследствие “одной сплошной катавасии”. Во что превратился мир?

(Разбитые здания, ...груды развалин, дороги от бомбежек – словно пила, вверх – вниз, поля по ночам светятся радиоактивные..., запахи разрушенного города отравляли жаркий воздух, что-то копошилось среди обломков зданий, разбитое здание фермы.)

6. - А что в современной жизни представляет угрозу нашей цивилизации?

(- Передо мной встают страшные картины тех мест, где сейчас идет война: Ирак, Чечня. Особенно страшно, когда видишь последствия терактов. Мне кажется, что людей, совершивших это, нельзя назвать людьми.

- А мне не по себе оттого, что в нашу страну разрешили ввозить радиоактивные отходы.

- Если люди не одумаются, то мы увидим картину, нарисованную в рассказе Брэдбери “Улыбка”. Ведь все мы в ответе за то, что происходит вблизи нас.)

7. - Герои рассказа стараются не допустить повторения цивилизации, сгубившей их.

Как они это делают?

(Они разрушают новые, исправные или действующие предметы, являвшиеся в сознании людей символами цивилизации; в то время как треснувшая чашка, засаленная одежда, полуразрушенные жилища не вызывают ненависти людей.)

8. - Что именно разрушают люди из очереди?

(Разрушению подлежит то, что имеет место к материальной культуре; завод, выпускающий самолёты, автомобили, типография – и то, что относится к духовной культуре – книги, живопись.

9. - Каким смыслом наполняется слово “праздник” для тех, кто стоит в очереди?

(“Праздники” людей будущего – это “праздники ненависти”: люди заняты разрушением, продиктованным этим чувством: “Тут всё дело в ненависти ко всему, что связано с прошлым.”)

ЛЮДИ, СТОЯЩИЕ В ОЧЕРЕДИ НЕНАВИДЯТ ЦИВИЛИЗАЦИЮ ЗА ТО, ЧТО ОНА РАЗРУШИЛА ИХ ЖИЗНЬ; ДЛЯ НИХ ЦИВИЛИЗАЦИЯ - ЭТО ВОЙНА, РАЗРУШЕНИЕ, УСТАЛОСТЬ И НЕНАВИСТЬ.

10. - Все стоявшие выстроились в очередь.

Однородна ли эта очередь?

(Нет, одни ненавидят цивилизацию, стремятся её полностью уничтожить (их большинство), другие – готовы её терпеть. (“Не всё, конечно, но были и в ней свои хорошие стороны”.)

11. - Какие хорошие стороны имел ввиду человек из очереди?

В жизни каждого человека наступает момент, когда он понимает, что жил не так. Этот момент наступает под воздействием чего-то.

У Тома этот момент наступил, когда он увидел картину.

- Что это была за картина? (“Моно Лиза”).

- Что произошло в душе Тома, когда он увидел картину? (Потрясение. “Женщина на картине улыбалась таинственно-печально, и Том, отвечая на её взгляд, чувствовал, как колотится его сердце, а в ушах будто звучала музыка.”)

## **картина Леонардо да Винчи “Моно Лиза”**

Этот портрет написан в самом начале XVI столетия, в 1503 году.

Леонардо изобразил Моно Лизу на фоне немного призрачного, волшебного пейзажа. Моно Лиза сидит в кресле на балконе, осанка её проста и величава, красивые, мягкие кисти рук спокойно сложены на коленях. Прежде всего привлекает к себе ясный и спокойный взгляд её глаз. В них отражается лучистый свет улыбки, озаряющий всё лицо. Трепетная неуловимая улыбка играет на её губах. Она кажется дрожащей и изменчивой, как легкая зыбь на поверхности воды.

Черты её лица, плавные линии плеч, нежные руки подобны сокровенной и чистой мелодии. В них живёт ощущение неугасимого тепла жизни.

Остальные детали картины дополняют основную тему. Это и мелкие складки платья с глубоким овальным вырезом, и шаль, наброшенная на плечи, и тончайшая вуаль, покрывающая золотистые пряди волос, и пейзаж с извилистыми лентами дорог и рек, с причудливыми очертаниями гор.

Душевный покой и горделивая осанка Моно Лизы находятся в равновесии с величавой природой, они составляют гармоничное единое целое. Это единство художник выразил средствами живописи.

Золотисто-коричневые и рыжеватые тона фигуры, изумрудно-голубые дали написаны ровными и гладкими красочными слоями. Мазки передают малейшие оттенки света и тени. Его светотень воздушна. Изображение как будто завлакивается воздушной пеленой, в которой тают, почти исчезают контуры. Контуры портрета так же неуловимы, как улыбка Джоконды

Портреты Леонардо да Винчи можно узнать по “сфумато”, что в переводе означает “затуманенность”, “затушеванность”.

Вначале Том становится невольным участником уничтожения картины: “Слепо подражая остальным, он вытянул руку, схватил клочок лоснящегося холста, дернул и упал.

Однако, после того как “толчки и пинки вышибли его из толпы на волю”, Том стоит “притихший в стороне от этой свистопляски, рука его судорожно притиснула к груди кусок холста, пряча его”, т. е. Том сознательно старается уберечь “кусок холста”.

( Тома от толпы отличает то, что он “человек с душой”).

- Ребята, мы знаем, что Том уже принимал участие в “праздниках”. Мы стали свидетелями того, как он поступил сейчас. А ведь так трудно противостоять толпе! Как вы думаете, пойдет ли он на следующий “праздник”? Если

пойдет, то как поведет себя? На основании чего у вас возникло такое убеждение?

Тома отличает то, что он “человек с душой”, в появлении которого так уверен человек из очереди. Я думаю, что Том больше не будет принимать участия в “праздниках”, его поразила Улыбка, чудесная Улыбка. Ведь он будет любоваться кусочком холста, размышлять, думать. А “Действия человека, совершаемые по размышлению, называются поступками. Длительные размышления и часто повторяемые поступки создают привычку, после чего она становится правилом.” (Сюнь-Цзы)

- В рассказе Том испытал потрясение при встрече с произведением искусства. А вам, ребята, знакомо подобное состояние? Были ли такие случаи, когда произведение искусства – картина, скульптура, архитектурное сооружение – произвели бы на вас сильное впечатление?

Нас окружает такое культурное наследие, которое мы должны беречь, хранить, чтобы донести до потомков целым и невредимым; чтобы не довести мир до катастрофы; чтобы наши дети не ненавидели цивилизацию.

НЕ ПРЕРВЁТ РОДОСЛОВИЕ ТРЕЩИН,  
НЕ ИССЯКНЕТ РОДИМАЯ РЕЧЬ...  
ТО, ЧТО ПРЕДКАМИ КРОВНО ЗАВЕЩАНО  
ЛИШЬ ОТСТУПНИК НЕ БУДЕТ БЕРЕЧЬ! (В. ШАМШУРИН)

### **ТЕМА 37 «А.И.СОЛЖЕНИЦЫН.СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. ПРОБЛЕМА ОТВЕТСТВЕННОСТИ ПОКОЛЕНИЙ».**

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 счастливицам. 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».

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 X-123».

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».

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».

Первоначальное название рассказа — «Щ-854». В редакции «Нового мира» родилось окончательное название, по-другому определился и жанр произведения — повесть.

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 фителия-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:

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.

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 запуши». Автору важно подчеркнуть неразрывность дома и человека: разрушат дом — погибнет и его хозяйка.

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 трудней 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,

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».

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 тѣжелью 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. 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».

### **ТЕМА 38 «В.М ШУКШИН. СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. РАССКАЗЫ».**

В. Шукшин родился 25 июля 1929 г. в селе Сrostки Бийского района Алтайского края. И был ещё совсем маленьким, когда арестовали отца по обвинению в пособничестве врагам Советской власти. В 1956 году Макар Шукшин был посмертно реабилитирован – как и многие, безвинно пострадавшие в то время. Вырастила Васю и его сестрёнку Наталью мама – Мария Сергеевна. На короткий срок у детей появился отчим, по воспоминаниям Шукшина, – добрый человек. Отчим погиб на войне. Нежнейшую любовь к матери Шукшин пронёс через всю свою жизнь. В 1943 военном году он закончил сельскую семилетку и поступил в Бийский авиатехникум, но там ему не понравилось, и он вернулся в Сrostки, стал рядовым колхозником, на все руки мастером. Однако в 1946 году Марии Сергеевне пришлось проводить сына в самостоятельную жизнь. С 17 лет Шукшин работал на стройке в Калуге, на тракторном заводе во Владимире, на стройках в Подмосковье – рабочие тогда требовались повсюду. Он пробовал поступить в военное авиационное училище, в автомобильное – через военкоматы. Не получилось. В 1949 году Шукшина призвали на военную службу – на флот. Он служил сначала на Балтике, потом – в Севастополе: старший матрос, по специальности – радист. Записался в офицерскую библиотеку. О том, что книги выстраивают целые судьбы, Шукшин написал, уже став известным писателем. После демобилизации он вернулся в Сrostки – очевидно, уже с обдуманнными планами. Сдал экстерном экзамены на аттестат зрелости, изрядно помаившись с математикой, и считал это своим маленьким подвигом: *“Такого напряжения сил я больше никогда не испытывал”*. В Сrostках, очевидно, не хватало учителей – Шукшин недолгое время преподавал в тамошней вечерней школе русский язык и литературу и сохранил светлую память о том, как благодарно

его слушали ученики – наработавшиеся за день деревенские парни и девушки.

“Учитель я был, честно говоря, неважнецкий (без специального образования, без опыта), но не могу и теперь забыть, как хорошо, благодарно смотрели на меня наработавшиеся за день парни и девушки, когда мне удавалось рассказать им что-нибудь важное, интересное. Я любил их в такие минуты. И в глубине души не без гордости и счастья верил: вот теперь, в эти минуты, я делаю настоящее, хорошее дело. Жалко, мало у нас в жизни таких минут. Из них составляется счастье”.

Весной 1954 года Мария Сергеевна, чтобы собрать сыну денег на дорогу в Москву, продала тёлочку. О том, как Шукшин поступил в институт кинематографии, существует немало легенд.

“Был 1954 год. Шли вступительные экзамены во ВГИК. Подготовка моя оставляла желать лучшего, специальной эрудицией я не блистал и всем своим видом вызывал недоумение приёмной комиссии. Потом произошло знакомство с Михаилом Ильичом Роммом. Абитуриенты в коридоре нарисовали страшную картину человека, который на тебя сейчас глянет и испепелит. А посмотрели на меня глаза удивительно добрые. Стал расспрашивать больше о жизни, о литературе.”

“Ужас экзамена вылился для меня в очень человечный и искренний разговор. Вся судьба моя тут, в этом разговоре, наверное, и решилась. Правда, предстояла ещё отборочная комиссия, которую тоже, видимо, изумило, кого набирает Михаил Ильич.

Председатель комиссии иронически спросил:

– Белинского знаешь?

– Да, - говорю.

– А где он сейчас живёт?

В комиссии все затихли.

Виссарион Григорьевич? Помер, - говорю, и стал излишне горячо доказывать, что Белинский “помер”. Ромм всё это время молчал и слушал. На меня смотрели всё те же бесконечно добрые глаза. Мне везло на умных и добрых людей”.

Ещё студентом Шукшин отснял курсовую работу по своему сценарию, сам играл и режиссировал. Студентом получил первую большую роль в кино – солдат Фёдор в фильме Марлена Цухиева “Два Фёдора” (1959). Последняя его роль – Лопахин в фильме Сергея Бондарчука “Они сражались за Родину” (1974). Первая режиссёрская работа в кино – фильм “Живёт такой парень” (1964). Последняя – “Калина красная” (1973). Первый появившийся в печати рассказ – “Двое на телеге” (1958). Первая книга – сборник рассказов “Сельские жители” (1964).

Василий Макарович Шукшин скончался в ночь на 2 октября 1974 года от сердечного приступа в каюте теплохода, служившего плавучей гостиницей для участников съёмок фильма “Они сражались за Родину”. В 2002 году почитатели Шукшина спасли старый теплоход от списания в металлолом, отремонтировали и дали ему имя – “Василий Шукшин”.

### **Проблема города и деревни в творчестве Шукшина.**

А сейчас мы поговорим о тех проблемах, которые писатель ставит перед читателями.

Некоторые критики считают, что писателю свойственна некоторая социальная ограниченность. Он постоянно писал о деревне и деревенских жителях, а к городу и горожанам относился отрицательно. Вы согласны с этим мнением? Главное для Шукшина – не где человек живёт, а как он живёт и какой это человек. Главное – иметь мужество говорить правду. И Шукшин его имел.

Шукшину хватило смелости посмотреть в лицо жизни. И вот со страниц рассказа “Обида” раздался горестный крик Сашки Ермолаева: “До каких пор мы сами будем помогать хамству..Ведь мы сами расплодили хамов, сами! Никто нам их не завёз, не забросил на парашютах..”

В. Шукшина не пугают резкие, неожиданные поступки героев. Бунтовщики нравятся ему, потому что эти люди на свой несуразный лад защищают человеческое достоинство. Писатель ненавидел людей самодовольных, сытых, успокоенных, он хотел растревожить нашу душу, показывая правду, а от него требовали красивых героев и благородных жестов. В. Шукшин писал: “Как у всякого, что-то делающего в искусстве, у меня с читателями и зрителями есть ещё отношения “интимные” - письма. Пишут. Требуют. Требуют красивого героя. Ругают за грубость героев, за их выпивки и т.п. А чего они требуют? Чтобы я выдумывал. У него, дьявола, живёт за стенкой сосед, который грубит, выпивает по выходным (иногда – шумно), бывает, ссорится с женой.. В него он не верит, отрицает, а поверит, если я навру с три короба: благодарен будет, всплакнёт у телевизора, умилённый, и ляжет спать со спокойной душой”. В.Шукшин хотел разбудить нашу совесть, чтоб задумались, что с нами происходит.

В искусстве уютно  
быть сдобною булкой  
французской,  
но так не накормишь  
ни вдов,  
ни калек,  
ни сирот.  
Шукшин был горбушкой  
С калиною красной  
Вприкуску,  
Черняшкою той,

Без которой немислим народ...  
Когда мы взошли,  
На тяжёлой закваске мужицкой,  
Нас тянет к природе,  
К есенинским чистым стихам.  
Нам с ложью не сжитья,  
В уюте ужей не ужиться,  
И сердце как сокол,  
Как связанный Разин Степан.  
*Е. Евтушенко. "Памяти Шукшина".*

Шли по стране его прекрасные фильмы: “Живёт такой парень”, “Печки-лавочки”, “Калина красная”. Со страниц журналов смотрели на нас его герои: шофёры, колхозники, шорники, паромщики, сторожа. Страна узнавала себя в его героях и полюбила Шукшина. Шукшин всегда с огромной любовью, нежностью, благодарностью и в то же время с чувством какой-то вины пишет о матери.

**А теперь мы поговорим о своеобразном подходе Шукшина к проблеме положительного героя.**

Мы заметили, что у него нет положительного героя? А нужен ли он?

Сам Шукшин писал об этом с юмором: “Допустим, вышел молодой человек из кинотеатра и остановился в раздумье: не понял, с кого надо брать пример, на кого быть похожим. На кого быть похожим? На себя. Ни на кого другого ты всё равно не будешь похожим”. В. Шукшин и предлагает нам подумать о самих себе.

Остановимся на рассказе “Энергичные люди”. Каких героев показывает нам автор? Почему он их так называет? По какому принципу строятся их отношения? (“Ты – мне, я – тебе”).

Я хочу прочесть стихотворение, относящееся к нашему спору и к жизненной позиции Шукшина.

Каждый выбирает для себя  
Женщину, религию, дорогу.  
Дьяволу служить или пророку –  
Каждый выбирает для себя.  
Каждый выбирает по себе  
Слово для любви или молитвы.  
Шпагу для дуэли, меч для битвы  
Каждый выбирает по себе.  
Каждый выбирает по себе.  
Щит и латы. Посох и заплаты.  
Меру окончательной расплаты.  
Каждый выбирает по себе.  
Каждый выбирает для себя.



Рассказать о Рубцове, о противоречивости его натуры, о его искромсанной судьбе всегда трудно.

Н. Рубцов прожил всего тридцать пять лет, но пронес в своем сердце боль за всю Россию, за ее трагический путь. В наше время бездушного политиканства и жестокости поэзия Рубцова представляет собою выраженный национальный характер. Судьба поэта является частью духовной истории, тревог и бед нашей России. Мы видим сопротивление человека драматическим жизненным обстоятельствам. При жизни поэта мало кто задумывался о том, что он великий художник, страдающий живой человек. Читая биографию Н. Рубцова, становится невыносимо жаль его из-за постоянного сиротства и одиночества.

Его судьба трагична. И вместе с тем судьба очень русская, вобравшая в себя все сиротство военного и послевоенного поколения. Став взрослым, поэт так и не смог оправиться от пережитого в самые ранние, нуждавшиеся в материнской ласке и покое годы. Всю жизнь ему были свойственны чувство одиночества, пронизывающего многие его стихи, и внутренняя глубочайшая и неизбывная потрясенность души. Он — один из тех тысяч и тысяч «подранков», о которых поведала одноименная картина режиссера Николая Губенко. Такого рода ассоциации необходимы в беседе со старшеклассниками, они приводят к мысли о типичности судьбы поэта, о незарубцевавшейся боли целого поколения. Современный школьник должен понять, что отсюда — неровности характера, о которых пишут многие, знавшие автора «Звезды полей», угрюмость, катастрофические и дорого ему обходившиеся спады настроений, тоска, срывы и сломы душевного строя, бродяжничество и равнодушная отрешенность от обычных земных забот.

И все же страдания, перенесенные поэтом, не ожесточили его душу, не омрачили его творческий дар. Начало 60-х годов XX века. Литературный институт. На студенческой вечеринке читали свои стихи по кругу. Кому-то было тесно во Вселенной, он задевал волосами звезды, у другого «играли ассонансные рифмы». Настал черед Николая Рубцова — первокурсника. Он прочитал «В горнице моей светло...». Заминка. Больно уж просто, даже наивно, — вспоминает один из участников того вечера. Поэта-первокурсника не понимали, и это ему было больно. Он стремился писать в русле национальной поэтической традиции и обращался к творениям А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова. Поэтому у Н. Рубцова горница с традиционным укладом русской жизни становилась при свете ночной звезды подлинной вселенной. Мы ощущаем себя в мире стихотворения. Мы видим крестьянскую жизнь, трудную, размеренную, хлопотливую, где одна работа цепляется за другую. И так весь день. В. Белов писал в своей книге «Лад»: родной дом, а в доме очаг и красный угол был средоточием хозяйственной жизни, центром всего крестьянского мира. Этот мир расширялся — изба, весь дом, потом усадьба.

Углубляя восприятие и анализ произведений Рубцова проблемой бытия, диалога поэта и мира, в котором можем заметить традиции, идущие от Е. Баратынского в его стихотворении «Ухо мира», представим поэзию Рубцова под иным углом зрения — дороги жизни поэта, тема Руси, где будут звучать стихи о Родине. «Зимняя песня», «Видение на холме», «Душа хранит», «Шумит Катунь». Итоговой работой явится составление сценария литературно-музыкальной композиции «Россия Николая Рубцова».

В 1964 году Рубцов написал стихотворение «**Зимняя ночь**» и почти одновременно в его письме к А. Яшину мы читаем: «Удивительно хорошо в деревне! В любую погоду! Самая ненастная погода не портит мне настроения. Наоборот, она мне особенно нравится. Я слушаю ее как могучую, печальную музыку». Обратимся к тексту стихотворения.

Ученики отмечают, что стихотворение открывается пейзажной зарисовкой — тихая, зимняя ночь, деревня, в домах огни, на небе тихо мерцают светлые звезды, слышится шум полыньи. Сразу же по первым строкам угадывается рубцовский стиль — свет, тишина, звезды. Это сквозные образы в лирике поэта. Да и само стихотворение пронизывает сквозная метафора — «были пути мои трудные, трудные», но всегда была деревня с непогашенными огнями и светлые звезды, которые являются для поэта символом надежд, торжествующей жизни, вечности.

Во второй строфе присутствует прием речеумолчания, где перед лирическим героем, вероятно, проносится вся его многотрудная жизнь. Заканчивается строфа риторическим вопросом «Где ж вы, печали мои?». А печали рассеялись, осталось только хорошее. «Трудное, трудное — все забывается. / Светлые звезды горят!» Душа поэта полна светлых чувств. Согревает поэта не только свет звезд, но и свет от мыслей о девушке — «скромная девушка мне улыбается».

Лирика поэта чужда вычурности. С точки зрения лексики в стихах Рубцова нет ничего неожиданного, внешне эффектного, но эта простота языка и захватывает и чарует читателя. Не случайно многие стихи поэта положены на музыку, в том числе и это. В мелодике стиха явно прослушиваются грустные нотки, несмотря на то, что общее настроение оптимистично. Поэт как бы пытается убедить себя или кого-либо другого в том, что не все потеряно: «Ты мне тоску не пророчь...». Однако оптимизм поэта несет на себе печать трагичности, он пронизан страданиями и душевной болью. Ощущение света, покоя, тишины передается игрой звуков, которые вызывают слуховые, зрительные представления. Мы слышим тишину зимней ночи, вглядываемся в звездное небо. Ученики в словесных картинах представляли лирического героя стихотворения в широком поле, под одинокой березой, взгляд его устремлен в звездное небо, а недалеко деревушка со светящимися огнями в окнах. Вглядываясь в звездное небо, невольно думаешь о смысле бытия, о том, кто ты в этом мире, что ты оставишь после себя. На фоне звездного великолепия уходят мрачные мысли, душевные страдания. Стоит ли грустить, когда так прекрасен мир!

В поэзии Рубцова прямо или в подтексте звучит размышление о русском национальном характере. В данном стихотворении эта проблема получила новое отражение. Русский человек, как бы ни было ему трудно, никогда не теряет присутствия силы духа, веры в лучшее будущее. Поэт прибегает к анафоре: «Кто мне сказал, что во мгле заметленной гложет покинутый луг? Кто мне сказал, что надежды потеряны? Кто это выдумал, друг?» В этом ряде риторических вопросов как бы содержится утверждение: «Нет, никто не посмеет лишить человека надежды на лучшее будущее!». Нужно найти верную дорогу к своему лугу! Рубцов очень любил родную Вологодчину и с болью в душе наблюдал за разрушением деревень. Мы видим, что деревня для лирического героя — земля обетованная, где его душа и он сам обретают покой. В стихотворении необычны ритмика — чередование длинных и коротких строк, кольцевая композиция, поэт убеждает читателя, что жизнь прекрасна, если можно любоваться звездным небом, слушать тишину ночи, ведь никогда не гаснет огонь надежды.

Музыка, которая слышится в стихотворении «Зимняя ночь», тиха и печальна. Но печаль эта светла, так как «светлы звезды», указующие путь лирическому герою, стихотворение проникнуто противоречивыми чувствами, «все ближе холодное смертное дыхание», одинокий путник, стоящий на краю заснеженного поля и вдруг видящий, что в этой деревне огни не погашены. Стихотворение «Зимняя ночь» строится как своеобразный диалог. Собеседник лирического героя выведен за рамки текста. Кто он? Друг, который пророчит тоску, или это двойник поэта, чей голос слышится в душе лирического героя. Восклицательные предложения передают настроение душевного протеста героя, но то, что «огни не погашены», дает надежду, зовет в путь. «Сам я улыбчив и рад!» звучит как заклинание, герой заклинает судьбу, и третья строфа, самая жизнеутверждающая в этом стихотворении, наполнена риторическими вопросами. Лирический герой так дорожит возродившимися надеждами, так верит в существование деревни с непогашенными огнями! Финал стихотворения заканчивается многоточием, которое делает его открытым. Диалог поэта с миром, или с неведомым другом, или самим собой еще не окончен. Участь поэта — быть вечно одиноким путником, которому, как в пушкинском стихотворении «Эхо», «нет отзыва». Сколько он будет жить, столько он и будет искать деревню с непогашенными огнями. Герой этого стихотворения остается один на один с вечностью.

Для лирики Рубцова закономерна анафора, так как на ней держится не только смысл конкретного стихотворения, но и смысл всего творчества поэта. Повторы в тексте можно сравнить с эхом, отразившимся от зимнего звездного неба, возвращающимся к лирическому герою и читателю.

**Ключевые слова** в этом стихотворении: *звезды, огни, светлые, светятся.*

Это слова-символы, на остриях которых и держится стихотворение. Образ светлых звезд вызывает в нашей памяти другие литературные ассоциации со стихами Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, поскольку звезды — это

символ спасения заблудившейся во мраке жизни души, символ веры, надежды, любви. Слово *надежда* звучит в самом тексте стихотворения, — а *вера* и *любовь* выведены в подтекст. Повтор метафорических слов рождает символ торжествующей надежды, жизни вечной и бесконечной, что порождает и кольцевую композицию стихотворения. Найдет ли усталый путник деревню, где огни не погашены, всегда ли будут светиться «тихие, чудные звезды»? «Зимняя песня» звучит в душе лирического героя, именно она не дает умереть надежде и дает ему веру в спасение.

«**Видение на холме**» — одно из уникальных стихотворений Н. Рубцова с пронзительными словами «Россия, Русь! храни себя, храни...», такими же пронзительными, как у А. Блока «Россия, Русь, жена моя, люблю тебя до боли...».

Вологодский поэт А. Романов вспоминал, как однажды слышал выступление Н. Рубцова, который читал свои стихи «Видение на холме» и «Меж болотных стволов», и ему приходилось прикрывать глаза ладонью, чтобы люди не заметили его невольных слез. «Меня охватывала дрожь восторга от силы его слов», — добавлял Романов. Это были стихотворения о Родине — большой и малой.

Единство человека и природы, прошлого и настоящего — основа мировосприятия Н. М. Рубцова. И поэтому так естественно предстает погружение поэта в мир прошлого в стихотворении «Видение на холме». Жанр видения был одним из ярчайших в древнерусской литературе. *Видение* — не случайно выбранное слово. Оно подкреплено и текстуально, так как речь идет о татаро-монгольском нашествии, «Затмит на миг в крови и жемчугах Тупой башмак скуластого Батыя...», но видение — как прозрение и предчувствие, «Со всех сторон нагрянули они, Иных времен татары и монголы».

Это стихотворение одно из самых драматических произведений поэта. Размышляя над текстом, вспомним о таком же обращении к этому моменту истории в цикле А. Блока «На поле Куликовом». Анализируя стихотворение, увидим, как меняются картины в каждой из строф. «Грозный раздор, пустынный свет» создают предчувствие страшного и драматического, а разорванная строка «затмит на миг в крови и жемчугах», усиливает реальность страшного видения. Усиление эпитетов в стихотворении несет глубокую эмоциональную нагрузку. Сравнивая их семантику и звучание, мы увидим несовместимость и противоестественность, что еще более усиливает драматизм предчувствия. Многоточие, замыкающее первую строку второй строфы, усиливает недоговоренность и недосказанность, невозможность назвать все то страшное, что происходило и происходит с Россией. Многоточия отражают состояние лирического героя, выплескивающееся сердечной болью — «Россия, Русь! храни себя, храни!».

Поэзия Н. Рубцова, которому суждено запечатлеть драму своего поколения, побуждает читателей задуматься над вопросами своего времени, не менее значительными, чем гамлетовский вопрос — быть или не быть?

Любимая тема в поэзии Н. М. Рубцова — природа, как впрочем, любимая и у Ф. И. Тютчева, и у С. А. Есенина. Природа не как предмет любования, а как мир, в котором живет человек и частью которого является.

Как и Тютчев, Рубцов живописует вечернюю и ночную природу. В стихотворениях «Деревенские ночи», «Ночь на перевозе», «Ночь на родине» и др. Рубцов, как и Тютчев, поэт ночных откровений. Но это совершенно другие откровения, нежели в стихотворении Тютчева «Тени сизые сместились». Эти стихи Рубцова созданы в последние годы его жизни. До трагической гибели поэта оставалось не так уж много времени, и он все настойчивее и обреченнее поднимает эту тему, примеряет к своей судьбе. Ведь истинный художник обладает удивительной интуицией, почти всегда предчувствуя беду. «Певец светлой печали», где нет ярких красок, но есть свет, где есть образ, что постоянно несет успокоение, — образ Родины в стихах Н. Рубцова. Поэт говорит о нелегком пути России, но «лунный свет», высокий дуб, глубокая вода несут умиротворение, душевный покой. Здесь музыка души, печальная, тихая и спокойная.

В стихотворении «**Ночное**» перед нами предстает другой Рубцов. Это крик души поэта, человека высокого дарования. Но наградой за его талант были нищета, гонения и преждевременная смерть. Отчаяние и одиночество звучат уже в первых строчках стихотворения: «Если бы мои не болели мозги, я бы заснуть не прочь». Через отрицание *не* раскрывается бунтующее сердце, боль и тревога, переходящие в отчаяние. «В горьких тревогах прошедшего дня было порой невмочь». А замыкающей каждую строфу эпифорой «Ночь, черная ночь» с метафорическим эпитетом «черный» поэт выражает одиночество, страдание, безысходность. В последнем четверостишии эта же эпифора — «ночь, черная ночь...» становится обращением, придавая особую эмоциональность стихотворению. А развернутая метафора «Резким, свистящим своим помелом вьюга гнала меня прочь» приобретает аллегорический характер, придавая обобщающий смысл всему сказанному.

В стихотворении «Ночное» автор остро чувствует разлад с окружающей жизнью и самим собой, он мучим недобрыми предчувствиями, живя в эпоху перепутий и возмездий. Сопоставляя творчество таких разных поэтов, как Ф. И. Тютчев и Н. М. Рубцов, мы помогаем школьникам ощутить ту непрерывную нить, связующую их, — это нить-судьба поэта, судьба России.

Тема малой родины присутствует в творчестве каждого состоявшегося поэта. «Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к Родине», — писал

С. Есенин.

Стихотворение Н. Рубцова «**Тихая моя родина**» (1964) по настроению аналогично стихотворению Есенина «Возвращение на Родину». Написано стихотворение ровно через 40 лет после написания стихотворения Есениным. Уже с первой строки перед нами предстает образ тихой Родины. Поэт также возвратился в родную деревню, которая изменилась до неузнаваемости. Его тоже неприятно удивляют перемены — «купол церковной обители яркой травой зарос». Но память о прошлом жива. Что бы ни случилось, какие бы перемены ни произошли, но то, что здесь было прежним, поэт хорошо

помнит и дорожит этим. «Тихая моя родина, я ничего не забыл». При первой встрече с родной деревней перед поэтом предстают зримые образы — «ивы, река, соловьи», горькие воспоминания — мать моя здесь похоронена. Автор подчеркивает спокойный, размеренный, неспешный деревенский быт — «*тихо* ответили жители, *тихо* проехал обоз». Именно глаголы совершенного вида и подчеркивают этот спокойный ритм жизни. Но жизнь идет вперед. И возле школы построен новый забор. Здесь в родной деревне ему спокойно и хорошо и жаль уезжать. Когда ученики рассуждают об этом стихотворении, то делятся своими представлениями, картинками, которые возникают в их воображении, как Рубцов сидит на берегу реки и с тоской смотрит вдаль, видимо, в такой момент и появились строки, которые выражают идею стихотворения «С каждой избою и тучею, / С громом, готовым упасть, / Чувствую самую жгучую, / Самую смертную связь». Настоящий человек всегда помнит свои родные края, посещает их, любит, бережет, связан с ними до самой смерти. И важно, чтобы никогда не слабела эта связь и для нас, поэтому мы и изучаем эти стихотворения двух великих русских поэтов сейчас.

В стихотворении «**Привет, Россия**» характер переживаемых лирическим героем чувств и состояний, их глубина и сила становятся более объяснимы и понятны ученикам в свете биографических фактов жизни самого Н. Рубцова.

Это стихотворение, запечатлевшее долгожданный миг встречи поэта с родным краем, пронизано чувством бесконечной радости от всепоглощающей любви к родной земле. Слова *радостно* и *любовь* являются ключевыми, своеобразным эмоционально-психологическим стержнем, на котором держится весь эмоционально-возвышенный тон стихотворения, радостная любовь к своей Родине. Радостное состояние души лирического героя передают многочисленные восклицательные предложения в стихотворении. Начало стихотворения звучит как мощный эмоциональный импульс, как яркое вступление к музыкальному произведению, и заключительное предложение тоже восклицательное — звучит как завершающий патетический аккорд маленькой симфонии о любви к родному краю. Синтаксический строй стихотворения создает гармонию мыслей и чувств. Дополняет ее и соответствующая радостная и высокая лексика — *мироотворно, счастье, покой, любовь, радостно, ликовал, родина моя*. Для лирического героя встреча с родным краем как встреча с близким другом, ведь только близкому человеку можно сказать — привет! В стихотворении автор соединил два понятия — слова: родина большая — Россия и родина малая. Безусловно, это стихотворение о любви к малой родине, к деревенскому вологодскому краю, куда, как известно, любил приезжать Н. Рубцов. Образ деревни и России слиты воедино у Рубцова. Именно сельская патриархальная Россия была воспета многими классиками русской поэзии. И данное стихотворение перекликается со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Родина». У обоих поэтов любовь к Родине это не поклон государству России и восхищение ее мощью, ратными подвигами. Оба поэта восхищены деревянной Россией, тихой Родиной. Их волнует и трогает то, что кажется

неприметным и прозаическим, даже неприглядным, людям с холодным сердцем. Зрительная картина в стихотворении и Лермонтова, и Рубцова создается существительными, отражающими предметный мир незатейливой русской деревеньки. Это *изба, горница, поле, нива, жнивьё, овин, гумно, лес*. И только чуткое и любящее сердце смогло так высоко опозитизировать обыденное, сочетая его с высоким.

Казалось, просто поэт говорит о своих чувствах к родному краю. Но звуки хора незримых певчих, которые слышит лирический герой под сенью родных деревьев, свидетельствуют о силе охватившего его чувства. Приезд на Родину — как посещение храма, куда приходят и в минуту радости, и в минуту душевного смятения за силой и поддержкой. Но такие чувства могут овладеть лишь душой чистой и светлой, настрадавшейся в скитаниях. Символом странствий и скитаний в стихотворении является образ ветра. Стихия ветра и света доминанты в поэзии Рубцова. «Как будто ветер гнал меня по ней, по всей земле, / И я нигде не мог остановиться».

Тем острее ощущается магическая притягательность скромного, неприметного уголка России. Тем объяснимее чувства, охватившие лирического героя при свидании с Родиной. В стихотворении явственно высвечивается психологическая антитеза, заключенная в основных понятиях: *ветер* — синоним скитаний и бесприютности, в том числе и душевной, и *любовь* — синоним покоя, когда человеку радостно и хорошо. И поэтому центром мироздания у Рубцова становится его низкий дом, окно которого открывает весь мир лирическому герою и связывает его со всей вселенной. Но становится это понятно только здесь, потому что из окна родного дома видишь, «как дышит счастьем и покоем небесный и земной простор».

Вся поэзия Рубцова — желание достучаться до людских сердец, пробудить в них воспоминания об общем прошлом, задуматься о своей собственной судьбе, о судьбе России. Можно лишь сожалеть о том, что понимание и признание пришло к Рубцову слишком поздно, после смерти. Его стихи представляют такую эстетическую ценность, которая с годами не тускнеет, остается живой и необходимой.

Светлое имя Рубцова все чаще встречается в титрах кинофильмов, где исполняются песни на его стихи, композиторы пытаются проникнуть в такую, казалось бы, доступную, а на деле далеко не простую мелодику рубцовских шедевров. Поэтому вслед за автором нам хочется сказать, что его поэзия

#### **ТЕМА 40 « Р. ГАМЗАТОВ СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. СТИХОТВОРЕНИЯ».**

8 сентября 1923 года родился народный поэт Дагестана, Герой Социалистического Труда, Лауреат Ленинской и Государственной премий Расул Гамзатов. Выходец из маленького, в семьдесят саклей, аварского аула Цада. Его отец Гамзат славился в горах своей мудростью, честностью и

умением высмеять острым, каленым словом человеческие пороки, недостатки в общественной жизни. Название родного аула Цада и стало фамилией отца Расула – поэта – сатирика Гамзата Цадасы, народного поэта Дагестана. В одиннадцать лет Расул написал первые стихи, которые были напечатаны в аварской газете. После окончания Буйнакского педагогического училища учительствовал в родной школе, работал в театре, на радио, заведовал отделом республиканской газеты. Первый сборник его стихов “Пламенная любовь и жгучая ненависть” вышел в 1943 году. Свое образование Гамзатов продолжил в Литературном институте имени А.М.Горького в Москве. Четыре десятилетия бессленно возглавлял писательскую организацию Дагестана. Первые его поэтические публикации получили широкую известность, а за сборник стихов “Год моего рождения” двадцатисемилетний поэт получает Государственную премию. В шестидесятые годы его поэтический талант бурно расцветает, одна за другой в свет выходят новые книги: “Земля моя”, “Песни гор”, “Дети дома одного”, “Белые журавли”, “Двадцатый век” и другие. Гамзатов много ездил по родной стране и другим странам мира, встречался с людьми. Мировое признание он получил, опубликовав поэму “Колокола Хиросимы”, в которой воссозданы трагические события, и голос автора звучит сурово и обнажено. В замечательной прозаической книге Гамзатова “Мой Дагестан” не только рассказывается обо всем пережитом им самим, но приводятся размышления поэта о жизни, об искусстве, о назначении человека, о любви к родине. Многие стихи поэта положены на музыку композиторами Я.Френкелем, Э.Колмановским, А. Пахмутовой, Р.Паульсом.

Расул Гамзатов называл себя поэтом, “воспевающим горы Дагестана”. “Дагестан” – в переводе на русский язык – это “страна гор”. Еще эту республику называют “горой языков”. Действительно, там живут и трудятся десятки разноязычных народностей, навеки скрепленные чувством братства и единства. Дагестан в прошлом напоминал кость, брошенную собакам на растерзание... Неизвестно, чего больше, пота или крови, пролилось здесь. Прав поэт, когда отмечает, что не пером, не чернилами написана история его народа, а рубцами сабельных ран и ожогами от неприятельских пожарищ... Для современного горца границы родной земли неизмеримо раздвинулись. Ныне выходцы из дагестанских аулов трудятся на великих стройках страны, в лабораториях крупных научных центров, стоят на пограничном посту, даже несли вахту в космосе, приобщаясь к заботам землян на неизведанных трассах Вселенной. Вот почему поэт из подблачного аула Цада жил и трудился с неизменным сознанием того, что он – в ответе за всю державу в целом. Землю уберечь, дом сохранить, величие народа приумножить. Для этого, считали горцы в прошлом, следует иметь большие кинжалы. А теперь мы силу и жизнестойкость видим в большой дружбе, которую так убедительно воспекает Гамзатов:

Без дружбы погиб бы мой малый народ,  
Великий лишь тем, что любовью живет.

Нам верная дружба и песня о ней  
Нужнее, чем воздух, и хлеба нужней.

Поэт показал красоту и мудрость своего народа, его обычаи, ввел в стихи пословицы, сказки, то есть изобразил Дагестан “изнутри”. Патриотическое чувство поэта – не только сыновняя любовь к своему народу, к родным горам, но и ощущение неразрывного единства со всей великой Родиной. “Кремль и аул – два крыла птицы и две струны моего пандура”, – заявляет он. Поэт в ранней молодости выдвинул перед собой задачу – прославить свой скромный народ, свой прекрасный Дагестан на весь мир. Чтобы все – весь мир, все человечество – знали, что на этом голубом шаре существует и такая земная точка, которая зовется Дагестаном и которая внесла в сокровищницу мировой цивилизации целое жемчужное ожерелье, блестящее, словно солнечные горные вершины, – свой поэтический вклад. Нелегкая эта была задача. Но он своего достиг и мог гордиться плодами своего труда.

*Чтение стихов Р.Гамзатова*

“Люблю тебя, мой маленький народ”; “Благодарю кремнистый край родной...”; “Мне ль тебе, Дагестан мой былинный, не молиться...”; “Мой Дагестан”; “О Родине”; “Родине”

Судьба мира – одна из главных тем в творчестве Расула Гамзатова. “Если хочешь мира, борись против войны”, – девиз всех передовых людей планеты. И Гамзатов боролся, считая своим долгом отстаивать мир и помогать людям строить счастливое будущее. В своих стихах, поэмах поэт размышляет о судьбах мира, человечества, в них звучит страстный призыв остановить гонку вооружений, спасти людей планеты от ужасов войны. Стихи, посвящённые теме борьбы за мир, памяти павших на фронтах ВОВ, никого не оставят равнодушным, потому что в ВОВ поэт тоже потерял двух братьев. Да и кровавое прошлое дагестанского народа заставляет Гамзатова призывать к миру, чтобы родной народ не страдал больше от кровопролитных войн. Действительно, набатом звучат гамзатовские строки из поэмы “Берегите матерей”:

Я – в городе, где на печальном сборе  
Всё горе мира нынче собралось,  
Я – в Хиросиме, в эпицентре горя,  
Тут смертью всё пропитано насквозь.

У Гамзатова, как у большого и подлинного художника, низок “болевого порог” и отзывчиво сердце. Для него не было чужих болей, беды, от которой бы он отмахнулся:

Где б ни был пожар, не уйти от огня,  
Где гром ни гремел бы, я гибну от бури.

В душе поэта умещались боль обиженного, обездоленного человека и тревога за планету, за её покой и будущее. Вот почему он не приемлет тех, для которых шар земной – арбуз, чтобы разрезать на куски и кромсать

зубами, или мяч для пинков ногами. В восприятии Гамзатова шар земной – лицо дорогое. И искренне покровительственное чувство:

Шар земной для меня не арбуз и не мяч.  
Шар земной, для меня ты – лицо дорогое,  
Я слезинки твои утираю – не плачь,  
Кровь смываю твою и пою над тобою...

Гамзатов – поэт вообще – то романтического склада, но стихи, поэмы, восьмистишья, надписи, даже сонеты и элегии настояны на образной мысли, на художественном поиске причин и следствий алогизма жизнеустройства, беспокойства за род человеческий. И вполне естественны для духовного состояния Гамзатова тревожные признания: “Современная жизнь порой мне кажется непрекращающимся концертом. Развесёлым, трагическим, будничным, одурманивающим. Мне кажется иногда, что та нестабильность, эскапады перемен, сменяемость эпох, личностей, которые творятся на наших глазах, – это тоже некий вселенский несмолкаемый концерт, действие с трагической окраской”. Это – предчувствие беды, которую надо бы отворотить. Но как? Этот вопрос, вставший перед мировым сообществом, не сегодня угадан Гамзатовым, но с нарастающей силой тревожит именно сегодня.

#### *Чтение стихов Р.Гамзатова*

“Двадцатый век сурово хмурит брови...”; “Земля – это люлька людская ”; “Колокол Хиросимы”; “Тост ”; “Нас двадцать миллионов ”; “Напишите на своём кинжале...”; “Шар земной, для одних ты арбуз...”; “В горах джигиты ссорились, бывало...”; “Рояль в Хиросиме ”.

Любовная лирика Расула Гамзатова – неотъемлемая часть его творчества. Его стихи о любви искренни, чисты, благородны и полны нежной заботы о своей подружке. Гамзатов – неповторимый лирический поэт, глашатай высоких чувств, рыцарского отношения к женщине. Любовная поэзия Гамзатова привлекает нас гуманностью, чистотой помыслов, откровенностью. Обаятелен, скромен лирический герой, чувства которого сильны и нежны. Он по-настоящему счастлив, когда счастлива любимая женщина, готов бережно заботиться о ней, но стремится быть незамеченным. Любовная лирика поэта очищает, облагораживает сердца людей, и в этом её покоряющая сила. Наверное, не один влюблённый читал гамзатовские стихи своей любимой, не зря поэт “опасался”:

Я о тебе, кто мне всего дороже,  
Боюсь писать стихи. Вдруг кто-нибудь, любя,  
Заговорит с другой, любимой тоже,  
Словами, что нашёл я для тебя.

Его жена и верная спутница Патимат Гамзатова – первый человек, которому читал поэт свои стихи. Поэт сам сделал её строгим судьёй, она как бы часть того большого, что зовётся Гамзатовым, продолжение этого большого, его значительная ветвь. Ей посвящал благодарный поэт свои трогательные стихи.

### *Чтение стихов Р.Гамзатова*

“Разлука не беда, покуда есть...”; “Если б любовь моя, милый мой друг...”; “Любимых женщин имена”; “Завещание любви”; “Я о тебе, кто мне всего дороже...”; “Я давал любви присягу...”; “Я звёзды засвечу тебе в угоду...”; Сонет “Трём нашим дочкам ты головки гладишь...”; Сонет “Хочу любовь провозгласить страную...”; “Ты чешешь косу, огорчаясь тем...”

Как и все горцы, Гамзатов высоко ценит настоящую дружбу:

Скажу я, коль спросят: “Чем жизнь дорога?”

“Улыбкою друга, слезами врага”.

О наставнике–друге, который был, как надлежит учителю, олицетворением совести, строгим судьёй, поэт пишет:

Тяжёлых льдов не растопить слезами,  
Ты не зови друзей своих былых,  
Они с коней живыми не слезали  
И клятв не нарушали боевых.  
Ушли друзья, ушли невозвратимо.  
Их не вернёшь ни зовом, ни мольбой.  
И, раньше срока став седее дыма,  
Я голову склоняю пред тобой.

Немало у Гамзатова стихотворений о друге, носителе святого побратимства, в котором и достоинство, и любовь к людям, и верность высокому товариществу, отождествившему то вечное, что есть суть Кавказа. Верой в жизнь, в её неодолимость звучит обращение к другу:

Скоро песни вернувшихся стай  
Зазвелят над разбуженной чашей.  
Хорошо, что ты рядом, Мустай,  
Верный друг и поэт настоящий.

И друзья отвечали ему преданной дружбой. Эдуардас Межелайтис признаётся: “Расула Гамзатова я люблю, как настоящего брата...Его нельзя не любить...Чувство любви льётся через край его доброго и щедрого сердца. Его хватает всем: своему родному Дагестану, трудовому человеку, любимой женщине, прекрасной родной природе, героизму защитника социалистической Родины, всей великой нашей Родине...”

Звучит песня “Берегите друзей” в инструментальном исполнении (гитара).

Чтецы читают стихотворения о дружбе:

“Сказание о дружбе ”

“О дружбе ”

“Товарищи далёких дней моих”

Отношение человека к матери – важнейшая тема лирики Гамзатова. Будучи заботливым сыном, поэт жалеет забытых матерей и осуждает сыновей, не выполняющих свой сыновний долг:

Мне кажется, тот, чья душа очерствела,  
Кто детство забыл и родимую мать,  
Продаст не задорого друга и дело,  
Тот с лёгкостью Родину может продать.  
В стихотворении “Письмо сына” поэт пишет о своей матери:

Мне вспомнилось:  
Из школы прибегу  
Зимою в детстве—  
Ты меня встречаешь,  
Усаживаешь ближе к очагу  
И руки мне дыханьем согреваешь.  
А после смерти матери горюет:

Кто разожжёт теперь огонь в камине,  
Чтобы зимой согрелся я с дороги?  
Кто мне, любя, грехи отпустит ныне  
И за меня помолится в тревоге?  
Я в руки взял Коран, тиснённый строго,  
Пред ним склонились грозные имамы.  
Он говорит:

“Нет Бога, кроме Бога!”

Я говорю:

“Нет мамы, кроме мамы!”

Читая стихи Гамзатова, посвящённые матери, невольно задумываешься о своей маме и хочется преклонить колени пред самым родным человеком. Торжественным гимном всем Матерям Земли звучат строки из стихотворения “Берегите матерей”:

Слово это сроду не обманет,  
В нём сокрыто жизни существо.  
В нём – исток всего. Ему конца нет.  
Встаньте! Я произношу его: “МАМА!”

*Чтение стихов Р.Гамзатова*

“Мама”; “Матери”; “Берегите матерей”; “Письмо сына”; “Последнее свидание с мамой”

Одна из вечных тем в лирике Гамзатова – философские размышления о времени и о человеке. А “время” – слово, быть может, одно из наиболее частых в стихах поэта. Время как форма бытия. И время – век, эпоха. Без отдыха, без остановки шагать в ногу со своим временем, опережать его, быть провидцем, служить ему – закон поэта. Повышенная чуткость к мечтаниям и стремлениям времени, умение обнаружить и высветить “запрятанное” чрезвычайно свойственны Расулу Гамзатову. Не потому ли на его поэзию так широко откликаются многие искусства – музыка, кино, танец? Даже скульптура... В нашей стране есть три памятника бойцам, павшим в ВОВ, замысел которых навеян стихотворением Расула Гамзатова “Журавли”. В

глазах миллионов Гамзатов – величина чуть ли не неприкосновенная, поэт, пресыщенный всенародной любовью и обласканный властями, чуть ли не баловень судьбы. Если судить по внешним приметам биографии, разумеется, можно так и предположить, нарисовать, вообразить некий образ “придворного поэта”, который родился в раю и пребывает в раю – без забот и печали... Но так ли это? Через удивления и потрясения, восторг и разочарования, обретения и невозполнимые потери пришёл Гамзатов к вожделенному прозрению; не будет, не должно быть у поэта лёгкой, удачливой жизни и отдельного от людей счастья, что за грехи придётся платить по самому строгому и жёсткому счёту – собственной судьбой. “О многом сожалею, – признавался поэт со страниц “Правды”. – Сожалею, что не написал то, что мог написать. Но куда больший грех: писал то, что мог не писать”. И это – не поза, а проявление безоглядной искренности, крик души о незаживающих ранах на сердце... Гамзатов не заигрывал с толпой, чтобы выглядеть героем, и не принимал мину жертвы системы, а оставался гражданином и поэтом державной веры, – сомневаясь, ошибаясь, мучаясь, но никогда не предавая! Может, ему потому и приходилось сложно, нелегко именно оттого, что оставался самим собою, сохранял достоинство и честь, взыскивая с себя за даже никем не замеченные компромиссы и просто опрометчивые строки...

Чувствуется, незаслуженные обиды саднят сердце Гамзатова от стонов и упреков, порождённых афганской войной и межнациональным конфликтом на почве “карабахского вопроса”, хотя он тут и не при чём, так как ни то, ни другое не навязывал и не санкционировал и отворотить был не в силах. Но приписываемая вина обладает подлостью отравленной пули, рассчитанной на медленное и долгое истязание совести:

Пью чашу жизни я, того не зная,  
Что, может быть, отравлена она...

Познал Гамзатов и уловки века, и неверность людскую, и коварство близких. Не дошла в сохранности до читателя поэма “Шамиль”, около тридцати лет в заточении, под домашним арестом находились поэма “Люди и тени” и стихотворение “Аплодисменты”.

Теперь я знаю сам давно,  
Что лестница – вот жребий мой,  
Высоко светится окно,  
Ступенька под ногой...  
И на которой ждёт удар,  
Узнать нам не дано.

Поэту жаль, что время так быстро уходит. Он сравнивает его с неукротимым, быстроногим скакуном, с мельницей, которая своими жерновами мелет человеческие годы, с суровым счетоводом или недоброю метлой... “Незамётённых” лет становится всё меньше и трудно примириться с тем, что время ускользает, “обкрадывая нас бесцеремонно”. Но Гамзатов верил, что человек живёт не зря. Нужно жить так, чтобы оставить след: “дом

иль тропинку, дерево или слово”. Человек не в силах остановить время, но может служить людям, делать добро, а это остаётся грядущим поколениям.

*Чтение стихов о Р.Гамзатову*

“Мы на земле, и наши тени тоже...”; “Ты перед нами, время, не гордись...”; “Не всё живое тащит смерть...”; “Стихи о времени”; “Мой день рождения”; “Эй, юноша, видишь, как старец седой...”; “Мы все умрём, людей бессмертных нет...”; “Время”; “Мы проходим, словно поезда...”; “Ты, время, вступаешь со мной в рукопашную...”....

РАСУЛ ГАМЗАТОВ, выдающийся сын Дагестана своим могучим талантом, поистине титанической энергией, всепоглощающей любовью к родной земле, верой в родной народ до последних дней своей жизни, верно служил делу дружбы народов Российской Федерации, делу расцвета литератур народов России.

Чтение стихотворения «Белые журавли»

#### **ТЕМА 41 «А.В. ВАМПИЛОВ СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ. «ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ АНЕКДОТЫ»**

**Вампилов Александр Валентинович** (19.08.1937 г. - 17.08.1972 г.) - русский драматург.

Александр Вампилов родился 19 августа 1937 года в райцентре Кутулик Иркутской области в обычной семье. Его отец - Валентин Никитович - работал директором Кутуликской школы (его предками были бурятские ламы), мать - Анастасия Прокопьевна - работала там же завучем и учителем математики (ее предками были православные священники). До рождения Александра в семье уже было трое детей - Володя, Миша и Галя.

Воспитывать своего сына Валентину Никитовичу так и не довелось. Буквально через несколько месяцев после его рождения один из учителей его же школы написал на него донос в НКВД. Валентина Никитовича арестовали и причислили к "панмонголистам" - так энкавэдэшники называли тех, кто якобы ратовал за воссоединение Бурятии, Монголии и двух национальных округов. Обвинение было тяжким и не давало арестованному никаких шансов на выживание. Суд приговорил его к расстрелу, приговор был приведен в исполнение в начале 1938 года под Иркутском. Только через 19 лет Валентина Вампилова реабилитировали.

Объяснять читателю, что такое жить с клеймом родственников "врага народа", думаю, нет необходимости. Семья Вампиловых жила очень трудно, буквально перебиваясь с хлеба на воду. Родственники Валентина Никитовича еще при его жизни недолюбливали его русскую жену, а когда Вампилова-старшего не стало, они и вовсе отвернулись от нее. Анастасия Прокопьевна продолжала работать в школе, и ее зарплаты едва хватало, чтобы содержать себя и четверых малолетних детей. Свой первый в жизни костюм Саша Вампилов получил только в 1955 году, когда закончил десять классов средней школы.

Саша рос вполне обычным мальчишкой, и никаких особенных талантов в нем его близкие долгое время не различали. Мать позднее признавалась: "Мы, родные, долго не видели в Саше таланта. Он не любил говорить о себе, об успехах и о работе. Да и не так много было у него этих успехов - трудно ему приходилось..."

Между тем первый талант будущего драматурга проявился еще в школе, где Александр самостоятельно выучился играть на гитаре, мандолине и домбре.

Закончив школу, Вампилов поступил на историко-филологический факультет Иркутского университета. Уже на первом курсе он стал пробовать свои силы в писательстве, сочиняя короткие комические рассказы. В 1958 году некоторые из них появляются на страницах местной периодики. Через год Вампилова зачислили в штат иркутской областной газеты "Советская молодежь" и в Творческое объединение молодых (ТОМ) под эгидой газеты и Союза писателей. В 1961 году вышла первая (и единственная при жизни) книга юмористических рассказов Александра. Она называлась "Стечение обстоятельств". Правда, на обложке стояла не его настоящая фамилия, а псевдоним -А. Санин. В 1962 году редакция "Советской молодежи" решает послать своего талантливоего сотрудника Вампилова в Москву на Высшие литературные курсы Центральной комсомольской школы. Проучившись там несколько месяцев, Александр возвращается на родину и тут же поднимается на одну ступеньку выше в своей служебной карьере: его назначают ответственным секретарем газеты. В декабре того же года в Малеевке состоялся творческий семинар, на котором Вампилов представил на суд читателей две свои одноактные комедии: "Воронья роща" и "Сто рублей новыми деньгами".

В 1964 году Вампилов покидает "Советскую молодежь" и целиком посвящает себя писательству. Вскоре в Иркутске выходят два коллективных сборника с его рассказами.

Через год после этого Вампилов вновь отправляется в Москву в надежде пристроить в один из столичных театров свою новую пьесу "Прощание в июне". Однако эти попытки тогда закончились безрезультатно. В декабре он поступает на Высшие литературные курсы Литинститута. Здесь зимой 1965 года произошло его неожиданное знакомство с модным в те годы драматургом Алексеем Арбузовым. Случилось это при следующих обстоятельствах.

Александр периодически заходил на Центральный телеграф за почтой и деньгами. И вот в один из таких приходов он заметил там знаменитого драматурга, славе которого тайно завидовал. Не теряя ни минуты, Вампилов подскочил к знаменитости и буквально прокричал ему в ухо:

- Здравствуйте, Алексей Николаевич!

Арбузов от неожиданности вздрогнул, оглянулся и вдруг попятился назад. То ли он испугался, что этот чернявый провинциал в стареньком драповом

пальто начнет клянчить у него деньги, то ли еще чего-то, но выражение его лица не сулило начинающему драматургу ничего хорошего. Однако Вампилов не растерялся. Быстро сунув руку за пазуху, он извлек на свет несколько листов исписанной бумаги и произнес:

- Я был на семинаре одноактников, который вы вели. Вы меня не помните?

- Нет, не помню, - искренне ответил Арбузов и уже повернулся, чтобы уйти.

Однако Александр не дал ему это сделать. Протянув впереди себя свои листочки, он сказал:

- У меня с собой оказалась моя новая пьеса, вы не могли бы ее посмотреть?

Арбузов какое-то время медлил, видимо, раздумывая, как поступить. Было видно, что ему не очень хочется иметь дело с начинающим писателем, но последний смотрел с такой надеждой, что драматург не выдержал. Он взял из рук Вампилова пьесу и положил ее в свой портфель.

- Хорошо, я прочитаю ваше сочинение, - произнес затем Арбузов. - Только ответ я вам дам не скоро. Позвоните мне, когда закончится чемпионат мира по хоккею.

Пьеса "Прощание в июне", которую Вампилов вручил Арбузову, произвела на маститого драматурга хорошее впечатление. Поэтому, когда Александр позвонил ему через несколько дней домой, тот пригласил его к себе. Их встреча длилась несколько часов и произвела на Вампилова потрясающее впечатление. Несколько дней он ходил вдохновленный и рассказывал о ней всем своим друзьям. Правда, пробить эту пьесу в столице ему так и не удалось: первым ее поставил на своей сцене в 1966 году Клайпедский драмтеатр. По этому поводу в декабре того года Вампилов дал интервью газете "Советская Клайпеда", которое оказалось (по злой иронии судьбы) единственным в жизни талантливого драматурга.

В том же году Вампилов вступил в Союз писателей.

Как и все провинциалы, учившиеся в Литературном институте, Вампилов жил в общежитии. Все свободное время он отдавал двум занятиям: или писал, или пил вместе с однокурсниками на общежитской крыше. В компании он был незаменимым человеком, настоящим заводилой. От его шуток хваталась за животы даже самые отпетые острословы. Одним из его собутыльников был и Николай Рубцов, дела которого тогда шли неважно.

- Ты чего грустишь, Николай? - спрашивал его иногда Вампилов. - Опять не печатают? Ну и плюнь! Меня тоже не печатают, но я же не плачу. Пойдем лучше ко мне выпьем!

И они шли в комнату к Вампилову. Там Александр доставал пачку черного чая, заваривал его покрепче, и они с Рубцовым коротали время за тихой мужской беседой.

Свою первую пьесу Вампилов написал в 1962 году. Это была "Двадцать минут с ангелом". Затем появились "Прощание в июне" (именно ее читал А.

Арбузов), "Случай с метранпажем", "Старший сын", "Утиная охота" (обе-1970), "Прошлым летом в Чулимске" (1972) и другие. У тех, кто их читал, они вызывали самые горячие отклики, однако ставить их не брался ни один театр в Москве или Ленинграде. Только провинция привечала драматурга: к 1970 году сразу в восьми театрах шла его пьеса "Прощание в июне". А вот родной Иркутский ТЮЗ, который теперь носит его имя, при жизни Вампилова так и не поставил ни одну из его пьес.

К 1972 году отношение столичной театральной общественности к пьесам Вампилова стало меняться. "Прошлым летом в Чулимске" взял себе для постановки Театр имени Ермоловой, "Прощание"-Театр имени Станиславского. В марте проходит премьера "Провинциальных анекдотов" в Ленинградском БДТ. Даже кино обращает внимание на Вампилова: "Ленфильм" подписывает с ним договор на сценарий "Сосновых родников". Казалось, что удача наконец-то улыбнулась талантливому драматургу. Он молод, полон творческих сил и планов. Благополучно складывается и его личная жизнь с женой Ольгой. И вдруг - нелепая гибель.

17 августа 1972 года, за два дня до своего 35-летия, Вампилов вместе со своими друзьями - Глебом Пакуловым и Владимиром Жемчужниковым - отправился на отдых на озеро Байкал.

Вспоминает В. Шугаев: "В тот день я вернулся в Иркутск из поездки, увидел вечером темные Санины окна и вспомнил, что он собирался на Байкал. Ближе к полуночи громко и длинно зазвонил телефон.

- Старик, это Глеб. Саня утонул. Я из больницы звоню. Лодка перевернулась. Меня вот спасли, а его нет. - Звонил из Листвянки Глеб Пакулов, иркутский литератор, владелец этой проклятой лодки, которую когда-то мы помогали ему перевозить на Байкал..."

Вот как описывает случившееся Ю. Нагибин:

"Глебушка (Пакулов) в смерти Вампилова не виноват, просто в нем сильнее оказалась сила жизни. Когда их лодка опрокинулась вблизи берега, Глебушка стал истошно орать, и случившиеся на берегу люди пришли ему на помощь. Гордый Вампилов молчал, и в ледяной воде разорвалось сердце. Спасать надо в первую очередь того, кто молчит..."

По описанию свидетелей происшедшего, лодка, в которой были Вампилов и Пакулов, зацепилась за топляк и перевернулась. Пакулов схватился за днище и стал звать на помощь. А Вампилов решил добраться до берега вплавь. И он до него добрался, коснулся ногами земли, и в этот момент у него не выдержало сердце.

Через несколько дней А. Вампилова хоронили на Радищевском кладбище. Проститься с ним пришли его родные, друзья и совершенно незнакомые люди. И здесь, на кладбище, произошли два странных события, которые многие истолковали как мистические. Во-первых, его друзья забыли принести с собой веревки, на которых следовало опускать гроб в могилу. Как

только это обнаружилось, они бросились к кладбищенскому сторожу, но того на месте не оказалось. Стали искать его по всему кладбищу и в конце концов нашли. Пока тот вернулся в свою сторожку, пока достал веревки, пока их принесли к могиле - прошло, наверное, около часа. И все это время гроб с покойным стоял на краю могилы, дожидаясь, когда же... Вот тогда кто-то в толпе произнес: "Не хочет Саня так рано в могилу уходить..."

Эти слова еще раз вспомнили все присутствующие через несколько минут. Когда гроб наконец обвязали веревками и стали опускать в могилу, вдруг выяснилось, что яма маловата...

Не успела остыть земля на могиле Вампилова, как начала набирать обороты его посмертная слава. Стали выходить в свет его книги (при жизни была издана всего лишь одна), театры ставили его пьесы (один только "Старший сын" шел сразу в 44 театрах страны), на студиях режиссеры приступили к съемкам фильмов по его произведениям. В Кутулике был открыт его музей, в Иркутске именем А. Вампилова назван ТЮЗ. На месте гибели появился мемориальный камень...

### **"Провинциальные анекдоты"**

"История с метранпажем" и "Двадцать минут с ангелом" - эти две одноактные пьесы были написаны Вампиловым в начале шестидесятых годов, много раньше, чем объединены в "Провинциальные анекдоты", что произошло, вероятно, в первой половине 1968 года. Доподлинно известно о времени их завершения только одно: 20 ноября 1968 года пьеса была зарегистрирована в Театре имени М. Н. Ермоловой.

"Провинциальные анекдоты" безрезультатно прошли все полагающиеся круги управленческого ада и в сезоне 1968/69 года воспринимались как своего рода визитная карточка драматурга: ""Вампилов, - сказал Сапетов (один из сотрудников Управления культуры при Мосгорисполкоме. - *Е.Г.*), <...> - значит, 3-й анекдот написал?" И это стало "крылатым определением"<sup>25</sup>, - сообщала драматургу Е. Л. Якушкина.

Однако сценическая жизнь пьесы началась позднее и не в Москве, а в Ленинграде. Приехав в августе 1970 года на сдачу "Старшего сына" в Театре драмы и комедии на Литейном (режиссер Е. Падве), Вампилов показал "Провинциальные анекдоты" БДТ. Пьесу приняли к постановке на Малой сцене, и полтора года спустя, 30 марта 1972 года, состоялась ее премьера. Спектакль шел под названием "Два анекдота" и был поставлен А. Товстоноговым. Автор присутствовал на репетициях, подружился с актерами, охотно принимал их подсказки и предложения. Одна из таких

актерских "подач" ("Камаев преподаватель") вошла в окончательный текст пьесы.

Каждая из пьес, составляющих "Провинциальные анекдоты", была первоначально опубликована самостоятельно: "Двадцать минут с ангелом" в альманахе "Ангара" (1970, N 4), а "История с метранпажем" (под названием "Случай с метранпажем") в издательстве "Искусство" в серии "Репертуар художественной самодеятельности" (М., 1971). Каноническим вариантом "Провинциальных анекдотов" принято считать текст, опубликованный в "Избранном" 1975 года, где пьесы печатались по рабочему экземпляру БДТ, то есть с восстановлением некоторых цензурно-редакторских купюр и с дополнениями, сделанными автором в процессе работы над спектаклем.

По воспоминаниям современников, существовали пьесы-прообразы "Истории с метранпажем" и "Двадцати минут с ангелом", которые значительно отличались от вещей, вошедших в "Провинциальные анекдоты". Сейчас эти пьесы найдены и опубликованы: это - "Воронья роща" ("Современная драматургия", 1986, N 1) и "Сто рублей новыми деньгами" ("Театральная жизнь", 1987, N 17). Эти комедии трудно назвать ранними редакциями "Провинциальных анекдотов", это - самостоятельные пьесы, основанные на тех же коллизиях, что "История с метранпажем" и "Двадцать минут с ангелом", но обладающие собственной поэтикой и художественными задачами (творческая ситуация, имеющая исторические прецеденты, например "Леший" - "Дядя Ваня"), Важно также отметить, что детали, подробности опубликованных пьес несколько отличаются от деталей и подробностей, сохранившихся в памяти мемуаристов. Видимо, и у этих прародителей были варианты<sup>26</sup>.

В "Ста рублях" речь идет о двух веселых прохиндеях, проснувшихся в похмельном безденежье после веселой вечеринки и решивших, что незнакомец, который откликнулся на их призыв ("Граждане! Кто даст взаймы сто рублей?"), действует в сговоре с милицией - герои спекулируют нейлоновыми носками и опасаются закона. Поэтому Святус и Сероштан - так звали центральных персонажей в этом варианте пьесы - связывали доброхота и бежали. Несчастного мецената освобождала "квартирохозяйка" Нинэль Филипповна, она же забирала у него часть денег в счет долга своих постояльцев. Таким образом, порок в лице героев пьесы оказывался напутан, а доверчивая и чересчур ретивая доброта наказана.

Представляя "Сто рублей новыми деньгами" на страницах "Театральной жизни", Г. Демин справедливо заметил, что перед нами наглядный пример

пути от А. Санина к Александру Вампилову, пример того, как по мере мужания художника "за частичным фактом проступает система взаимоотношений в обществе". "История переводится из разряда "как оно бывает" в "как оно есть"... ", "Тунеядцы, - пишет Г. Демин, - становятся работниками, квартиродатель обращается в низший персонал, добавляются представители иных социальных групп. Из сомнительной "малины" действие переносится в несомненно узнаваемую гостиницу"<sup>27</sup>. Все сказанное критиком справедливо, но недостаточно. Дело состояло не только в большей социальной определенности персонажей "Двадцати минут". Прежде всего "Сто рублей" - другая пьеса, воссоздающая не только иную меру авторского постижения жизни, но и иную историко-общественную ситуацию. Эта пьеса запечатлела типичные модели, типичные структуры времени, гораздо более раннего и благополучного, чем время "Двадцати минут с ангелом".

Нравственное различие между "Ста рублями новыми деньгами" и "Двадцатью минутами с ангелом" напоминает различие между двумя зарисовками из записной книжки Вампилова: в одной - некто униженно просит сорок копеек, гнется, получает и, гордо выпрямившись, уходит, в другой - приезжего в самом центре Москвы взяли под руки, внесли в парадное и потребовали кошелек, все в двух шагах от шумной уличной толпы. Различие в построении пьесы запечатлено в выборе названий: в первом случае оно лапидарно и прямолинейно, во втором - загадочно, полно обманных движений.

"Сто рублей" - это бытовая сценка с нравоучительным, нравоописательным и даже лирическим оттенком, в авторском взгляде на мир всего лишь мягкая ирония. В "Ста рублях" царила почти деликатная манерность: "Вот вы, Нинэль Филипповна, - выпевал Святус, - умная, прогрессивная женщина, в сущности, чуткая, добрая... ", просто обстоятельства в лице той же "чуткой, доброй" заставляли шалопаев вертеться, действовать, изыскивать способ выживания.

Отношение автора к своим героям определено уже в характере имен: фамилии Святус (контаминация "святого" и "свинтуса") и Сероштан (или Несудимов и Белоштан в редакции А. Симукова) вызывают представления гораздо более светлые, чем безысходные и тяжелые, как само похмелье, имена Анчугин и Угаров, а простодушное уменьшительное Петрик ничего общего не имеет с грубой производственной фамилией Хомутов.

Анчугин и Угаров в ремарке Вампилова индивидуализированы ("Угарову лет тридцать с лишним, он проворен, суетлив, не лишен

оптимизма", "Анчугин угрюм, медлителен, тяжеловат на подъем"), но характеры их почти нивелированы тем скотским состоянием, в котором они пребывают. Молодые люди в "Ста рублях", напротив, почти неразличимы в описании: "Святус высокий, поджарый, носатый. Развинчен, разболтан, не сидит на месте. Нахальным становится с наступлением сумерек". "Сероштан. Бездельник с непреклонным волевым лицом. В жестах деловитость и аристократизм, заимствованный у заграничных киноартистов. Ослеплен своей оригинальностью. Нахален беспробудно" - из их наружности можно было бы составить, пользуясь выражением Вампилова, один щегольской полноценный портрет, но в действии они индивидуализированы, наделены собственными характерами.

Основную партию в дуэте ведет Святус, он - мозговой центр этой пары, своего рода поэт веселого времяпрепровождения. Сероштан исполняет при нем роль Лепорелло. Святусу чужда похмельная расхлябанность, он добродушен, изобретателен и никогда не унывает. Отсутствие вина и денег не вызывает у него физического страдания (к тому же накануне была встреча друзей, а не запой), и служит здесь поводом для всплеска остроумия в духе студенческих капустников ("деньги кончились, добродетель восторжествовала", "в твоём возрасте стыдно не иметь в кармане трех рублей"), причем его рассуждения не лишены внимания к вселенским проблемам ("мечту и действительность разделяет пропасть, название которой "здравый смысл". Днём и ночью мы заполняем эту пропасть своим презрением"), при появлении квартирной хозяйки он легко переводит чреватую неприятностями ситуацию (требуется заплатить за квартиру) в область поэтических раздумий ("что случилось? В том-то и беда, что ничего не случилось..."). Это - романтик с уголовным оттенком, молодой человек с претензией на интеллигентность и духовность, точнее сказать, обладающий этими качествами в спародированном виде. Сероштан проще, грубее, ограниченнее, но осторожнее и рассудительнее, чем его товарищ. Стиляги, тунеядцы, спекулирующие нейлоновыми носками (самая заря фарцовки), были типичны до фельетонного предела.

Доброхот же Петрик, в описании которого Вампилов оговорил одну принципиально важную особенность, - "ведет себя очень естественно", - оказался фигурой ложнореальной, квинтэссенцией того положительного героя, которого требовали от искусства и который, как выяснилось, мог перепутать даже тунеядцев.

Сюжет "Ста рублей" был равен самому себе и оставался незатейливым анекдотом, но с течением времени в пьесе обнаружались и неожиданные пласты, не предполагавшиеся изначально моменты художественного осмысления действительности: обычные молодые люди, для которых мечта и действительность были разделены пропастью с названием "здравый смысл", сталкивались с неким идеальным воплощением этого здравого смысла и в ужасе ретировались.

Именно этот тип героя (живое олицетворение здравого смысла), органически Вампиловым непереносимый, претерпел в творчестве писателя самые существенные изменения: он развился, с одной стороны, в розовощекого гладкого идиота (Мечеткин), с другой, - в человека со скрытым духовным и душевным увечьем (Хомутов).

При всей внешней схожести с пра-пьесой сюжет "Двадцати минут с ангелом" по сути начинается там, где кончается сюжет "Ста рублей". Там появление Петрика заставляло героев бежать без оглядки (или задуматься, как в редакции А. Симукова), здесь появление Хомутова обнаруживало страшное одичание героев, действие обретало подлинный трагизм: зверели все - интеллигенты и влюбленные, богатые и бедные, постояльцы и гостиничная служба. Речь шла не о деньгах, не о перепое, нет, всем важно было узнать и понять, почему их оскорбили участием. Извращение нравов оказывалось таково, что простой жест добра, желание помочь читались лишь как сокрытие некой скверной тайны, если не преступления. И это преступление "раскрывали" быстро, единодушно, умело и страшно.

Здесь было снижено все - дружеская попойка доведена до скотского сборища, не лишены изящества раздумья Святуса о том, что делают пожилые люди с деньгами, до элементарного: "удавится, не даст". Слова Васюты "зло меня берет" точно определяли атмосферу пьесы: зло брало и цепко держало всех и каждого, прибирая к рукам и того, кто, казалось бы, попытался вырваться из его цепких объятий, - Хомутова. Пьянчуги "Двадцати минут" были наглы, беспардонны и чувствовали себя в своем праве, и, как ни странно, читатель почти принимал их право, потому что и окружающие пребывали в пьесе в постоянной злой готовности схватить, врезать, сорвать, огрызнуться.

Это странное завораживающее ощущение права возникало по двум причинам: одна искусно введена автором в ткань произведения, другая продиктована жизнью. В "Старшем сыне" мы знаем, что Бусыгин - не сын Сарафанова, в "Истории с метранпажем", что метранпаж - не звание, не чин,

а профессия. Здесь мы так же, как и обитатели гостиничного номера, не знаем, почему гражданин с документами агронома предлагает чужим, да еще довольно непрезентабельного вида людям деньги. Здесь зритель-читатель почти уравнен с персонажами, так же, как они, не знает причин неожиданного доброхотства случайного прохожего и волен вообразить, что угодно, но вообразить нечто иное, нежели то, что предлагают вообразить озверевшие герои, ему трудно - не дает нелегкий жизненный опыт. В этой пронзительной попытке прорваться к человеку вне пьесы, сделать его не только соперником, но и как бы соучастником событий, состоялось важное открытие.

В "Двадцати минутах", при всей напряженности интриги и яркости персонажей, не было ни характеров, ни движения драматического действия, ни, так сказать, социальных корней происходящего. Здесь не было объяснения того, что привело к этой жизни Анчурина и Угарова.

Было только напряжение скотства, которое толкало героев на невысказанные поступки, некая почти внеположенная ситуации стихия дикости.

Это странное, ничем не объяснимое озверение, схваченное Вампиловым в конце шестидесятых годов, еще не было явлением литературы. Оно уже было явлением жизни, но еще не стало фактом художественного ряда, не воспринималось, как открытие искусства, а по привычке читалось, как сугубо бытовая, хотя и не лишенная яркости зарисовка, своеобразный вклад писателя в сатирическое мелкотемье своего времени. До прихода литературы, которая сделала существование такого рода жизненных отношений явлением искусства, оставалось почти два десятилетия.

Тот же А. Симуков, рассказывая о прообразах "Провинциальных анекдотов", вспоминает о пьесе, героем которой был "пожилой капитан речного буксира, остановившийся в той же гостинице, где происходило действие "Двадцати минут с ангелом". Он попал в водоворот совершенно непредвиденных событий, в их числе встреча с женщиной, которую он, в силу возникших обстоятельств, вынужден выдавать за свою жену, в то время как ее любовник выдает себя за ее брата..."<sup>28</sup>.

Однако "Воронья роща", опубликованная в "Современной драматургии", - другая вариация этого сюжета, соотносимая и с воспоминаниями А. Симукова, и с окончательным текстом "Истории с метранпажем". Эта пьеса также еще не обладает сатирической направленностью, ее объектом

становятся стечение обстоятельств, смешные человеческие слабости, глупость, вздорность, амбициозность.

Это история о том, как пожилой начальник пароходства Баохин пришел к другу своей юности капитану Лохову, чтобы уговорить его не выступать с разоблачительной речью на собрании, не позорить, не "топить" его, Баохина, на старости лет. Пришел, но разминулся с другом, решил обождать, и тут ему стало плохо. Молоденькая соседка Лохова Виктория уложила его, вызвала его жену, а та, увидев мужа в постели еще более молодой, чем она сама, женщины, восприняла ситуацию однозначно, вспылала ревностью и предъявила мужу своего любовника, его же шофера. Нахальный соперник принимался путать Баохина крушением его репутации. Отсюда проистекало множество комедийных положений: супруга рвалась проучить Викторию и одновременно упрочить положение своего кавалера. Герои пытались спрятать Баохина от "скорой помощи". В довершение всего врач "неотложки" оказывался родным сыном Баохина от первого брака. На пороге смерти герой пытался переосмыслить свою жизнь: повиниться перед взрослым сыном и его матерью, перед своей молодой женой, а заодно и, отпустив ей грехи, посватать за шофера Камаева, попроповедовать добро: "За деньгами не гоняйтесь, за чинами тоже... Главное, чтобы совесть была чиста... Если б я мог прожить еще одну жизнь, я жил бы совсем по-другому". Пьеса оканчивалась ощущением переломного момента в жизни героя - прозрением Баохина, намеревавшегося начать новую жизнь, но не знавшего, как это сделать. Словом, ситуация отдавала скорее Тургеневым, чем Салтыковым-Щедринным.

При множестве текстовых совпадений "Вороньей рощи" и "Истории с метранпажем", при явственной близости характеров героев между пьесами существует важное отличие.

В "Вороньей роще" правит случай: Баохин *случайно* разминулся с приятелем, ему, пожилому и рыхлому человеку, *случайно* стало плохо на лестнице, и только ревность его жены да неумемное воображение его бывшего шофера повлекли за собой драматические события пьесы. Сам Баохин падал жертвой обстоятельств, но не был их устроителем.

В пьесе "Воронья роща" еще отсутствует сатирический накал страстей. Эпиграф из Гоголя: "Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете. редко, но бывают" - здесь лишь "оправдывал" высокую концентрацию случайностей, но не привносил с собой особое гоголевское начало, не задавал тона гоголевской социальной фантасмагории. В "Вороньей роще"

высмеивались чиновничьи страхи, паническая забота о репутации, но здесь эти страхи не принадлежали самому герою, как не было здесь и знаменитой калошинской игры в безумие. Страхи и амбиции принадлежали жене Баохина и Камаеву, который с наслаждением и искренней верой в свои слова пугал начальника тем, что если "скорая" обнаружит его в постели молодой женщины, то "в газетах напишут и по радио передадут с острова Окинава <...> тогда уж на весь Союз загремите". На долю самого героя - и в этом его основное отличие от Калошина, а прापьесы - от "Истории с метранпажем" - не доставалось никакой активности и никакой социальной вины, ему было позволено лишь слабо протестовать, когда жена слишком накидывалась на Викторию, да сожалеть о суетно прожитой жизни.

Главное же отличие "Вороньей рощи" от "Истории" состояло в том, что все происходящее, несмотря на откровенную фарсовость положений, было абсолютно одномерным, лишенным игры, взаимодействия правды и вымысла, столь свойственного "Истории с метранпажем". Комедийное начало проистекало здесь из самого стечения обстоятельств, а не из той стихии игры, которую создавал Калошин своим поведением, абсолютно лживым и абсолютно искренним одновременно.

Само название "Провинциальные анекдоты", от которого театры нередко отказывались, не замечая в нем ничего особенно выразительного (в БДТ, как уже говорилось, спектакль шел под названием "Два анекдота", в Ленинградском областном (Театре на ул. Рубинштейна) - под названием "Двадцать минут с ангелом"), пытается как бы сконцентрировать, передать эту особенность поэтики пьес.

"Анекдоты" соединяют в себе и старинное пушкинское значение этого слова: "анекдот" - невыдуманный, но экстраординарный случай, и его современное значение - короткая выдуманная история с парадоксальной концовкой.

А вот характеристика "провинциальные", думается, за время жизни пьесы несколько изменила свой смысл. Назвав свою трагикомическую дилогию "Провинциальные анекдоты", автор акцентировал мотив "глубинки", мотив невыдуманной, нестоличной и антимодерновой жизни. Эпитет "провинциальный" содержал в себе вызов, но отнюдь не того характера, в каком он стал восприниматься в семидесятые и в начале восьмидесятых годов, ознаменованных противостоянием "городской" и "деревенской" прозы, когда в подчеркнутой "провинциальности", "предместности" вампиловского мира увидели начало, примиряющее

враждующие уклады. В конце шестидесятых годов речь шла о другом. Здесь по-своему акцентировалась "немодность", "неактуальность" рассказанных историй.

Действующие лица этих одноактных комедий - постояльцы и администрация гостиницы "Тайга" - по своему социальному облику и статусу ничего общего не имели с социально-этнографическими любимцами литературы шестидесятых годов - физиками-атомщиками, журналистами, врачами, геологами и другими видами первооткрывателей, так же добротной оснащенные молодежным жаргоном, интеллектуальными шутками и парадоксами шестидесятых годов, как и обязательной суровой сдержанностью героев Хемингуэя и Ремарка. Далеки они были и от экзотических обитателей таежной глубинки, вроде охотников, старателей, геологов, строителей, которых можно было бы обнаружить в гостинице "Тайга".

Вампилова занимают персонажи и характеры, совершенно немаркированные временем и географией, люди, которых можно было бы встретить и в начале шестидесятых, и десятилетием раньше, и десятилетием спустя от Москвы до Магадана и от Конотопа до Ельца: гостиничный администратор и коридорная, футбольный болельщик и шофер, экспедитор и гастролирующий скрипач, официантка и ее хахаль, девушка, приехавшая по профнабору, и фельдшер "неотложки". Всех их объединяет одна гостиница, в которой они оказались или по долгу службы, или по воле случая. Это место действия объединяет не только героев, но и сюжеты пьес, входящих в состав "Провинциальных анекдотов". Но что еще важнее, само условное ее пространство становится как бы налогом и объяснением происходящих в ней удивительных событий.

Пьеса могла быть названа не "провинциальные", а "гостиничные" анекдоты, так сильна, так выявлена в ней власть над людьми этого особого мира, этого особого пространства, случайного, временного для его постояльцев и вместе с тем глубоко закономерного, обладающего своим незыблемым укладом, пространства ограниченного, небольшого и в то же время бескрайнего - "тайга".

Гостиница - это дом, но дом у дороги, которая представляет собой образ, противоположный закреплению, незыблемости, корням. Дорога всегда как бы подчеркивает "свободное парение" человека в бытовом и социальном пространстве. Невписанность, несоединенность, пожалуй, даже разрыв героев с миром дома, родного гнезда, отчего дома, "дома-крепости" - одна из

характерных черт творчества Вампилова. Нет дома у Колесова (по одной из версий пьесы, как мы помним, он вообще - сирота), рвется из дому юная Таня, в поисках ночлега, в буквальном смысле слова крыши над головой, появляются у Сарафановых Бусыгин и Сильва, рвутся из дома Васенька и Нина, чужой в Чулимске Шаманов, ночующий у Кошкиной и вообще не имеющий пространства для жизни ни в городке, ни в пьесе.

Единственный у Вампилова счастливый обладатель настоящей квартиры, квартиры комфортабельной, новой, городской, - Зилов. Но именно момент вступления во владение жильем поворачивает жизнь Зилова трагическим образом. Обретение квартиры обнаруживает отсутствие дома. Жизнь по чужим углам, впопыхах, па ходу, жизнь в бездомье была как бы неощутимой формой существования, терпимой ее стадией. Но когда у героя появилось то, что следовало бы назвать домом, то оказалось, что весь уклад его жизни несовместим с понятием дома, гонит, выталкивает героя из уютного и престижного пространства, которое испытывает его жизнь па прочность и ломает ее.

В этом контексте гостиница "Тайга" оказывается особым поворотом темы. Гостиница - временное, промежуточное пристанище, здесь останавливаются, но не обосновываются. Но вместе с тем в этом временном убежище, недолгом пристанище существует свой незыблемый и неукоснительный порядок: взаимоотношения постояльцев и хозяев (в данном случае администрации). Постояльцы, "вырвавшиеся" из дома, ощущают сладкую свободу каникул, но в то же время сохраняют в себе все привычки домашней жизни.

Вот эта зыбкая и в то же время прочнейшая среда, сочетающая уклад и его отсутствие, абсолютную посторонность обитателей и их редкую спаянность, и становится драматической средой пьесы, основанием неправдоподобных, фантастических и вместе с тем низкореальных ее происшествий.

Гостиница - перекресток, где встречаются, сходятся, сталкиваются люди. Их соприкосновение и встречи на первый взгляд случайны и непреднамеренны, но они обнажают конфликты отнюдь не случайные, а глубоко типические. Эти конфликты разворачиваются в сюжеты одновременно и реально-бытовые, и фантазмагорические, другими словами, анекдотические, как их определил сам автор.

Особенность драматических сюжетов, характеров и конфликтов "Провинциальных анекдотов" в том, что они соединяют в себе сугубо сегодняшнюю современную практику поведения человека, прекрасно знакомую каждому по его бытовому опыту, будничную психологию человека и гротесковые бытийные начала, свойственные высокой комедии, высмеивающей не отдельного человека, не забавный случай, а типы и нравы. Сращенность сегодняшних примет с фантазмагорической "механикой" событий принимает такие масштабы, что она легко перечеркивает временные и географические координаты пьесы.

В "Провинциальных анекдотах" драматург мастерски пользуется всем арсеналом комедийного сюжетостроения, но на первый план выходит игра со словом и игра словом.

Практически и действие "Истории с метранпажем" и события "Двадцати минут с ангелом" разворачиваются вокруг случайно брошенного слова.

В "Истории с метранпажем" администратор Калошин, этакий микроскопический гостиничный городничий, чуть было не умер, приняв профессию незаметного, тихого постояльца за название высокого чина, причем ошибся не в постояльце, который действительно оказался безобидным рядовым гражданином, а в слове, в колебании воздуха...

В другой комедии два изнывающих с похмелья алкаша, кинувшие в окно пустой и безнадежный вопль-призыв: "Граждане! Кто даст займы сто рублей?!" - вдруг сталкиваются с человеком, действительно внявшим их просьбе.

И в том, и в другом случае пружиной сюжета, основанием фабулы оказывается слово, замысленное как звук пустой, но по ходу дела обретающее плоть и кровь и возымевшее самые неожиданные последствия.

Да и в названиях обеих пьес слово дребезжит, приплясывает, ухмыляется, подталкивает зрительское (читательское) воображение по ложному пути. В "Истории с метранпажем" действие, казалось бы, должно было бы разворачиваться вокруг "метранпажа"-человека как виновника событий, но этот персонаж лишь мелькнул в начале пьесы в завязке действия и пропал до самого конца, занимая здесь не больше места, чем генерал в чеховской "Свадьбе".

В "Двадцати минутах с ангелом" название вообще "дезориентирует" читателя, так как, переключаясь с такими выражениями, как "богородицу из

себя выламывает", "всем нам смертным бывает нелегко", направляет наше воображение в самое далекое от истинных мотивов пьесы русло, возможно, даже с тем, чтобы жестче и тверже вернуть заблудшее воображение затем к действительности.

Центральное событие "Истории с метранпажем" - это самозащита Калошина, вообразившего, что метранпаж расправится с ним так, как принято расправляться в чиновничьей среде, плюс издержки оскорбленного начальничьего самолюбия.

Самозащита Калошина одновременно так наивна и так изобретательна, что кажется, будто перепуганным администратором движет не разум, а инстинкт, один лишь звериный инстинкт, выработанный жестко иерархичным сознанием чел о века-должности.

Калошин, с его точки зрения, не совершал ничего предосудительного. Он нормальным образом вымогал, выколачивал свой приработок. И он этого не скрывает: "Ну чего он взъерепенился, восклицает он, обсуждая с Викторией нервного постояльца. Разве нельзя было по-хорошему? Он что, не знает, как это делается?"

Психология Калошина это психология начальника средней руки, заведовавшего на своем веку и складом, и баней, и загсом, и рестораном, имевшим дело и с туристами, и с инвалидами, и со шпаной, работавшего и по профсоюзу, и по снабжению, и по сапожному делу, и по спорту, и бывшего даже директором кинотеатра... Жизненная тактика его состоит в стремлении хапнуть где можно и нельзя, жизненная стратегия - в боязни начальства, доходившей до абсурда: "Я так его (начальства. - *Е.Г.*) боялся, что, когда сделался начальником, сам себя бояться стал".

В предчувствии смерти в нем открывается если не истинный человек, как что иногда кажется критике, то, по крайней мере, тоска по равновесию жизни, ее нормальности. Ощувив себя на границе жизни и смерти, Калошин ведет себя иначе, чем в привычной обстановке. Уходит страх перед начальством, расчетливая амбициозность. Калошин пытается подвести итоги своей жизни, жизни плута-чиновника, в которой постоянно чего-нибудь не хватало - "то инвентаря, то образования". Просветление, сошедшее на Калошина перед внезапным жизненным финалом, истинное, но непродолжительное. Как только оказывается, что внешней опасности нет и "метранпаж" - просто наборщик, герой возвращается к своим плутням.

Счастливые случайности, все возвратившие на свои места, все повернувшие к благу Калошина, - свидетельства полного отсутствия перемен в жизни героя. Побывав у порога смерти, он возвратился к себе самому, к собственной лени, лжи, невежеству.

В отличие от "Двадцати минут с ангелом", в которых истинные мотивы поведения Хомутова равно неизвестны и героям и зрителям, в "Истории с метранпажем" мы знаем (или предполагается, что знаем) подлинный смысл слова "метранпаж". Но именно это знание придает действию пьесы особую динамику, интенсивность, своеобразие.

Действие разворачивается в нескольких планах. Общедраматическом - для читателя-зрителя и героинем - для Калошина, не знающего, что такое "метранпаж"; для Виктории, не подозревающей, что Калошин разыгрывает психа; для Марины и Олега Камаева, считающих, что он притворяется на "сексуальной почве"; и, наконец, для врача Рукосуева, приехавшего, как он полагает, по ложному вызову и вдруг обнаруживающего, что мнимый больной на самом деле умирает. Все действие пьесы образует тесно переплетающаяся система кажимостей. Действие разворачивается в постоянном кружении, в нагнетании на пяточке событий правд и неправд относительно состояния Калошина и смысла слова "метранпаж".

Драматургию пьесы составляет не столько сам факт того, что герой - амбициозный администратор, вытолкав взашей неизвестного, решил, опасаясь последствий, прикинуться невменяемым, что само по себе давало пищу для скетча, но и то, как это безумие воспринимается окружающими. Возникает многоплановое действие, где кажимость и правда тесно переплетаются, рождая игровую стихию, в которой поведение героя полностью обнажает тип его сознания, социального воспитания, и нравственные ценности определенного уклада.

Прелесть художественного мира "Истории с метранпажем" в том, что обретение истины происходит здесь под влиянием совершенно "неистинных" мотивов.

Прелесть ситуации в том, что самодурство Калошина порождено его иерархическим миропониманием, а вне его он, в сущности, неглупый и незлой человек. Но эта же иерархичность естественна и для окружающих. Ужас Калошина вызван не фактом содеянного, а рангом адресата его действий.

Игровая стихия пьесы заявлена с появлением в ней Потапова - метранпажа. Потапов и нравственно и архитектурно противопоставлен Калошину: и тот и другой пребывают в состоянии экстаза, находятся во власти стихии, имеющей, однако, разную природу: Калошин симулирует безумие, и это вызвано конкретными и корыстными страхами, Потапова трясет подлинная лихорадка, вызванная одной из самых невинных человеческих страстей - страстью футбольного болельщика. В этом состоянии, которое развивается в нем с первыми же словами радиокomentатора, тихий, вежливый, безобидный человек - он перерождается, становится хамом, способен на крик, приказ и резкий тон. В сущности, оба они. Калошин и Потапов, - маньяки слова. Однако Калошин в действительности хам, а в сумасшествии изображает и ощущает себя существом до предела безобидным, Потапов же, наоборот, под наркозом радиособытий звереет.

Казалось, движение интриги должно скрестить эти две почти равновеликие страсти бескорыстный экстаз футбольного болельщика и корыстный балаган зарвавшегося администратора. Но они не сближаются, а, напротив, оказываются резко разведенными. Драматизм пьесы увеличивается с нарастанием абсурдности ситуации и обретением ею абсурдной плоти и крови. И вот уже сама абсурдность происходящего способна была довести Калошина почти до гибели и вместе с тем высечь в его душе искру подлинного человеческого чувства. И это тоже особенная специфическая черта творчества Вампилова - рождение серьезного трагического начала, напряженной драматической темы из безобидной шутки: пенек с траурной лентой и соболезнающая телеграмма - психологически грубая, одноклеточная шутка доводила Зилова до края, до реального желания умереть.

И "Старший сын", и "(Провинциальные анекдоты)" построены на некоей общей условности бытия. Эта условность состоит в том, что художественные законы создаваемого драматургом мира превалируют над простым жизнеподобием. диктуют ему свою программу. И этих пьесах импульсы не предваряют поступки героев, а как бы бегут вслед за ними, здесь всех и вся принимают не за тех, кем они являются, в самом деле, здесь царит какое-то веселое, "обдернувшееся" бытие и правит бал бес совпадений. Драматургия рождается из того, что ложь принимают за правду, правду - за ложь, и то, и другое отвергают с ходу.

"Провинциальные анекдоты" можно рассматривать как своеобразную новую ступень в творчестве молодого драматурга - переход от комедийной лирики к социальной сатире, к глубоким пластам социальной психологии, к сюжетам, одновременно простым и виртуозным, чреватым острыми, парадоксальными ходами. Более того, "трагикомическое представление в двух частях" позволяет говорить, о растущем интересе Вампилова к нравственно-философской проблематике, недаром так настойчиво возвращается драматург к рубежным ситуациям жизни и смерти в своих наиболее зрелых и наиболее значительных пьесах: "Утиной охоте" и "Прошлым летом в Чулимске".

## **ТЕМА 42 « ОБЗОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ В ЖУРНАЛАХ И ОТДЕЛЬНЫХ ИЗДАНИЯХ»**

Современная литература должна отражать нашу реальную, нами переживаемую действительность. Перемены в обществе влекут за собой перемены роли литературы и ее содержания. «Августовские события 91-го года, ставшие привычной точкой отсчета того нового времени, в котором живет постсоветское общество, связаны и с переворотом в русской литературе: неудавшийся переворот здесь удался» .

Таким образом, большинство критиков и литературоведов предлагают считать началом современной русской литературы 1991 год, который, помимо глобальных социальных перемен, ознаменовался расколом Союза писателей. Общество перестало быть литературоцентричным: «Русская литература, бывшая „нашим всем“ — и кафедрой учителя, и святым словом, и пророчеством, и философией, политикой, социологией, освободится от всех-всех этих функций... она становится... просто литературой» изменилась и роль писателя — рынок уравнивал в правах всех, кто имеет возможность написать и издать свое произведение. «После 91-го года русский писатель — впервые! — остался один на один с русским читателем»

### **Как отличить массовую литературу от элитарной?**

Обычно не учитывается разница между литературой элитарной и массовой, поэтому в одном ряду оказываются А. Солженицын и А. Маринина, В. Астафьев и Д. Донцова. Как сориентироваться в море ярких обложек многочисленных книжных магазинов, как отличить настоящую литературу от проявлений массовой культуры?

Многие исследователи говорят о сосуществовании в современной культуре нескольких субкультур. «Если раньше у слова „культура“ было единственное число и противостояла она „некультуре“, то есть варварству, то теперь одной культуре противостоит другая. Культур много, а, значит, ни одной из них не принадлежит истина» .

Литература неутилитарна (*утилитарный* — сообразующийся исключительно с практической пользой или выгодой). Писатель пишет для самовыражения, коммерческий успех чаще всего случаен. «Писатель пишет, а читатель читает не ради чего-то, а потому что без письма или чтения ему жизнь не в жизнь». Массовая литература утилитарна, ее цель — развлечь читателя, автор подразумевает коммерческую выгоду.

«Принципиальное отличие массовой и элитарной литератур заключается в различных эстетиках: массовая литература опирается на эстетику тривиального, обыденного, стереотипного, тогда как элитарная литература — на эстетику уникального»

Перед вами таблица основных отличий массовой и элитарной литератур. Попробуйте разделить названных вами авторов на две группы.

Отличительные черты массовой литературы	Отличительные черты элитарной литературы
Использование набора сюжетных штампов и клише, строгой системы жанров( <i>детектив, мелодрама, триллер, боевик, фэнтези</i> и т. п.)	Художественный эксперимент
Размытая авторская позиция или ее отсутствие	Ярко выраженная авторская позиция
Стереотипизация, адаптация идей подлинного искусства	Уникальная авторская идея
Обращение к человеческим инстинктам, желаниям	Обращение к традиционным нравственным ценностям

### Характерные черты современной литературы

1. Абсолютная свобода — писатель творит в бесцензурном пространстве. Это обернулось, особенно в начале 90-х годов, так называемой «ликвидацией лакун» — обращением к запретным темам (социальное дно, эротика, мистика и т. п.).

2. Переходность, переключки с литературой Серебряного века — «сегодня литература живет по законам „рубежа веков“, так же, как и сто лет назад, содержанием литературы являются трагические противоречия действительности» ;

«Подведение итогов, апокалипсические настроения, спор с классической традицией, дискуссии о новом герое, поиски адекватного наступающему веку языка — это все черты литературы рубежа веков, символически зажатого между словами „конец“ и „начало“»

3. Жанровые трансформации, поиски нового слова — писатели активно занимаются жанротворчеством. Стирается грань между художественной литературой и документалистикой: сегодня популярны жанры мемуаров, документальных хроник, исторических романов, различных форм автобиографий. В художественной прозе предпочтение отдано малой прозе: жанр-фаворит — рассказ.

4. Диалог культур — проза современных отечественных писателей находится в едином экспериментальном пространстве с прозой современных зарубежных авторов: М. Кундеры, М. Павича, Х. Мураками, П. Коэльо и других. «В новой России писатель обречен быть современным. Он стоит у той же развилки, что и любой другой автор, живущий в самом конце XX века».

5. Многоголосие — отсутствие единого метода, единого стиля, единого лидера. Современная литература — это пространство сосуществования и взаимодействия разных художественных языков.

6. Сегодняшнюю литературу составляют люди разных поколений. Это писатели-шестидесятники (В. Аксенов, В. Войнович, А. Солженицын, Ф. Искандер и др.); авторы поколения 70-х (С. Довлатов, А. Битов, В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Токарева и др.); поколение «перестройки» (В. Пелевин, Т. Толстая, Ю. Поляков, Л. Улицкая, В. Сорокин, А. Слаповский, В. Тучков, О. Славникова и др.); молодые писатели, пришедшие в литературу в конце 90-х годов (А. Уткин, А. Гостева, И. Стогоff, Е. Радов, Б. Ширянов, И. Денежкина и др.).

7. Поиск нового героя — одна из ключевых проблем смены эпох. Особенно остро она стоит в прозе молодых авторов: А. Уткина, Е. Радова, С. Шаргунова, И. Стогоffa и др. Собираемый портрет попыталась составить критик М. Ремизова в статье «Детство героя»: «Приходится признать, что лицо типического героя современной прозы искажено гримасой скептического отношения к миру... Поступки его страшат, и он не спешит определиться ни с собственной личностью, ни с судьбой. Он угрюм и заранее раздражен всем на свете, по большей части ему как будто бы совсем незачем жить. (А он и не хочет.) Он раним, как оранжерейное растение, и склонен отрефлексировать даже тень эмоции... Он ни во что не верит и почти ничего не хочет. Ему страшно не хватает энергии — он являет собой наглядный пример действия энтропии, поразившей мир и обитающее в нем человечество. Он страшно слаб, этот герой, и по-своему беззащитен. При всей его романтизированной „надменности“, он всего лишь заговоривший о себе маленький человек»

## **Направления современной прозы**

- **Неоклассическое (реалистическое) направление**, которое традиционно обращается к социальным и этическим проблемам жизни, продолжает традиции русской литературы с ее проповеднической и учительской позицией; ей свойственны психологизм и философичность, активная жизненная позиция героя, ищущего решения проблем; диалог автора с читателем. К этому направлению относят в основном писателей старшего и среднего поколения: А. Солженицына, В. Астафьева, В. Белова, Г. Владимова, В. Распутина, В. Аксенова, Б. Васильева и др.

- **Писатели условно-метафорического направления** строят художественный мир на основе различных типов условностей (сказочной, фантастической, мифологической); им несвойственны глубокий психологизм, объемность характеров. В условно-метафорической прозе сильно игровое начало: персонажи исполняют заданную роль. Писатели этого направления часто обращаются к жанрам притчи, легенды. Это писатели Ф. Искандер, А. Ким, В. Крупин, Л. Петрушевская, В. Пелевин.

- Термин **«другая проза»** появился в русской литературе в конце 1980-х годов. Произведения Т. Толстой, В. Пьецуха, С. Каледина, Л. Габышева и других оказались острополюемическими по отношению к советской действительности и способам ее изображения. Этому направлению свойственны отрицательная реакция на официоз, изображение мира абсурдным, нелогичным. В мире «другой прозы» нет идеала, никто не собирается воздавать добром за добро, а жизнь представляет собой мелкое копошение в обыденных делах без особой цели. Авторская позиция замаскирована либо отсутствует: писатель не обязан судить героев, давать духовные наставления. В конце 80-х «другой прозе» прочили большое будущее. Но сегодня она утрачивает свои позиции, поскольку исчезает та действительность, которая вызвала ее к жизни.

- **Постмодернизм** как литературное направление, сложившееся на Западе в 60—80-е годы XX века, в Россию пришел позднее и достиг расцвета в 90-е годы. Возникновение постмодернизма связывают с общей духовной, культурной и социальной ситуацией в мире. «Ситуация эта характеризуется... все большей атомизацией, разделением, отчуждением людей, мировоззрений... утратой цельности и во внутреннем мире человека, и в людских сообществах», все усиливающимся «чувством глобального одиночества человека в доме, в стране, на Земле, в космосе и соответственно чувством безнадежности и незащитности». Это провоцирует утрату общей шкалы ценностей, каких бы то ни было авторитетов и ориентиров. Центральными моментами постмодернистской картины мира является обесценивание реальности, разрушенная иерархичность, смешение стилей, теснейшая связь с современной субкультурой, полифонизм культур, обязательный элемент игры, интертекстуальность. Утверждая постулат о «конце литературы», когда уже ничего нового написать нельзя, постмодернизм воспринимает чужие языки, культуры, знаки, цитаты как собственные и из них, как из осколков или пазлов, строит новый художественный мир.

Современная русская проза на редкость неоднородна, многолинейна. Без временной дистанции всегда трудно истолковать процесс, особенно если он связан с индивидуальными творческими исканиями. Лишь на расстоянии ясно видны достижения и огрехи на этом пути. В наши дни сложность оценки увеличилась.

Во-первых, потому, что сейчас происходит нелегкое (а для некоторых желанное) отторжение от прежних критериев понимания искусства, нередко ведущее к недопустимому нигилизму, отрицанию подлинных художественных завоеваний.

Во-вторых, потому, что сама жизнь бурно и болезненно меняется: отдельные и скоропроходящие её тенденции порой принимаются за сущность развития, за достойную сферу литературы. Наконец, и это положительный фактор, все запреты в издательской деятельности сняты, к читателю хлынул поток неизвестных дотоле русскоязычных и переводных сочинений. Их появление можно только приветствовать, однако они тоже неоднозначны и требуют дифференциации.

За последние годы неоднократно предпринимались попытки установить какие-то принципы разграничения текущей литературы. Некоторое время тому назад утвердились определения «деревенская проза», «городские повести». Этими обозначениями пользуются и сейчас.

На первый взгляд тут был учтен тематический признак: раздумья о деревне или городе. Между тем вы теперь знаете, в такую терминологию был вложен иной смысл. Имелась в виду склонность писателей к постановке разных проблем. Так называемые «деревенщики» якобы тяготели к сельскому укладу, народным сценам, к прославлению родной земли. А «горожане» стремились к проникновению в противоречивый душевный мир одинокой (разобщены обитатели многоэтажного «царства») личности.

Есть некоторая доля правды в таких рассуждениях, связанность жителей села поистине существует, а вечно живая земля, любая, тем более взрастившая художника, безусловно, вызывает у него иное, более просветленное и горячее чувство, нежели самый красивый город.

Нельзя, тем не менее, не увидеть немалого привкуса уничижения произведений о деревне: в них якобы масса людская да однотонные эмоции автора. А в «городских» – человеческие сложные переживания, подлинный предмет искусства.

С этой точки зрения подобное разделение совершенно недопустимо. Углубление во внутреннее бытие личности, тесно связанной с макрокосмосом природы, совокупностью нравственных традиций, предполагает еще большую авторскую проницательность и широту взглядов

на мир. С другой стороны, сосредоточенность на замкнутом в себе самом мире может привести и к обеднению творческого поиска.

В работах о современной литературе стали фигурировать обозначения: «интеллектуальная проза», «философский роман». В продуктивности столь закономерным для художественной словесности подходам к жизни отказать невозможно. Но определения эти были обращены к сочинениям, где главным был интерес к отчужденному сознанию, якобы непознаваемому миру.

Жизнь и человек на редкость богаты, противоречивы, поэтому главным, думается, критерием при оценке того или иного произведения должна стать масштабность, многогранность авторского мировосприятия, что выражается в постижении жизни с её богатством и противоречиями.

Очень важен и другой стимул творчества – нравственная позиция автора. Его идеалы, вкусы, склонности всегда неповторимы. Но подлинный художник не может эстетизировать или просто оправдывать то, что сообщает другим боль, страдание, будит низменные побуждения, извращенные склонности.

**Татьяна Толстая** пришла в литературу с рассказами о вопиющем быте коммуналок. Затем наметилось некоторое отступление от этой темы, расширение тематики творчества.

Её произведения отличаются энергичным напором мысли, остроумными сюжетными поворотами. Толстая с усмешкой рассмотрела особую модификацию сближения желанного с действительным.

Во многих произведениях её сборника «На золотом крыльце сидели» (1987) раскрыты мелкие и гнусные мещанские потребности. Но ничтожные цели сочетаются с неугасимой изобретательностью их достижения.

Возникает своего рода напряженность: тайные низменные побуждения мгновенно переводятся на дозволенные рельсы. На уровне стиля появляется своя острота. «Шкурные» интересы передаются в ироническом ключе повествования.

В «Охоте на мамонта» молодая женщина избрала себе в добычу для замужества свободолюбивого инженера. О её ухищрениях можно судить по одной фразе: «Мягкими были подушки, мягкими тефтельки, дважды провернутые через мясорубку, и Зоя жужжала пчелой: поторапливайся, дружок! Поторапливайся, дрянь такая!» События стали здесь «овеществлением» тайного озлобления незадачливой «сирены».

Сначала она случайно сравнила свои действия с попыткой удержать мамонта в загоне. А в грозную минуту набросила реальную петлю на горло

избранника, приведя «отвратительное животное», подобно мамонту, к «великому оледенению». Рассказ и есть накопление её планов насилия: сделать несчастного «окольцованным голубем», тушей убитого зверя, «мясом на долгую зиму».

В рассказах Толстой – обилие бытовых деталей. Но все они благодаря форме подачи самого разоблачительного свойства. Василий Михайлович («Круг») «знал месторождение мочалок и веников, профессионально различал крупы». Галя («Факир») с содроганием вспоминает дом с его «унылыми занавесками», «теснотой», «знакомым запахом».

Каждый раз писательница открывает индивидуальные психологические истоки угасания личности: жадность и равнодушие к людям («На золотом крыльце...»), безволие, непутевость («Чистый лист»), влечение к «золоту сатаны» («Огонь и пыль»), импульсивность поведения («Спи спокойно, сынок»).

Найдены остроумные сюжетные ходы для предельного усиления этого мотива. Игнатьев («Чистый лист») с помощью мифического хирурга удаляет свою «тоскующую душу», превращаясь в «чистый лист». Реалии пейзажа и интерьера в таком повествовании угнетающие: «придавленные к холодной земле деревья», «закут» вместо жилья.

Автор будто находит на доньшке души теплые, мягкие отсветы. Соня, героиня одноименного произведения, проявляет доброту, даже самоотверженность. Симеонов («Река Оккервиль») через долгие годы проносит любовь к прекрасному, грезы о нем. Однако такие герои отмечены печатью странности. Видимо, писательница хотела так выделить своих избранников из порочного круга тех, кто прекрасно ладил с «равнодушной, неблагодарной, обменной, бессмысленной жизнью».

Несомненно, Татьяна Толстая достигла успехов в сфере наблюдений за жизнью души человека. Тем интереснее познакомиться с её новыми произведениями на пути новых творческих исканий.

## **ВАСИЛИЙ ГРОССМАН**

Роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» есть прежде всего феномен свободы духа, и иначе и быть не могло, ведь это роман о свободе.

*И. Золотусский*

Вечер. Набережную заливают мягкий свет ночных фонарей. Луна освещает полуразрушенную мельницу, стоящую на берегу Волги; и кажется, что над ней образуется ореол. Действительно, это святое место. Сколько боли и слез хранит оно в себе со времён Великой Отечественной войны!

Это здание словно мостик между двумя поколениями. Каждый год здесь собираются ветераны, чтобы почтить память погибших однополчан, и школьники на экскурсии. В годовщину победы под Сталинградом мельница снова соединяет у своих стен два разных поколения, два разных времени.

Я брожу по берегу Волги, и взгляд невольно останавливается на полуразрушенных стенах, искорёженных разрывами бомб. А что я знаю об этом времени? Скупые исторические сводки, официальные документы... Разве они могут передать чувства и мысли каждого солдата, сражавшегося здесь? Мне трудно представить любимый город, залитый огнями, таким, как описал его Василий Гроссман, прошедший путь от Волги до Берлина в солдатской шинели, знавший запах пороха и рёв танков. Жаль, что его творчество до недавнего времени было недоступно широкому кругу читателей, а ведь автор воочию видел все ужасы войны и сумел передать их так, что вряд ли найдётся человек, чьё сердце не содрогнётся при чтении этих страниц.

«Жизнь и судьба» – эпический и многофигурный роман, действия которого развиваются в огромной пространственной шире. В нём прослеживаются лучшие традиции Льва Николаевича Толстого.

В произведении чрезвычайно много героев и сюжетных линий, которые пересекаются на редкость неожиданно и своеобразно: Греков и Крымов, Новиков и Гетманов, Александра Владимировна и Женя, физик Штрум и заключенные концлагерей.

Огромное количество эпизодов, образов, сцен, но своим талантом Гроссман сумел объединить их так, что в романе они звучат в унисон, воспевая дом, свободу и правду.

В основе композиции произведения лежит принцип «кривого зеркального отражения»: немецкие концлагеря и ГУЛАГ, зверства фашистов и репрессии Сталина. Ведь война в нашей стране велась на двух фронтах, и вторым фронтом была внутренняя борьба с мнимыми «врагами» народа.

Казалось бы, гибнут люди, рушатся, ломаются судьбы, но везде незыблемо существовал «зоркий глаз партийного наблюдателя». Эта истина неожиданно открылась Крымову в развалинах завода «Баррикады». Он стал одним из тех политотдельцев, что занимаются «бумажными делами, болтаются, мешают тем, кто воюет». Когда Крымов отправляется с лекцией в дом «шесть дробь один», его жизнь делает еще один неожиданный поворот. Он не может вынести духовной свободы Грекова и пишет на него донос. Но и сам Крымов не избегает участи того, на кого доносит: он становится жертвой голословного обвинения и попадает на Лубянку.

Вся его жизнь, войдя в папку со шнурками, теряла объем, протяженность, пропорции: «все смешалось в какую-то серую, клейкую вермишель, и он уж сам не знал, что значило больше: четыре года подпольной сверхработы, сталинградская переправа, революционная вера или несколько раздраженных слов об убогости советских газет».

Роман Василия Гроссмана о великой силе народа, о героизме и мужестве каждого солдата, но главным действующим лицом остается Сталинград. В каждом слове писателя о городе – скорбь: «Мертво. Люди в подвалах. Все сожжено. Горячие стены домов, словно тела умерших в страшном жару и не успевшие остыть... Среди тысяч громадин из камня, сгоревших и полуразрушенных, чудесно стоит деревянный павильон, киоск, в котором продавалась газированная вода. Словно Помпея, застигнутая гибелью в день полной жизни». Казалось бы, уничтожено все, но непобедимым осталось одно: стремление людей к свободе. Сталинград, по мнению Гроссмана, стал душой войны, а «его душой была свобода». Именно это дало силы выстоять, не сломаться, защитить родной город.

Вот он передо мной, спокойный, засыпающий Волгоград. Невольно задумываешься о том, какая цена была заплачена за этот тихий вечер. Ведь были и другие дни и ночи: тревожные, жестокие, бессонные: «Начинался новый день, и война готовила щедро – по самый край – наполнить его дымом, щебенкой, железом, грязными, окровавленными бинтами. А позади были такие же дни. И ничего уже не было в мире, кроме этой вспаханной железом земли, кроме неба в огне».

Как убедительно и точно автор говорит о том, о чем человечество спорит постоянно: о несовместимости войны и жизни. Его герой Крымов, как и Андрей Болконский, среди ужасов битвы видит «высокое небо правды, чести и совести». И Гроссман и Толстой ставят своих героев в условия, когда жизнь борется со смертью. Только мужество, истинный патриотизм и вера помогают человеку выйти из этой схватки победителем: «Жизнь в доме шесть дробь один заслонила все, что было прежде. Хотя эта жизнь была невероятна, она оказалась единственной действительностью, а все прежнее стало мнимым».

Среди множества образов романа этот дом является центральным. Не солдаты, не Греков, а именно дом как символ героизма, правды и свободы. Меняя людей, он оставался надеждой, верой и жизнью для бойцов: «Подобрались ли в доме шесть дробь один удивительные, особенные люди, или обыкновенные люди, попав в этот дом, становились особенными».

На протяжении всего романа автор словно задает себе и читателю вопрос: «Что такое человек перед сокрушающей силой нечеловеческих

обстоятельств? На что он способен, когда возможности отстоять свою жизнь исчерпаны до конца?». Каждый его герой делает самый решающий выбор: умереть достойно или продолжать жить подло.

Гроссман отвергает то, что на войне нельзя остаться человеком, и невозможно не согласиться с ним, ведь даже самые тяжелые обстоятельства не могут служить оправданием безнравственного поступка.

«Человек – это история, история – это жизнь, жизнь – это свобода», – великая и простая философская идея пронизывает все произведение. Только свободные люди в состоянии защитить и отстоять свою страну, свой дом. Именно поэтому мысли бойцов в Сталинграде устремлены в будущее: «Почти все верили, что добро победит в войне и честные люди, не жалевшие своей крови, смогут строить хорошую, справедливую жизнь».

Трудно поверить, что здесь действительно была война, трудно представить это сейчас, в спокойный лунный вечер, у стен разрушенной мельницы. Но черная тень опаленных руин, словно знак беды, тревожит душу, вызывая к памяти тех, кто во имя жизни шел наперекор судьбе и навстречу свободе.

В последнее время в отечественную литературу влилась масса прежде запрещенных у нас произведений писателей русского зарубежья, в том числе наших современников, эмигрантов так называемой «третьей волны»: В. Аксенова, С. Довлатова, В. Войновича, В. Некрасова, Ю. Кублановского, Э. Лимонова и многих других. В их человеческой и творческой судьбе много общего. Все они уехали из России после 1970 года по одной причине – преследования властей за резкое разоблачение советского строя и идеологии.

Нередко эмиграция была вынужденной (по требованию КГБ) в связи с участием литераторов в «Самиздате» или публикаций сочинений в зарубежных органах печати. Однако отождествлять «третьеволновиков» по мироощущению просто невозможно. Помимо естественной для каждого индивидуальной позиции следует указать на их принципиальное размежевание на две основные группы.

В. Аксенов сказал в интервью 1990 года: «Америка – это мой дом, но я не почувствовал себя американцем и никогда не почувствую; но за эти десять лет сформировался как некий космополитический отщепенец» (Глэд Дж. «Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье»). Подобные же

заявления делаются иногда без тени сомнения или сожаления, как результат устойчивого самочувствия.

Именно так прозвучало признание Э. Лимонова: «Народ – всегда толпа, здесь тоже толпа. Я пишу свои книги по-русски, но к толпе ни к русской, ни к французской, ни к американской никогда принадлежать не буду... Я – пария русской или советской литературы» (Дж. Глэд). Чаще все-таки «межпланетное» положение расценивается как следствие сложившихся обстоятельств. С. Соколов, по его словам, научился «вылезать из собственной русской шкуры»; «И тут невольно становишься космополитом: литературным, духовным, интернациональным писателем» (Дж. Глэд).

Сложилось у писателей-эмигрантов «третьей волны» и противоположное мироощущение. А. Зиновьев поделился остроболезненными (вплоть до мысли о самоубийстве) переживаниями при прощании с Россией: «Я – глубоко русский человек. Для меня покинуть страну было равносильно самому суровому наказанию. Я никогда не рассчитывал на эмиграцию и не хотел. Я рассчитывал на тюрьму или, в лучшем случае, на внутреннюю ссылку, скажем, высылку в Сибирь».

И объяснил это душевное состояние: «Одной из черт русских является глубокая привязанность к тем местам, где они живут. И поэтому русские страдают ностальгией в эмиграции гораздо больше, чем представители других национальностей» (Дж. Глэд).

Трагически воспринял свое прощание с родиной В. Максимов, этим настроением пронизано все его творчество.

То или иное отношение к родине – свободное право любого человека, насилие над личностью недопустимо. Но взгляд по этому поводу определяет культурную ориентацию и направленность художественного поиска авторов.

Противопоставлял свои творческие искания русской классике С. Довлатов: «Деятельность писателя в традиционном русском понимании связана с постановкой каких-то исторических, психологических, духовных, нравственных задач. А я рассказываю истории».

Еще резче расценивает «русскую литературную традицию» Б. Хазанов. Новое, по его мнению, – в «сложном видении человека, который наблюдает действительность в самых разных ракурсах, учитывает... ассоциации словесные, культурные, фольклорно-блатные, исторические – всякие, и который широко пользуется игрой слов».

Тяготение к расширению «поля» авторского зрения, освоению оригинальных образных структур, языковых форм было общим для

представителей «третьей волны». Но, как сказал А. Цветков, для многих из них и для него самого «родина останется в русской литературе». Поэтому А. Цветков строго судит об американской да и российской поэзии «с точки зрения настоящей традиции» с учетом завоеваний «старых мастеров», «прокладывая свой курс» при соблюдении священных законов художественной словесности (Дж. Глэд).

Обстановка в среде эмигрантов «третьей волны» – напряженная, вызывающая не просто полемику, а острые, нередко грубые взаимонападки разнонаправленных сил. Нужно, видимо, согласиться с И. Сусловым, указавшим еще в 1983 году основную причину подобного нервного состояния своих собратьев по изгнанию: «...все издательства забиты так называемой русской темой... То есть это все о чудовищности тоталитаризма, если угодно. И поскольку некоторые из этих книг не получают достаточного распространения, издатели боятся их брать».

Ныне, спустя десятилетия, когда в России широко публикуются прежде запрещенные материалы, трудности только возросли. Появилась необходимость преодолеть устаревшую тематику – разоблачение тоталитарной системы, необходимость идти к каким-то общезначимым для нашей поры наблюдениям. Современная эмигрантская литература соединила в себе снова две неоднородные линии поиска: в области темного, дисгармоничного человеческого подсознания и в сфере вечных духовных ценностей бытия.

### **Сергей Довлатов.**

Один из тех, кто был вынужден заниматься творчеством вдалеке от родины, – Сергей Довлатов.

Если очень кратко – вот основные даты жизни Довлатова. Будущий писатель родился 3 сентября 1941 года. В 1954 году поступил на филфак Ленинградского университета. С 1962 по 1965 год служил в армии в системе охраны исправительно-трудовых лагерей. Набор первой книги был уничтожен по распоряжению КГБ, и автор занимается «самиздатом», публикуется за границей. В результате в 1978 году вынужден был эмигрировать. За границей издал 12 книг, занимался журналистикой. Умер в 1990 году от сердечной недостаточности.

О себе Довлатов рассказывал: «Я родился в эвакуации в Уфе. С 1945 года жил в Ленинграде, считаю себя ленинградцем. Три года жил в Таллинне, работал в эстонской партийной газете. Потом меня оттуда выдворили: не было эстонской прописки. Вообще-то мать у меня армянка, отец еврей. Когда я родился, они решили, что жизнь моя будет более безоблачной, если я стану армянином, и я был записан в метрике как армянин. А затем, когда пришло

время уезжать, выяснилось, что для этого необходимо быть евреем. Став евреем в августе 1978 года, я получил формальную возможность уехать».

Вот его мнение по «национальному вопросу»: «Ненавидеть человека за его происхождение – расизм. И любить человека за его происхождение – расизм. Будь евреем. Будь русским. Будь грузином. Будь тем, кем себя ощущаешь. Но будь же и еще чем-то, помимо этого... Например, порядочным, добрым, работающим человеком». «Новый американец» Довлатов не уставал подчеркивать: «Я... хочу быть русским писателем. Я, собственно, только этого и добиваюсь».

Появилось это желание в разгар хрущевской оттепели. «Я завалил редакции своими произведениями. И получил не менее ста отказов. Это было странно. Я не был мятежным автором. Не интересовался политикой. Не допускал в своих писаниях чрезмерного эротизма. Не затрагивал еврейской проблемы. Мне казалось, я пишу историю человеческого сердца. И все. Я писал о страданиях молодого вохровца, которого хорошо знал. Об уголовном лагере. О спившихся низах большого города. О мелких фарцовщиках и литературной богеме...

Я не был антисоветским писателем, и все же меня не публиковали. Я все думал – почему? И наконец понял. Того, о чем я пишу, не существует. То есть в жизни оно, конечно, имеется. А в литературе не существует. Власти притворяются, что этой жизни нет».

Довлатов притворяться не мог. Почему? На этот вопрос вы, может быть, получите ответ, послушав «конспиративную притчу» этого писателя.

Художественное чтение.

«Жил-был художник Долмацио. Раздражительный и хмурый. Вечно недовольный. Царь вызвал его на прием и сказал:

– Нарисуй мне что-нибудь.

– Что именно?

– Все, что угодно.

– То есть как?

– Все, что хочешь. Реку, солнце, дом, цветы, корову... все, что угодно. Кроме голубой инфузории.

– Ладно, – сказал Долмацио. И удалился в свою мастерскую.

Целый год пропадал. За ним послали.

– Готова картина?

– Нет.

– Но почему? – воскликнул царь.

– Я все думаю о голубой инфузории, – ответил художник, – только о ней, о ней, о ней... Без инфузии картина мира – лжива. Все разваливается. Я плюю на такое искусство...»

– Как вы поняли смысл этой притчи?

Миновала оттепель: «Это была какая-то смесь везения и невезения. С одной стороны, казалось бы, полное невезение – меня не печатали. Я не мог зарабатывать литературным трудом. Я стал психом, стал очень пьющим. Меня окружали такие же спившиеся непризнанные гении. С другой стороны, куда бы я ни приносил свои рассказы, я всю жизнь слышал только комплименты. Никогда никто не выразил сомнения в моем праве заниматься литературным трудом».

В 1976 году три довлатовских рассказа были опубликованы на Западе. «Я был одновременно горд и перепуган». Началась травля. Уехали из страны жена и дочка. И все-таки решение эмигрировать не было для Довлатова легким: «Я уехал, чтобы стать писателем, и стал им, осуществив несложный выбор между тюрьмой и Нью-Йорком. Единственной целью моей эмиграции была творческая свобода. Никаких других идей у меня не было, у меня даже не было особых претензий к властям... Если бы меня печатали в России, я бы не уехал».

В эмиграции Довлатов стал одним из инициаторов создания и главным редактором еженедельной газеты «Новый американец», просуществовавшей два года. Писал книги. Его письма друзьям из Америки, однако, наполнены какой-то горечью.

Из письма 1984 года: «Пьянство мое затихло, но приступы депрессии учащаются, именно депрессии, то есть беспричинной тоски, бессилия и отвращения к жизни. Лечиться не буду и в психиатрию я не верю. Просто я всю жизнь чего-то ждал... а сейчас все произошло, ждать больше нечего, источников радости нет. Главная моя ошибка – в надежде, что, легализовавшись как писатель, я стану веселым и счастливым. Этого не случилось».

Из письма от 13 августа 1989 года: «Моя жена Лена совершенно не меняется, как скорость света. Дочка Катя работает на радио, на какой-то рекламной рок-волне... Наш семилетний сын Коля – типичный американец, а

именно – постоянная улыбка на лице и никаких проблем. Что касается меня, то я больной старик с претензиями».

Жизнь Довлатова в эмиграции пропитана тоской по Родине. Вот его строки: «Я люблю Америку, восхищаюсь Америкой, благодарен Америке, но родина моя далеко. Нищая, голодная, безумная и спившаяся! ...Где уж ей быть доброй, веселой и ласковой?! Березы, оказывается, растут повсюду. Но разве от этого легче? Родина – это мы сами. Наши первые игрушки. Перешитые курточки старших братьев. Бутерброды, завернутые в газету. Девочки в строгих коричневых юбках. Мелочь из отцовского кармана. Экзамены, шпаргалки... Нелепые, ужасающие стихи... Мысли о самоубийстве... Стакан «Агдама» в подворотне... Армейская махорка... Дочка, варежки, рейтузы, подвернувшийся задник крошечного ботинка... Косо перечеркнутые строки... Рукописи, милиция, ОВИР... Все, что с нами было, – родина».

Пал «железный занавес». Зазвучали разговоры о возможности поездки домой. Но Довлатов так и не вернулся: не успел. Смерть настигла его в машине «скорой помощи». 24 августа 1990 года русский писатель умер в Нью-Йорке.

Писатель умер. Но остались его книги. Лучшими своими произведениями Довлатов считал «Представление», «Лишний», «Юбилейный мальчик».

### **Книга Сергея Довлатова «Зона».**

Итак, «Зона». «Старый Калью Пахапиль ненавидел оккупантов. А любил он, когда пели хором...» Так начинается повествование. «Когда меня связали телефонным проводом, я успокоился». Это первые слова финального рассказа книги.

– Попробуйте объяснить, почему первые фразы Довлатов начинает словно «с середины»? *(Это создает эффект продолжения дружеского, доверительного разговора, является частью поэтики, нацеленной на соединение документальности со свободной манерой.)*

– Кто является центральным персонажем? *(В центре – Борис Алиханов. Это не маска. И не автопортрет. Это образ, в котором и автобиография, и вымысел, и исповедь, и доля игры. М. Пришвин утверждал, что лирическим героем называют «“я” сотворенное». В справочнике читаем: «... такому авторскому образу сопутствует особая искренность и “документальность” лирического излияния, самонаблюдение и исповедь преобладают над вымыслом...».)*

– В чем особенности композиции произведения? (В «Зоне» нашла композиционное выражение довлатовская игра в «было – не было» (И. Сухих). «Записки надзирателя» написаны в два слоя и даже напечатаны по-разному... Алихановские истории, набранные прямым шрифтом, прослоены довлатовскими «комментариями-курсивами», в которых мистифицирована сама история книги (упоминание о тайной переправке рукописи через границу).)

– Зачем, по-вашему, необходима подобная двухслойность? (Это извечный литературный прием – роман или рассказ в письмах. Прием утраченной и возвращенной рукописи позволяет автору представить книгу как «хаотические записки, комплект неорганизованных материалов».)

В действительности перед нами, конечно, единая книга, где действует один лирический герой, соблюдено некое единство времени и места. Своеобразный роман в рассказах. Что же дает «принципиальная фрагментарность» довлатовского повествования? Каждый новый сюжет будто окошко, через которое мы заглядываем в жизнь, не подозревающую о нашем присутствии.

Есть и другое объяснение: в основе довлатовских фрагментов (текстов, рассказов – сам писатель использовал разные названия) часто лежат анекдотические ситуации (постановка в уголовном лагере спектакля о Ленине, подмена одного человека другим на похоронах и т. п.). Последовательное тщательное описание несвойственно жанру анекдота (вспомним: анекдот – это короткий рассказ о незначительном, но характерном происшествии с шутливой окраской и часто неожиданной концовкой, получивший широкое бытование в устной форме). Поэтому характеры героев раскрываются, в основном, в диалогах.

– Каковы особенности портрета и пейзажа в «Зоне»? (Описание заменено знаком, деталью. Вылинявший флаг, вой караульных собак уже создают эмоциональную атмосферу.)

– Что можно сказать о языке произведения?

Язык в произведениях Довлатова практически не привлекает к себе внимания. По словам писателя, он стремился как раз к «выработке сдержанного, непритязательного слова, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают». Скрытая под покровом общеупотребительной формы оригинальность – несомненная примета довлатовского стиля. Увы, «непечатные» выражения в «Зоне» нередки.

– Каково ваше отношение к их употреблению в художественном произведении?

Писатель мотивирует использование ненормативной лексики: «Язык не может быть плохим или хорошим. Качественные и тем более моральные оценки здесь неприменимы. Ведь язык – это только зеркало. То самое зеркало, на которое глупо пенять».

– Согласны вы с такой точкой зрения?

– Что вы скажете о героях «Зоны»? Кто они?

Здесь, как и в других книгах Довлатова, «бродят толпы неустroенных и неприкаянных, равно способных на преступление и на подвиг». Люди «с отсутствием опыта нормальной жизни и смещенным центром нравственности», – отмечал критик М. Нехорошев.

И заключенные, и охранники одинаково неприкаянны. Книга Довлатова явно не вписывается ни в традиции «каторжной» литературы, сочувствующей узникам, ни в колею литературы, воспевающей блюстителей законов. Писатель изобрел «третий путь».

Вот фрагмент «Письма издателю» (19 марта 1982 года): «Я обнаружил поразительное сходство между лагерем и волей. Между заключенными и надзирателями... Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы».

Жизнь в книге не идет по какой-то четкой схеме. Рассказы, в которых «ничего не происходит» (просто зэки беседуют у костра или томится от скуки, безысходности офицерская жена), сменяются жесткими, динамичными историями (отказник Купцов жертвует рукой, чтобы спасти репутацию).

– Какой рассказ можно назвать кульминацией книги?

Рассказ «Представление»... и сцену пения «Интернационала». Известны различные толкования этого эпизода. Уильям Граймз, например, писал, что «самый забавный рассказ о лагерной самодеятельности заканчивается хоровым пением «Интернационала» с призывом к свободе и справедливости, которое пронзительной болью отдается в сердце автора».

Френсис Старн, размышляя о моменте, когда «после на редкость несуразного представления политической пьесы, посвященной годовщине Великого Октября, зрители, закоренелые уголовники, со слезами на глазах поют «Интернационал», делает вывод: «Идеи автора, без сомнения, не имеют никакого отношения к триумфу советского государства, хотя он тоже задохнулся от слез, когда заключенные пели “Интернационал”».

– Так в чем же смысл этого эпизода? *(Если верно, как указывал У. Граймз, что «задачей писателя было найти человеческое в нечеловеческом стечении*

*обстоятельств», то здесь это человеческое и выходит на первый план. Думается, сжатые виски Лебедевой, мечтательная улыбка Гурина поражают героя не меньше, чем внезапный общий порыв. «Вдруг у меня болезненно сжалось горло. Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны».)*

Мысль, очень близкая русской пословице, заставляющей не зарекаться от сумы и от тюрьмы, проходит через многие произведения Довлатова. Одна из глав книги «Наши» начинается: «Жизнь превратила моего двоюродного брата в уголовника. Мне кажется, ему повезло. Иначе он неминуемо стал бы крупным партийным функционером».

Здесь зэком становится бывший «показательный советский мальчик», отличник и футболист, посадивший в своем дворе березу, игравший в драмкружке роли молодогвардейцев... «Я был охранником. А мой брат – заключенным... Вернулись мы почти одновременно».

В «Записных книжках» Довлатова есть такое рассуждение:

«– Что может быть важнее справедливости?

– Важнее справедливости? Хотя бы – милость к падшим».

Довлатов считает, что «глупо делить людей на плохих и хороших», поскольку «человек неузнаваемо меняется под воздействием обстоятельств. И в лагере – особенно».

Он писал: «Человек способен на все – дурное и хорошее. Мне грустно, что это так. Поэтому дай нам Бог стойкости и мужества. А еще лучше – обстоятельств времени и места, располагающих к добру...»

Автор сочувствует тем, чьи обстоятельства сложились не лучшим образом. Вот лагерный хлебрез. Чтобы занять эту должность, зэк должен был «выслуживаться, лгать, карабкаться по трупам», «идти на подкуп, шантаж, вымогательство». Его усилия писатель сравнивает с усилиями тех, кто на свободе и процветает: «Подобными способами достигаются вершины государственного могущества».

– Какие ощущения остались после знакомства с личностью и творчеством Сергея Довлатова?

Разные чувства наполняют души читателя, но нет ощущения беспросветности. Видимо, разгадка в том, что сам автор улыбался людям. Не клеймил, не высмеивал, не злобствовал, не проповедовал. «Истинное мужество в том, чтобы любить жизнь, зная о ней всю правду!» – заявлял он, принимая живую жизнь во всех её проявлениях. Не отсюда ли его «лучезарность и тайная трагедийность», подмеченные Б. Ахмадулиной?

Он не служил. Не развлекал. Он писал историю человеческого сердца и сумел занять свое, особенное место в нашей литературе.

### **ТЕМА 43 « И.-В. ГЕТЕ. «ФАУСТ». Э.ХЕМИНГУЭЙ «СТARIК И МОРЕ».**

Развитие русской литературы XX века идет на фоне важных исторических событий, имеющих значение не только для России, но и для всего мира. Необходимо помнить, что наша литература – часть мировой культуры, в ней поднимаются так называемые вечные проблемы, волнующие лучших писателей всего мира.

Основные литературные направления этого периода – реализм и противостоящий ему модернизм, хотя иногда писатель проходил сложный путь от модернизма к реализму (У. Фолкнер) и, напротив, от реализма к модернизму (Джеймс Джойс), а иногда модернистские и реалистические начала тесно переплетались, являя собой единое художественное целое (М. Пруст и его роман «В поисках утраченного времени»).

Если реалисты, положившие в основу своего творчества наблюдение, изучение действительности, стремящиеся отразить её объективные закономерности, не чуждались художественных экспериментов, то для модернистов главным было именно экспериментирование в области формы.

Основными модернистскими течениями стали сюрреализм, экспрессионизм, экзистенциализм. Таких писателей, как Дж. Джойса, Ф. Кафку, М. Пруста, справедливо считают «мэтрами» модернизма, каждый из них представляет самостоятельное направление, они во многом определили развитие литературы XX века.

Многие писатели остались верны традициям классического реализма XIX века, традициям Диккенса, Теккерея, Стендаля, Бальзака. Так, жанр романа-эпопеи, жанр семейной хроники развивают такие писатели, как Ромен Роллан («Очарованная душа»), Роже Мартен дю Гар («Семья Тибо»), Джон Голсуорси («Сага о Форсайтах»).

Реализм, существующий в европейской литературе как метод с XIX века, на современном этапе обновляется. Это связано с поиском разных форм. Отсюда существенные изменения в структуре традиционных жанров, например романа, частое использование условности, аллегории (иносказания), фантастики.

Важную особенность современного реализма составляет психологизм – обращение к миру переживаний человека. С этим возросшим вниманием к внутренней жизни человека связан, в частности, такой распространенный прием писателей-реалистов, как подтекст. Так, Э. Хемингуэй вырабатывает такой прием, как «принцип айсберга» (подтекст, насыщенный до предела), Френсис Скотт Фицджеральд прибегает к двойному видению мира, У. Фолкнер вслед за Достоевским усиливает полифонизм своих произведений, Б. Брехт создает эпический театр с его «эффектом отчуждения или отстранения».

### **Эрнест Хемингуэй (1899–1961).**

Эрнест Хемингуэй – один из самых знаменитых американских писателей, публицист и прозаик, лауреат Нобелевской премии по литературе (1954).

Родился будущий писатель в Чикаго в семье врача. Отец увлекался рыбной ловлей, охотой, был превосходным стрелком. Этому он научил и своего старшего сына Эрнеста. Мать хорошо играла на фортепиано и пела. Имея шестерых детей, она не переставала заниматься музыкой, руководила церковным детским хором. У Эрнеста был хороший слух, и он неплохо играл в семейном ансамбле на виолончели. Так любовь к искусству, артистизм, унаследованные от матери, сочетались в нем с любовью к природе, увлеченностью охотой и спортом.

Учеба давалась ему легко. Он пристрастился к чтению и хорошо знал английскую литературу. Из американских писателей больше всех любил Марка Твена.

Кипучей энергии живого, изобретательного подростка хватало на все. Будучи учеником старших классов, он стал репортером, а потом и редактором школьной газеты. Здесь он получил первые навыки журналистской работы, написав свыше 30 статей, заметок и фельетонов, посвященных спорту, охоте и различным событиям школьной жизни. В каникулы он много путешествовал, нанимаясь на работу то батраком на ферму, то официантом, то тренером по боксу. Это обогащало его жизненный опыт, тренировало волю, выносливость.

В 1917 году, окончив школу, Хемингуэй становится репортером провинциальной газеты «Канзас стар». Именно работая в газете, он получил первые уроки мастерства от своих старших товарищей, определил основы своего стиля: конкретность описаний, лаконизм, простота и выразительность.

В мире было неспокойно, шла Первая мировая война. Хемингуэй рвался на фронт – как будущий писатель он должен был посмотреть мир, увидеть людей в экстремальных ситуациях, проверить себя. Но в армию его не брали: у него от рождения было плохое зрение, к тому же он серьезно повредил себе

глаз, занимаясь боксом. И все-таки ему удалось попасть на итало-австрийский фронт в составе американского Красного Креста: Хемингуэй был шофером санитарного автомобиля.

8 июля 1918 года, незадолго до своего 19-летия, он, находясь на передовой, был накрыт минометным огнем, тяжело контужен и ранен осколками. От двух сидевших с ним в траншее итальянских солдат осталось лишь страшное кровавое месиво. У Хемингуэя оказалось 227 ран. «Как будто 227 маленьких дьяволов забивали гвозди в живое тело», – писал он в письме к родным. Хемингуэй лежал в госпитале в Милане, где ему суждено было пережить первую большую любовь к медсестре Агнессе фон Куровски, которая описана в его романе «Прощай, оружие» под именем Кэтрин Баркли.

Короткое пребывание на фронте оказало решающее влияние на дальнейшее формирование личности Хемингуэя. Он разочаровался во всем, во что верил, что считал священным: «Меня подстрелили, меня искалечили, и я ушел подранком», – речь шла не только о физических ранах. Не случайно Хемингуэй стал писателем потерянного поколения, рожденного Первой мировой войной, глубоко разочарованного в обществе, допустившем кровавую бессмысленную бойню. Тема войны образует нерв первых книг рассказов «В наше время» (1925), «Мужчины без женщин» (1927).

Вскоре после войны, в 1921 году, Хемингуэй становится специальным корреспондентом газеты «Дейли Стар» в Европе. Крайне тяжело пережил самоубийство отца. Некоторое время являлся корреспондентом «Торонто Стар» на Ближнем Востоке. Он много видел, много размышлял, прошел хорошую школу не только как журналист, но и как начинающий писатель. Он видел войну на Балканах, побывал на греко-турецкой войне, все это еще больше утвердило его в глубокой ненависти к войне и к тем, кому она выгодна.

Хемингуэй любил сравнивать принципы экспрессивности текста с айсбергом, только на одну восьмую возвышающимся над поверхностью воды: при реальном знании писателем своей темы практически любой фрагмент повествования может быть опущен без ущерба для общего эмоционального воздействия. Писатель предпочитает не описывать, а называть; он не столько воссоздает реальность, сколько описывает условия её существования.

Фундамент подобного описания составляют глаголы движения, существительные, многократное употребление соединительного союза «и». Хемингуэй создает как бы схему восприятия элементарных раздражителей (жар солнца, холод воды, вкус вина и т. д.), которые лишь в читательском сознании становятся полновесным фактом чувственного опыта.

Принцип айсберга был необходим Хемингуэю, когда он писал о человеке потерянного поколения. На поверхности – спокойный, молчаливый стоик, в глубине души – страдающий, разочарованный человек, человек с душой, обгоревшей на войне.

Таков Гарольд Кребс, герой рассказа «Дóма». Он вернулся с войны, но не может вернуться к мирной, обыденной жизни, жениться, делать карьеру, жить, как все. Ключевыми фразами, раскрывающими его трагическое мироощущение, стали слова, обращенные к матери: «Я не в царстве Божиим»; «Я никого не люблю».

Самым известным примером наиболее удачного воплощения «принципа айсберга» стал рассказ «Кошка под дождем», в котором раскрывается судьба женщины рядом с человеком потерянного поколения.

Настоящий успех пришел к Хемингуэю после публикации его первого романа «И восходит солнце» (1926). Мировую славу принес писателю роман «Прощай, оружие» (1929). Правдивое, точное изображение военных сцен сочеталось с лиризмом и философской углубленностью. Войне противопоставлена тема большой настоящей любви лейтенанта Фредерика Генри и медсестры Кэтрин Баркли. Эта любовь защищает их от чувства одиночества, от страха смерти, помогает выжить. Лейтенант, спасая любовь, дезертирует. Но его попытка замкнуться в мире личных чувств, в мире любви, заканчивается трагично. Умирает во время родов Кэтрин, погибает ребенок, и Генри остается еще более одиноким, чем раньше.

В 30-е годы писатель ищет новые темы и новый художественный стиль в таких книгах, как «Смерть после полудня» (1932) – своеобразный трактат о бое быков, и «Зеленые холмы Африки» (1935) – дневник его первого сафари, в котором описание охоты и африканских ландшафтов сочетаются с литературно-эстетическими темами.

Новая точка отсчета возникла в результате участия Хемингуэя в гражданской войне в Испании. До сих пор его типичный герой был изолированным, не связанным прочными узами с другими людьми. Герой романа «По ком звонит колокол» (1940) Роберт Джордан сражается на стороне республиканцев против фашистов и, участвуя в общем деле, обретает друзей, братьев, любимую, находит смысл жизни в борьбе за справедливость.

Во время Второй мировой войны Хемингуэй был военным корреспондентом, участвовал в операциях английских военно-воздушных сил, принял участие в освобождении Парижа.

В последние годы жизни Хемингуэй тяжело болел, им овладевают ностальгические настроения, он посещает дорогие ему места и страны,

продолжает писать, но публикует лишь очень немногое. Так, настоящим событием стала его повесть «Старик и море» (1952), за которую он получил премию Пулитцера, она же стала весомым аргументом в присуждении ему Нобелевской премии в 1954 году.

В своей жизни за годы войны Хемингуэй был тяжело ранен, перенес много травм во время авиакатастроф. И физическое, и душевное его состояние было подорвано, что привело к тяжелой депрессии, во время которой он покончил с собой.

После смерти начались активные публикации архива писателя. Увидела свет книга его мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» (1964), изданы романы «Острова в океане» (1972) и «Райский сад» (1986).

### **повесть Хемингуэя «Старик и море».**

Написанная в 1952 году повесть «Старик и море» в полной мере отражает как специфику всего творчества её автора, так и особенности критического реализма XX столетия.

– Кратко передайте содержание произведения. Какие страницы повести привлекли ваше особое внимание?

– Какова, по-вашему, тема произведения?

Следует подчеркнуть, что тема повести «Старик и море» – характерная для всех произведений зрелого Хемингуэя тема человеческого мужества. Мужество, огромная духовная сила – единственное достояние старого рыбака Сантьяго; у него даже глаза, «цветом похожи на море, веселые глаза человека, который не сдаётся».

– В чем проявилось мужество главного героя?

В тяжелом поединке с гигантской рыбой Сантьяго не теряет самообладания, спокойной воли выстоять вопреки старчески слабеющим мускулам и боли многочисленных ран. Изнемогая от непрерывного нападения акул, он говорит себе: «...человек не для того создан, чтобы терпеть поражения... Человека можно уничтожить, но его нельзя победить».

Вопрос личного мужества для Хемингуэя – важнейший вопрос всей его жизни. Только в борьбе обретает он самосознание и видит в ней единственную форму осмысленного, достойного существования: «Драться, драться, пока не умру».

– В чем проявляется глубокий психологизм повествования?

Несложный сюжет повести лишен внешней занимательности. Как обычно в произведениях этого писателя, напряженность повествования создается

изображением душевного состояния человека, глубоких, интенсивных переживаний, сменяющих друг друга размышлений.

В своем одиноком плавании старик как будто с особой силой почувствовал всю богатую, многокрасочную жизнь, в чем-то щедрую, а в чем-то враждебную к нему, как и ко всем другим.

В изображении Хемингуэя самым значительным и всеобъемлющим представлено человеческое ощущение своего единства со вселенной, со всей живой и неживой природой. Единоборство с необыкновенной рыбой, которым увенчалось мастерство рыбака Сантьяго, связало его с ней как с другом, чье упорство дает ему возможность измерить собственную стойкость.

Но еще более волнует его сознание того, что оба они принадлежат к одному миру, в котором каждое явление приобретает смысл лишь через другое. Это вызывает у старика долгие раздумья о противоестественности того разрушения, которое сопутствует борьбе за существование: «Как хорошо, что нам не приходится убивать звезды!» «Я многого не понимаю, – подумал он. – Но как хорошо, что нам не приходится убивать солнце, луну и звезды. Достаточно того, что мы вымогаем пищу у моря и убиваем своих собратьев».

– Докажите, что повесть «Старик и море» проникнута гуманизмом.

Мысли простого человека, главного героя произведения, о мироздании, об устройстве бытия отражают и знание жизни, и теплое сочувствие к людям.

Показывая своего героя одиноким в его тяжелых буднях, писатель тем не менее не делает его индивидуалистом. В море Сантьяго постоянно вспоминает мальчика Манолита – своего верного и надежного помощника. Суровый закон борьбы за существование разлучает их: день за днем не приносил улова, и родители сказали мальчику, что старик теперь уже явно... «самый что ни на есть невезучий», и велели ходить в море на другой лодке, которая действительно привезла три хорошие рыбы в первую же неделю.

Но это не мешает трогательной, настоящей дружбе старика и мальчика. Да и со всеми «хорошими людьми» – тружениками рыбацкого поселка – Сантьяго связывает взаимная симпатия и чувство товарищества.

– Почему рассказ о мужественном человеке наполнен грустью?

Пройдя почти до конца свой жизненный путь, старый рыбак не видит возможности реального человеческого счастья. «Хотел бы я купить себе немножко счастья, если его где-нибудь продают... А на что его купишь? –

спросил он себя. – Разве его купишь на потерянный гарпун, сломанный нож и покалеченные руки?»

Герою Хемингуэя жизнь дана как будто для того, чтобы ощутить её очарование, всю подспудную красоту мира, вызывающую в человеке мечты, которые никогда не осуществляются и с годами постепенно умирают. «Ему теперь уже больше не снились ни бури, ни женщины, ни великие события, ни огромные рыбы, ни драки, ни состязания в силе, ни жена», – говорится о Сантьяго. Отходит все, что могло бы стать действительной радостью, остаются лишь грезы, прекрасные, но пустые, далекие от реальности: «Ему снились только далекие страны и львята, выходящие на берег».

Мужество не приносит человеку удачи и счастья. Оно имеет смысл лишь как признак человеческого достоинства, само по себе, без конкретного назначения. Рыба, победа над которой сулила хороший доход, далеко не лишняя для старого беспомощного рыбака, растерзана акулами. И самый подвиг Сантьяго – подвиг как самоцель – вызывает у него лишь чувство опустошенности, утомления: «Ты устал, старик... Душа у тебя устала».

По словам известного критика И. Кашкина, «гуманизм Хемингуэя – это безрадостный стоический гуманизм, гуманизм внутренней победы ценой неизменного поражения». Так решаются в данном произведении общечеловеческие проблемы: вопросы человеческого счастья, молодости и старости, отношений человека.

## **Гете «Фауст»**

XVIII век в Западной Европе характеризуется освободительным движением буржуазии. Следствием этого являлось культурное движение, поднятое идеологами буржуазного класса. Поэтому XVIII век принято называть веком Просвещения. Просветители боролись за свободу, равенство и справедливость для всех сословий в будущем буржуазном обществе.

"Религия, понимание природы, общество, государственный строй – все было подвергнуто самой беспощадной критике ... ", – писал Ф.Энгельс.

Наиболее активно просвещение буржуазии прошло во Франции, где совершилась в конце XVIII века буржуазно – демократическая революция. Просвещение в Германии, на родине Гете, носило более умеренный характер. С конца XV! века Германия стала отставать в своем экономическом развитии от других европейских стран (перемещение торговых путей к Атлантическому океану). 30-ти летняя война (1618 – 1648 гг.), а затем междоусобные войны окончательно разорили ее экономику. Германия представляла собой политически раздробленную страну. В ее состав входило

более трехсот самостоятельных владений. В немецких княжествах царил жестокий режим. Князья, утопая в разврате и удовольствии, представляли неограниченную власть своим министрам и чиновникам, которые получали возможность угнетать несчастный народ безжалостно. В Германии не было такой общественной силы, которая могла бы противостоять феодально-абсолютистскому режиму. Ни народ, ни немецкие буржуа не могли активно включиться в политическую борьбу. В стране господствовало французское подражательство. Князья всячески стремились походить на французского короля, устраивали пышные празднества, при дворах говорили и писали только по-французски. В этих условиях в Германии особенно обострялось национальное чувство, стремление возродить героический дух немецкого народа и национальную немецкую культуру. Много усилий для этого приложили просветители – представители бурного, но кратковременного движения "Бури и натиска", штюрмеры, как они себя называли. Среди них были Гете и Шиллер.

За 82 года жизни Гете создал большое количество произведений: 1600 стихов, 3 поэмы – "Герман и Доротея", "Рейнеке – Лис", "Ахиллес"; 3 романа – "Страдание молодого Вертера", "Сродство по выбору", "Вильгельм Мейстер"; 54 драмы, среди которых "Фауст"; 20 книг автобиографии, "Поэзия и правда", описания путешествий; дневники, очерки и т.п.

Творчество Гете противоречиво. В период штюрмерства он выступал с бунтарскими призывами к борьбе против всего косного и консервативного. Став министром при дворе веймарского герцога, он провозглашал примирение с действительностью, хотя и сохранял веру в гуманистические идеалы. Он был сыном своего века и вынужден был уступать обстоятельствам. Гете не искал выхода из сложившихся условий в борьбе народных масс. Он видел выход только в личной деятельности и в нравственном перевоспитании человека, в развитии в нем чувства коллективизма и отказа от эгоистических, собственнических интересов. В связи с этим следует вспомнить еще одно суждение Энгельса: "И Гете был не в силах победить немецкое убожество; напротив, оно побеждает его; и эта победа убожества над величайшим немцем является лучшим доказательством того, что "изнутри" его нельзя победить".

Идея "Фауста" владела сознанием Гете всю его жизнь (с 1774 г. – 1830 г.). Это говорит о том, что ему был близок образ искателя истины.

Свою трагедию "Фауст" Гете построил очень своеобразно. Она имеет две композиции: внешнюю и внутреннюю. Внешняя композиция: два пролога (пролог в театре и пролог на небе) и две части. Внутренняя композиция основана на резком контрасте верхов и низов общества. В первой части Гете показывает жизнь третьего сословия в маленьком немецком городке в эпоху средневековья. Во второй части Гете знакомит читателей с жизнью верхов общества. Гете обличает "мир" верхов. Он не изображает и не упоминает ни одного исторического события, но все идеи, выраженные в трагедии,

соотносятся с эпохой Гете, эпохой больших революционных сдвигов. Он не был сторонником революционных преобразований, но ясно понимал, что начинается новая эпоха всемирной истории. Каково место человека в новой эпохе, смысл его жизни, его призвание – разрешение этого философского вопроса становится идейной задачей Гете в "Фаусте". Автор ставит проблему активного и пассивного разума. Для понимания этой проблемы важен "Пролог на небе", где дана предыстория событий, развертывающихся в трагедии: спор о Фаусте между богом и чертом и предсказания благополучной развязки трагедии. Пролог открывается гимном гармонии Вселенной, движение которой непостижимо и таинственно. Но вслед за прославлением бога – творца Вселенной – следуют резкие и насмешливые слова Мефистофеля:

Мне нечего сказать о солнцах и мирах:

Я вижу лишь одни мученья человека.

Смешной божок земли, всегда, во всех веках,

Чудак такой же он, как был в начале века.

"Разум свой, говорит Мефистофель, человек смог употребить лишь на то, чтоб из скотов скотиной быть!" (зачитывается спор бога и Мефистофеля о Фаусте по ролям).

Мефистофель в своем монологе представляет человека как смешного и несчастного чудака, разум которого пассивен. Но среди людей он выделяет доктора Фауста, "не такого, как все". Это одинокий печальный мечтатель, наделенный активным, ищущим разумом.

– Как вы думаете, какая форма человеческого разума более полезна для людей, для общества?

Да, Гете в трагедии "Фауст" прославляет активный человеческий разум, искания которого направлены на благо людей. Это составляет идею трагедии. С Фаустом Гете знакомит нас уже в первой сцене первого действия. Фауст стар годами, но не умом, и силы его для исканий еще не

"Мне хочется борьбы, готов я с бурей биться!" Оказавшись бессильным познать тайну мироздания и место человека в нем с помощью науки, волшебства, магии, доктор Фауст решает умереть. Он уже подносит чашу с ядом к своим устам, но раздаётся пасхальный звон. Фауст опускает чашу: не религия, не вера останавливает его ("Не имею веры! Могу ли верить я?"). Он вспоминает о своей юности.

О нет! Не сделаю я рокового шага;

Воспоминанием все муки смягчены!

О звуки дивные, плывете надо мною!

Я слезы лью, мирюсь я с жизнью земною!

Фауст идет к людям.

Во II сцене ("У городских ворот") Гете показывает, как народ радуется первым весенним дням и стремится на природу.

– Чем отличается эта сцена от пролога на небе?

*(Там – космический фон и фантастические образы из христианской мифологии: бог, черт, архангелы. Здесь – реалистическая бытовая картина. Ее действующие лица – представители различных сословий средневекового города: подмастерья, служанки, студенты, горожане, нищие и др.).*

Мефистофель говорит, что Фауст не такой, как все люди, и Гете проверяет своего героя через взаимоотношения с народом. Вот Фауст со своим учеником Вагнером наблюдает за народом, и каждый по-разному к ним относится. Фауст чувствует себя человеком среди крестьян, потому что он лечил их во время эпидемий. Народ благодарит его: "Ученый муж, ты многих спас; живи ж сто лет, спасая нас!" Вагнер предполагает, что доктор должен быть счастливым человеком, потому что он известный ученый и его так любит народ. Но он не может понять неудовлетворенности Фауста своими знаниями, его скептицизм и печали. Недаром Фауст говорит, наблюдая заходящее солнце:

О, дайте крылья мне, чтоб улететь с земли  
И мчаться вслед за ним, в пути не уставая!

*(Прочитать, как на это отвечает Вагнер, человек ограниченный и педантичный стр. 77, 78; "Нет, что мне крылья и зачем быть птицей!..").*

Вагнер не умеет мечтать, как Фауст, он не наделен ищущим, активным разумом.

Гете заставляет Фауста вторично сказать о своей неудовлетворенности, о своем романтическом двоемирии.

– Теперь скажите, каков в вашем представлении умный человек, и является ли им Фауст?

Сцены III и IV вводят нас в кабинет доктора Фауста. Придя с народного гуляния, он садится за работу – перевод Евангелия с латинского языка на немецкий.

Фауст дает свободный перевод Евангелия сообразно со своим мировоззрением материалиста, человека активно умного.

*(Мы видим, переводя Евангелие, Фауст трудится для народа.*

Теперь посмотрим, какова в трагедии роль Мефистофеля?

– Он своим отрицанием все разрушает и тем самым заставляет ищущий разум Фауста стремиться к созиданию, искать положительную истину.

(– Что оказывается сильнее зла и разрушения?

*(Сильнее зла – добро; сильнее разрушения – созидание; сильнее смерти – жизнь.)* Сцена IV дополняет наше представление о Мефистофеле. Вот он перед Фаустом уже не в виде пуделя или студента, а в облике бравого франта. Он является продолжить разговор, начатый Фаустом: "Может быть, с тобой и договор возможно заключить?". Мефистофель хочет выиграть пари,

заключенное с богом: повести Фауста за собой "путем превратным" и завладеть его душой. – Обратите внимание на то, кто из спорящих, Фауст или Мефистофель, ставит условия договора и каковы они?

Главное условие, которое ставит Фауст, – быть довольным собой; "И буду я собой доволен сам ... тогда воскликну я: "Мгновенье, прекрасно ты, продлись, постой!". Мефистофель соглашается с Фаустом и ставит свое условие: скрепить договор кровью). Они собираются уже уходить, но появляется ученик. Вместо доктора с ним разговаривает Мефистофель. – Как характеризует Мефистофеля его разговор с учеником? (По разговору чувствуется, что Мефистофель умный, злой и насмешливый. Кажется, что он разговаривает с учеником серьезно, предлагая ему на выбор различные факультеты университета, но на самом деле он смеется над ним.

Мефистофель издевается над зубрежкой, он советует ученику заучивать то, что ему будет твердить учитель, "слово в слово, лишь то, что в книге, – ничего другого.").

– Какой общеизвестный афоризм высказывает в разговоре с учеником Мефистофель?

(Суха, мой друг, теория везде,  
А древо жизни пышно зеленеет.)

Гете устами Мефистофеля еще раз высказывает мысль о вечности жизни. Он противопоставляет двух активно умных людей. Фауст ищет истину созидания и стремится принести добро людям. Мефистофель несет зло и разрушение – различные цели.

И.В.Гете – представитель просветительского реализма. Что характерно для этого метода? Это приближение литературы к современной действительности и правдивое ее отражение. Это критическое освещение современной писателю жизни; отказ от революционных преобразований жизни, ориентация на перевоспитание человека, перестройку его сознания. В своей трагедии Гете уделяет много места теме любви, как источника нравственного перевоспитания своего героя. Именно через любовь к Маргарите, а потом к Елене он дорисовывает облик Фауста. Своеобразным прологом к теме любви в "Фаусте" могут послужить лирические стихи Гете. В нескольких сценах 1 части Гете рассказывает о трагической судьбе Маргариты, ставшей, по замыслу Мефистофеля, жертвой Фауста.

Совращение девушки продумано чертом. Фауст якобы случайно знакомится с Маргаритой, он хочет ее проводить, но она убегает. Мефистофель подкладывает ей подарок, он попадает в руки пастора (священнослужителя). Второй подарок Маргарита утаивает от матери и, по совету Марты, соглашается тайно встретиться с Фаустом. Так Мефистофель совращает наивную, чистую девушку. Маргарита воспитана в домостроевских (строгих) традициях, основанных на вере. Фауста привлекает в Маргарите, прежде всего ее спокойная и ясная душа, искренность. Он не замечает того, что она вместе с тем пассивная

представительница мещанской среды. Маргарита не ищет сама и не помогает Фаусту искать выход из ненавистного ему обывательского мира, напротив, она привязывает его к нему.

– Какова Маргарита по первому впечатлению?

*(Отвечают: Скромная труженица. Фауст называет ее ангелом, прекрасной. Он сразу говорит ей, что ценит в ней "невинность, простоту, смиренность, скромность чувств невинную ...").* Фауст говорит Марго о своей любви, о том, что их "счастье будет бесконечно, а блаженство вечно". Но в этот момент он заблуждается. В любви к Марго он не находит счастья.

Из его уст рвутся трагические слова, говорящие о его неудовлетворенности: "Для человека, вижу я теперь, нет совершенного", а чуть позднее: "В душе моей давно огонь не блещет".

В сцене 19 Гете вводит нового персонажа – брата Маргариты, солдата Валентина. В своем монологе он полностью выражает свои чувства.

– Как вы думаете, в чем причина страданий Валентина?

*(Отвечают: Валентин страдает от своего бессилия перед молвой, которая осудила Маргариту за незаконную любовь к Фаусту. Валентин страдает еще и потому, что раньше он мог гордиться своей сестрой, а теперь ему стыдно за нее.)*

Умирая, Валентин говорит Марго об ожидающей ее трагичной участи: грешницу ждет всеобщее презрение. И как мастерски Гете только в двух репликах Маргариты подтверждает ее согласие с братом. Сначала она говорит: "О боже! Брат мой, что такое?" После его монолога – "О муки ада! Брат мой, брат!" Гете вкладывает эти слова в ее уста согласно средневековому поверью: праведники обращаются за помощью к силам небесным, грешники – к силам ада. Так Марго признала перед людьми свой грех. Это же подтверждает сцена 20: под давлением угрызений совести Марго падает без сознания в соборе.

– Виновен ли Фауст в трагедии Гретхен?

*(Виновен, потому что, любя Маргариту, хотел быть счастливым прежде всего сам, думая только о себе.)*

Обратите внимание на то, Фауст всегда исчезает в самый трагический для Маргариты момент: он бросает ее с тяжело раненым братом; дает яд ее матери; в тот момент, когда она должна решать судьбу их ребенка; в тюрьме перед казнью. Все это подтверждает ТЕ

– Как вы понимаете чувство ответственности, долга за тех, кого вы любите? (ответ произвольный, дискуссионный)

– Теперь подумайте, можно ли, сказать, что любовь Марго сделала Фауста лучше, "окрыляла его"? Что значит выражение "любовь не дает крыльев"?

*(Ответ: Любовь к Маргарите не могла "окрылять" Фауста на искания, потому что она была ограниченным человеком. Ее удовлетворяло то малое, что она имела, не стремилась к другому, лучшему. В умственном отношении она была ниже Фауста и не могла его понять. Фауста удовлетворило в ней только плотская любовь, физиологическая.)*

Эпизод с Марго важен был для Гете потому, что он смог показать, как в любви к обыкновенной, ограниченной девушке Фауст не нашел смысла своей жизни и не сказал своих "вещих слов". Автор показал, что из-за Фауста, лишённого чувства долга перед любимой, погибает Маргарита. В любви он был эгоистом, думая только о себе, поэтому потерял свое счастье и свою любимую. В этом эпизоде Гете, несомненно, осуждает своего героя.

#### **ТЕМА 44 «Э.М.РЕМАРК. «ТРИ ТОВАРИЩА». Г.МАРКЕС «СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА». П. КОЭЛЬО «АЛХИМИК».**

##### **Ремарк**

Эрих Мария Ремарк — псевдоним известного немецкого писателя Эриха Пауля Ремарка, который принес с собой в литературу понятие «потерянное поколение».

Родился Ремарк в 1898 году, а в 1929 написал роман «На западном фронте без перемен», который сделал его популярным. В этом произведении автор показал изнутри весь кошмар войны, все несчастья и потери, которые видели солдаты, а не пафос и лозунги, которые провозглашала власть.

Лейтмотивом всей творчества Эриха Марии было крушение установленных стандартов, полный переворот европейского мира. У него было много успешных популярных произведений, но навсегда эталоном, который затмевал других своей славой оставался его первый великий роман.

Ремарк был рожден в небогатой семье в провинции Нижняя Саксония. Его семейные корни были французскими, но в 19 веке предки переехали в Германию. Отец известного писателя Питер Франц Ремарк работал переплетчиком. Он зарабатывал мало, и семья не имела большого достатка. Не смотря на то, что отец не особо интересовался наукой и литературой, питал глубокий интерес к оккультизму и потустороннему, Эрих Мария рос очень умным, начитанным мальчиком. В классе он был лучшим учеником, а так же проявлял недюжинные способности к музыке. Дома у них стояло фортепиано, и в детстве шестилетнему Эриху пророчили успешную музыкальную карьеру.

Учебу в университете города Мюнстера прервала война. Ремарк был призван в армию и 18 лет ушел на фронт. Он воевал за свою страну, был ранен неоднократно, из-за чего остаток войны ему пришлось пробыть

в госпитале. Еще до окончания войны он пошел на преподавательские курсы для ветеранов и вскоре после этого устроился на работу в школу. Проработав год, он переехал в Берлин и пытался устроить свою жизнь, найти свое место в обществе. Он работал каменщиком, водителем-испытателем на фирме, которая изготавливала шины, профессиональным автогонщиком, журналистом, перевозил надгробные памятники, играл на органе в часовне, расположенной при клинике для душевнобольных.

Нигде он долго не задерживался. Работая журналистом, он писал спортивные репортажи для журнала «Спорт в иллюстрациях». Это было движущим началом его литературного творчества. В 1919 году, сразу по окончании войны Ремарк издал в печать повесть, которая называлась «Женщина с молодыми глазами». Через год за ней последовал роман под названием «Мансарда снов». Уже в этих первых произведениях присутствовала характерная Ремарку манера излагать события просто, незамысловато, понятным языком с остроумно подмеченными деталями. Но в первые послевоенные годы это не было оценено читателями, и романы остались незамеченными в массе хлынувшей бульварной литературы. В 1925 году писатель получил место редактора в спортивной газете, для которой писал репортажи.

Эрих Мария был женат, но не отличался исключительной верностью, как, впрочем, и его супруга. Это был свободный брак. Его жена Ильза Ютта Цамбона сама рассказывала, что прообразом героинь книг ее мужа была его подруга Лени Рифеншталь. Она была известна благодаря постановке пропагандистских фильмов о Гитлере и нацизме. Эта эпатажная дама была, как героини романов Ремарка, красивая, стройная, всегда ярко и со вкусом одетая.

### **«Три товарища»**

Роман Э. М. Ремарка «Три товарища» был написан в 1936 году. Но, не смотря на это, он остается актуален и по сей день. Так в чем же секрет этого романа?

Три молодых парня вернулись с войны. Пять лет они видели смерть, пять лет они вынуждены были убивать. Они одиноки, опустошены, разочарованы и разбиты, но, вопреки всему, они сумели сохранить душевную чуткость и добру. Они вернулись в жизнь, где приходится не просто жить, а выживать: послевоенная Германия, мировой кризис. «Мы живем в эпоху отчаяния», — говорит один из героев романа. Им приходится приспособливаться к новой жизни. Те, у кого это не получится, обречены на одиночество. Внезапно оказалось, что война и первые послевоенные годы уничтожили не только миллионы жизней, но и идеи, понятия. Они пробовали бороться с системой, но потерпели поражение. Они постарели, не зная юности.

Какой путь выбрали для себя эти ребята? Пошли грабить, убивать ради наживы? Нет, эти уставшие от жизни молодые старики нашли поддержку в верной дружбе фронтовых товарищей. Душевно опустошенные, они до конца верны своим простым принципам, они еще сохраняют доверие к дружбе, к простой человечности. Он любит своих героев, любит их такими, какие они есть: несчастными, опустошенными жизнью, легкими пьяницами.

В главных героях романа, Робби, Кестере и Ленни, прослеживаются наиболее часто встречающиеся увлечения мужчин: любовь, бизнес, политика. Но ни один из них не добивается своих целей, все они терпят неудачу. Любовь Робби Патриция умирает, Кестер, владеющий собственным автомобилем и автомастерской продает их, так как друзья нуждаются в деньгах, чтобы платить за лечение Патриции, Ленц выступает в роли активного участника борьбы против фашизма и его убивают на одном из митингов. Они не могут стереть из своей памяти ужасы войны, суровая реальность пытается сломить их. Общество, в котором они живут, не принимает их. Именно поэтому о них говорят «потерянное поколение».

"Мы хотели было воевать против всего, всего, что определило наше прошлое, — против лжи и себялюбия, корысти и бессердечия; мы ожесточились и не доверяли никому, кроме ближайшего товарища, не верили ни во что, кроме таких ни когда нас не обманывавших сил, как небо, табак, деревья, хлеб и земля; но что же из этого получилось? Все рушилось, фальсифицировалось и забывалось. А тому, кто не умел забывать, оставались только бессилие, отчаяние, безразличие и водка. Прошло время великих человеческих и мужественных мечтаний. Торжествовали дельцы. Продажность. Нищета.«,- так рассуждает один из главных героев романа.

В романе трое главных героев, но есть еще и образ героини — Патриции или Пат, как ее называют друзья. Читая критику или рецензии романе «Три товарища» очень редко можно встретить упоминания о героини. Справедливо ли это? Возможно, справедливо, ведь основным мотивом произведения является искренняя мужская дружба, дружба, которую не каждому удастся встретить в жизни. Именно о ней повествует автор, ведь роман так и называется «Три товарища».

Рассказ ведется от первого лица и это не случайно: так Ремарк выражает свое личное отношение к происходящему. Во многом главный герой романа Роберт Локамп списан с самого Ремарка: он также циничен и также осуждает политику правительства, хотя уость духовных интересов отличает Локампа от Ремарка. Ремарк повествует объективно, хотя и очень лирично.

В своем романе Ремарк старается никого не судить, а лишь быть сторонним наблюдателем и повествовать нам о событиях. Писатель как бы самоустраивается от злобы дня. Но не возможно не заметить, насколько сильно ненавистна ему война, политический режим правящей партии.

Роман «Три товарища» оказывается поворотным моментом в творчестве Ремарка. Это последняя книга, в которой писатель повествует о фронтовых товарищах, своих ровесниках. Точнее сказать, он еще вернется к своим героям военных лет, но будет это не скоро. Таким образом в этом романе происходит прощание автора с героем, о котором он писал последние тридцать лет.

Ведущая мелодия романа трагически печальна. Читателя даже может показаться, что писатель описывает лишь безнадежность и отчаяние. Особенно ярко это выражено в последних главах романа: смерть, нищета, безысходная тоска, отчаяние ... Но писатель оставляет нам надежду, надежду на силу верной дружбы и настоящей любви, потому что любовь и дружба сильнее смерти.

**Габриэль Хосé дела Конкóрдиа «Габо» Гарси́а Ма́ркес** (*Gabriel José de la Concordia "Gabo" García Márquez*) — знаменитый колумбийский писатель-прозаик, журналист, издатель и политический деятель; лауреат Нобелевской премии по литературе 1982 года. Представитель литературного направления «магического реализма».

Габриэль Гарсиа Маркес родился 6 марта 1927 года, в колумбийском городке Аракатака (департамент Магдалена). В детстве воспитывался у бабушки и деда по материнской линии. Именно эти родственники познакомили будущего писателя с народными преданиями и языковыми особенностями, ставшими впоследствии важным элементом его творчества.

В 1940 году, в возрасте 12 лет, Габриэль получил стипендию и начал учёбу в иезуитском колледже городка Сипакира, в 30 км к северу от Боготы. В 1946 году, по настоянию родителей, поступил в Национальный университет Боготы на юридический факультет. Тогда же он познакомился со своей будущей женой, Мерседес Барча Пардо. Прервав учёбу раньше срока, решил посвятить себя журналистике и литературе. Особое влияние на него оказали такие писатели, как Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер, Джеймс Джойс и Вирджиния Вулф, Франц Кафка. С 1954 года, Маркес работает в газете «Эль Эспектадор», публикуя небольшие статьи и рецензии на фильмы. В качестве корреспондента его посылают в Италию, Польшу, Францию, Венесуэлу и США. В 1957 году, 30-летний Гарсиа Маркес был корреспондентом на московском фестивале молодежи и студентов. Воспоминания об этом событии запечатлены в эссе «СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы!». В 1959 году, в Нью-Йорке у него рождается сын. Параллельно Маркес занимается писательством, сочиняя рассказы и киносценарии. Первая повесть Гарсиа Маркеса - «Палая листва» (*La hojarasca*, 1955 год) открывает обширный

прозаический цикл о Макондо, знойном прибрежном городке, погруженном в атмосферу катастроф, эпидемий и чудес. Хронику Макондо, продолжает повесть «Полковнику никто не пишет» (*El coronel no tiene quien lo escribe*, 1961 год) и роман «Недобрый час» (*La mala hora*, 1966 год), а завершает ее знаменитый роман «Сто лет одиночества» (*Cien años de soledad*, 1967 год), в котором прослеживается судьба шести поколений Буэндиа, обреченных на полное одиночество. В этих произведениях, писатель экспериментирует с техникой «магического реализма», сочетая точную детализацию с эксцентрическими характерами и сверхъестественными событиями, описанными сухим фактографическим языком.

Перу Гарсиа Маркеса принадлежат также сборник рассказов «Похороны Большой Мамы» (*Los funerales de mama grande*, 1962 год), романы «Осень патриарха» (*El otoño del patriarca*, 1975 год), «Хроника смерти, объявленной заранее» (*Cronica de una muerte anunciada*, 1981 год) и «Любовь во время чумы» (*El amor en los tiempos de colera*, 1986 год). В 1989 году, врачи обнаружили у писателя раковую опухоль в легких, которая, вероятно, была следствием его пристрастия к курению — за работой он выкуривал по три пачки сигарет в день. После операции в 1992 году, болезнь приостановилась. Но писатель продолжал испытывать проблемы со здоровьем. Медицинское исследование в 1999 году, выявило у него другую форму рака — лимфому. В результате, ему пришлось перенести две сложнейшие операции в США и Мексике и долгий курс лечения.

В 2002 году, была издана первая книга из запланированной автором биографической трилогии — «Жить, чтобы рассказать о жизни», которая в испаноязычном мире стала бестселлером. Книга написана в жанре «магического реализма». В августе 2004 году, Маркес продал права на экранизацию своего романа «Любовь во времена холеры» голливудской кинокомпании «Stone Village Pictures». Бюджет киноленты составил 40 млн. долларов. Съёмки проходили в 2006 году, в Картахене, на карибском побережье Колумбии.

26 января 2006 года, вместе с Фрейем Бетто, Эдуардо Галеано, Пабло Миланесом, Эрнесто Сабато и другими известными деятелями культуры, Маркес выступил с требованием о предоставлении независимости Пуэрто Рико. Осенью 2010 года, года выходит сборник ранее не публиковавшихся выступлений Маркеса за период 1944-2007 годы, «Я здесь не для того, чтобы говорить речи» (*Yo no vengo a decir un discurso*).

«...У меня была жена и двое маленьких сыновей. Я работал пиар-менеджером и редактировал киносценарии. Но чтобы написать книгу, нужно было отказаться от работы. Я заложил машину и отдал деньги Мерседес. Каждый день она так или иначе добывала мне бумагу, сигареты, и все, что необходимо для работы. Когда книга была кончена, оказалось, что мы

должны мяснику 5000 песо — огромные деньги. По округе пошел слух, что я пишу очень важную книгу, и все лавочники хотели принять участие. Чтобы послать текст издателю, необходимо было 160 песо, а оставалось только 80. Тогда я заложил миксер и фен Мерседес. Узнав об этом, она сказала: „Не хватало только, чтобы роман оказался плохим“».

## **РОМАН «СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА»**

Над романом «Сто лет одиночества» Габриэль Гарсия Маркес работал восемнадцать месяцев. Ради одной из самых популярных книг XX века писатель рискнул всем: отказался от должности пиар-менеджера, заложил машину, перестал общаться с друзьями и переложил все семейные проблемы на плечи жены. Законченное в 1966 году произведение было впервые опубликовано в июне 1967 года, в Буэнос-Айреса. К началу XXI века переведённые на тридцать пять языков «Сто лет одиночества» разошлись по миру тиражом более чем в тридцать миллионов экземпляров.

Написанный в стиле **фантастического (магического) реализма** роман представляет **собой** всестороннее исследование **проблемы человеческого одиночества**. «Внутренний сюжет» произведения писатель раскрыл через сюжет внешний, выстроенный как подробное описание жизни рода Буэндия – первое поколение которого (Хосе Аркадио и Урсула) стало основателем **места действия романа** – посёлка/города Макондо.

**Хронотоп романа** ограничен на пространственном и проницаем на временном уровне. История основания Макондо имеет непосредственную параллель с грехопадением Адама и Евы и изгнанием их из рая: заключение брака между двоюродным братом и сестрой и последующее убийство Пруденсио Агиляра вынуждает Хосе Аркадио и Урсулу покинуть родную деревню и основать свою, в которой не будет места призракам былого.

Рождённые молодой четой дети – сыновья Хосе Аркадио-младший и Аурелиано и дочь Амаранта закладывают основу для реализации идеи преемственности родовых черт:

- тяги к науке (Хосе Аркадио-старший, Хосе Аркадио Второй и Аурелиано Хосе);
- домовитости (Урсула и Амаранта Урсула);
- красоты (Ремедиос, Ремедиос Прекрасная и Рената Ремедиос (Меме));
- постоянной жажды телесных наслаждений (Хосе Аркадио-младший, произведший на свет семнадцать сыновей от разных женщин полковник Аурелиано Буэндия, ненасытная Ребека, Аурелиано Второй, Аурелиано Вавилонья и Амаранта Урсула);
- сексуальной заинтересованности близкими родственниками (Урсула и Хосе Аркадио-старший – двоюродные брат и сестра (брак), Хосе Аркадио-младший и Ребека – троюродный племянник и тётя (брак),

- Аркадио и Пилар Тернера – сын и мать (попытка инцеста со стороны Аркадио), Аурелиано Хосе и Амаранта – племянник и тётя (секс), Аурелиано Вавилонья и Амаранта Урсула – племянник и тётя (брак));
- воинственности и тяги к власти (полковник Аурелиано Буэндия, Аркадио);
  - стремлении к бесконечному созиданию и последующему разрушению (делающий ограниченное количество золотых рыбок полковник Аурелиано Буэндия, приводящая дом в порядок и тут же нарушая сделанное Амаранта Урсула);
  - склонности к убийству (Амаранта подсыпает морфий в кофе Ремедиос, Ребека убивает своего мужа Хосе Аркадио-младшего).

В рамках локально-ограниченной территории Макондо реализуется модель национального бытия, состоящая из реальных исторических (двадцатилетней войны между либералами и консерваторами, расстрелом трёх тысяч бастующих рабочих Банановой компании, ростом города и появлением в нём – первого кинотеатра, железной дороги, фабрики льда и т.п.), мифологических (сосуществование живых людей с призраками умерших, появление в Макондо Вечного Жида, пятилетний дождь – Всемирный потоп, гибель птиц и разрушение Макондо ураганом – Апокалипсис), аллегорических (научный прогресс и географические открытия, совершаемые Хосе Аркадио в рамках одного поселения) и бытовых (ежегодного прихода цыган, празднеств, устраиваемых в построенном Урсулой огромном доме, свадеб, рождений, смертей, похорон и т.п.) событий, в которых принимают непосредственное участие члены семьи Буэндия.

**Образ Макондо** в романе имеет мифологическую основу – для большинства членов семьи Буэндия он становится землёй обетованной, раем, из которого они либо не хотят, либо не могут уйти, а если и уходят, то всегда возвращаются, как, например, это сделала Амаранта Урсула, получившая в Европе прекрасное образование, большое количество денег и безмерно обожающего её мужа. Огромный каштан, растущий во дворе выстроенного Урсулой дома, около которого заканчивают свои последние дни родоначальник рода – Хосе Аркадио Буэндия и его сын – полковник Аурелиано, – классический мифологический архетип мирового древа, связывающего воедино все сферы мироздания – небо, земную жизнь и преисподнюю.

Фантастические элементы (появление призраков, ясновидческие способности полковника Буэндия, вознесение Ремедиос Прекрасной на небо (подобно тому, как была взята на небо Дева Мария – и душой, и телом), разговор Амаранты со Смертью, жёлтые бабочки, неизменно сопровождающие Маурисио Вавилонью, история рода Буэндия, написанная на санскрите цыганом Мелькиадесом и др.) выступают в романе в качестве

средств обнаружения глубинных смыслов реальности. Включённая в бытовую, приземлённый контекст фантастика позволяет раскрыть, подчеркнуть, обратить внимание читателя на необычные явления, неизвестные факты, сильные страсти и яркие образы, встречающиеся в реальной жизни и являющиеся её естественным, духовным продолжением: к примеру, члены семьи Буэндиа спокойно относятся к появлению в своём доме душ умерших, что полностью соответствует христианской модели мира, в которой «для Бога все живы» - и те, у кого ещё есть земное тело, и те, кто его уже лишился.

**Проблема человеческого одиночества** объясняется в романе различными причинами – неспособностью любить (эта черта характерна почти для всех членов рода Буэндиа), внешней оторванностью от других людей (живущая в одиночестве Ребека, отправленная против своей воли в монастырь Меме, прячущиеся в комнате Мелькиадеса: от солдат – Хосе Аркадио Второй и от людей – Аурелиано Хосе) или своих любимых (отвергнутые Амарантой Пьетро Креспи и Херинельдо Маркес), внутренней (сошедший с ума родоначальник – Хосе Аркадио Буэндиа) и внешней (ослепшая под конец жизни Урсула) слепотой, а также слишком сильными страстями, полностью захватившими души людей («одиночество власти» полковника Аурелиано Буэндиа, в котором он создаёт вокруг себя круг в три метра, куда не могут попасть даже самые близкие люди, и «одиночество любви», в которую погружаются Меме и Маурисио, Аурелиано и Амаранта Урсула).

Финал романа утверждает идею конечности родовой жизни и мира, как такового, - в начале рождающегося, затем развивающегося и погрязающего в грехах и в итоге – вырождающегося и разрушающегося под воздействием естественных причин (запустения, муравьёв и т.п.).

**Пауло Коэльо** очень увлекательная и интересная. Пожалуй, начнём. Родился Пауло в Рио-де-Жанейро в благополучной семье. Отца его звали Педро, он был инженером, а мать, Лигия, - домохозяйкой. В семь лет Пауло пошёл учиться в иезуитскую школу Святого Игнатия Лойолы. Именно в этой школе Пауло Коэльо постиг своё предназначение – стать писателем. Здесь молодой писатель получает первую литературную награду, которую ему вручили на школьном поэтическом конкурсе, а его сестра вспоминает, что получила приз за сочинение своего брата, которое она нашла в мусорной корзине. Но в то время работа писателем всерьёз считалась нищенской и унижительной, и его родители всячески противились его интересам на этом поприще. Поэтому Коэльо под давлением родителей поступает на юридический факультет местного университета, но вскоре он бросает учёбу из-за своих пристрастий к

литературе. Отец решил, что желание сына стать писателем ненормально, и отправляет его в психиатрическую лечебницу. Но ни пытки электрошоком, ни второй курс лечения не изменили убеждений и желаний Пауло, и в итоге он сбегает с больницы и начинает свои скитания. Вскоре будущий писатель примыкает к театральной труппе и становится журналистом. Театрально-протестная деятельность для Коэльо заканчивается третьим курсом лечения в психиатрической больнице, откуда он вновь сбегает, но отсутствие средств вынуждает Пауло вернуться домой. После этих событий через 30 лет будет написан роман «Вероника решает умереть». В итоге, его семья смиряется с мыслью, что «нормальной» работой их сын заниматься не будет. Пауло Коэльо продолжает заниматься театром и журналистикой.

Как Вы уже поняли, биография Пауло Коэльо богата курьёзными событиями. В 1970 году начал путешествовать по Южной Америке, Европе и Северной Африке. В 1973 году Пауло Коэльо вступает в «Альтернативное общество». В этом обществе отрицали ценность капитализма, отстаивали право индивида на самовыражение. В 1992 году на основе этих событий будет написана книга «Валькирии». Коэльо начинает сочинять стихи для песен, работая со многими знаменитыми исполнителями, например, со знаменитым бразильцем Раулем Сейшасом. Но бразильские военные, пришедшие к власти ещё в 1964 году, решают, что деятельность группы подрывает репутацию государства, и сажают всех членов группы в тюрьму. Самое интересное, что Пауло Коэльо помогло освободиться своё мрачное прошлое: его отпустили, признав невменяемым и душевно больным.

В возрасте 26 лет Пауло Коэльо решает начать нормальную жизнь. Он устраивается на работу в звукозаписывающую фирму под названием «Полиграм». Там он и встречает свою будущую жену. В 1977 году супруги переезжают в Лондон. Пауло покупает себе печатную машинку и начинает писать, но пока безуспешно. Через год Коэльо возвращается на свою родину, в Бразилию. Здесь он становится администратором компании «Си-Би-Эс», но спустя 3 месяца увольняется и подаёт на развод.

В 1979 году Пауло Коэльо встречает свою давнюю подругу Кристину Оитисию, на которой женится. Пауло по сей день живёт с Кристиной. Медовый месяц влюбленные проводят в Европе, где посещают музей концлагеря в Дахау. Именно здесь происходит самый невероятный случай в биографии Пауло Коэльо - перед будущим знаменитым писателем предстаёт в видении некий человек, которого Пауло встречает спустя 2 месяца в амстердамском кафе. Они очень долго говорили, размышляли о жизни. Кто этот загадочный человек? Коэльо решил не говорить его имя. Этот человек посоветовал Пауло вновь вернуться к католицизму, а также пройти легендарный путь Сантьяго. В 1987 году, через год после

паломничества, Пауло Коэльо пишет книгу «Дневник мага», а спустя год, в 1988 году – роман «Алхимик», который принес писателю всемирную известность. После опубликования этих романов Пауло Коэльо продолжает писать книги, такие как «Вероника решает умереть», «11 минут», «Заир» и другие. Практически каждое произведение писателя – бестселлер.

## РОМАН «АЛХИМИК»

Роман Пауло Коэльо «Алхимик» – один из самых модных бестселлеров 2002 года в России. Апофеозом коэльо-мании был визит автора в нашу страну в сентябре, во время Московской международной выставки-ярмарки, сопровождавшийся рядом PR-мероприятий. Кого не спросишь – все или читали, или читают, или собираются читать «Алхимика». Студенты, домохозяйки, эстетствующие интеллектуалы, крепкие хозяйственники и беловоротничковые менеджеры. Феномен «интеллектуального» бестселлера сам по себе достаточно интересен. Роман Коэльо – не детектив и не дамский роман, явно принадлежит к литературе, а не беллетристике, и при этом распространяется по всему миру миллионными тиражами. Давайте попробуем разобраться, в чем причина данного явления.

Внимательно и не без удовольствия изучив текст, я вопреки широко распространенному мнению о значительных художественных достоинствах романа, склонна в них усомниться. Хотя в издательской аннотации и написано, что роман «совсем не похож на «Чайку Джонатана» или «Иллюзии» Ричарда Баха, еще меньше похож он на «Маленького принца» Экзюпери...», именно на эти произведения «Алхимик» и похож, особенно похож на «Иллюзии». Роднит с вышеперечисленными произведениями «Алхимика» жанр сказки-притчи. С «Иллюзиями» Баха роднит тема – исполнение желаний, поиск собственного пути. По литературному качеству текста «Алхимик» проигрывает и Экзюпери, и даже Баху. Впрочем, возможно, магия португальского языка потерялась в переводе. Не в этом главное...

Главное же в «Алхимике» то, что данный роман – универсальное пособие по целеполаганию и целедостижению в художественной форме. Причем эта художественная форма сказки-притчи дает возможность проникнуться основными понятиями технологии постановки и достижения целей, как никакое другое руководство по достижению успеха в жанре поучительной проповеди. Ни Наполеон Хилл, ни Брайан Трейси, ни Стивен Кови, ни отечественный Жикаренцев не достигают в своих текстах той степени емкости и ясности ответа на извечный вопрос: как достичь

желаемого, как привлечь желаемое в свою жизнь, как выстроить свою жизнь в соответствии с собой и своими желаниями. Все ответы на вопросы многочисленных дискуссий ТМ-сообщества «стоит ли ставить цели», «стоит ли стремиться к недостижимому», «что делать, когда цель достигнута», «каково сочетание предсказуемого и непредсказуемого на пути к цели», «что важнее, рациональный подход или фаталистический» содержатся в книге Пауло Коэльо.

Основная мысль романа, рефреном проходящая через все перипетии сюжета – «Когда чего-нибудь сильно захочешь, вся Вселенная будет способствовать тому, чтобы желание твое сбылось». В большинстве статей, книг о целеполагании, много говорится о так называемых «правильно поставленных» целях, которые как бы сами способствуют движению вперед и притягивают к себе благоприятные обстоятельства. Глеб Архангельский в одной из своих статей называет такие цели «сильными». К сожалению, все слова о механизме такого целеполагания неизбежно покрываются толстым налетом банальности. Так и остается непонятным, как эти цели выкристаллизовать. Очевидно, что в их основе должно лежать настоящее, истинное желание. Олегу Смирнову принадлежит замечательная метафора: «Все люди на самом деле знают, чего хотят. Только их желания и цели похожи на медный таз, покрытый окисью цинка. Нужно этот таз достать, и как следует отчистить, чтобы он засиял».

Принцип доброжелательства Вселенной к сильному, отчетливому желанию в романе «Алхимик» автор демонстрирует через историю главного героя, пастуха Сантьяго, испанского паренька из эпохи Средневековья. Он рано понял, что предназначение его жизни – путешествовать, и выбрал беспокойную жизнь странствующего пастуха, отказавшись от карьеры священника. «Его родители мечтали, чтобы он стал священником – гордостью простой деревенской семьи. В семинарии Сантьяго изучал латынь, испанский и богословие. Однако с детства обуревавшая его тяга к познанию мира пересилила стремление познать Бога или изучить досконально грехи человеческие. И однажды, навещая родителей, он набрался храбрости и сказал, что священником быть не хочет. Он хочет путешествовать». Не правда ли, никакой средневековый колорит не сможет затуманить актуальности проблемы выбора жизненного пути, если говорить возвышенно, или профориентации, если говорить более прозаично. Сколько мальчиков и девочек предстуденческого и студенческого возраста поступают и учатся лишь по желанию родителей, по соображениям удобства (смогли в этот вуз устроить, надо поступить, чтобы была отсрочка от армии), просто «потому что так сложилось», при этом совершенно не представляя, кем и как они будут работать или имея об этом весьма туманное представление. Такое небрежное отношение к своему выбору оборачивается небрежным отношением к своему времени, которое тратится на ненужную учебу и подготовку, а впоследствии – и к судьбе. На работе каждый из нас проводит

не менее восьми часов в день. Какой потрясающей суицидальной силой – силой медленного саморазрушения является постоянное присутствие на нелюбимой работе.

Примечателен диалог Сантьяго с отцом, пытающимся отговорить сына от рискованной затеи и направить на путь истинный, т.е. на стезю священнослужителя. Все помнят, что переубедить родителей отнюдь не так легко, в 17 лет родительский гнев может показаться страшнее загубленной судьбы, даже собственной. «Сын мой, кто только не побывал в нашей деревне. Люди со всего света приходят сюда в поисках чего-то нового, но уходят, оставаясь такими же, как были. У них могут быть светлые волосы или темная кожа, но они ничем не отличаются от наших односельчан». Как часто каждому из нас приходится слышать «А зачем тебе все это надо? Что тебе и так неплохо?». Сантьяго отвечал: «Но я-то не знаю, какие замки в тех краях, откуда они родом. Я хочу повидать другие земли, посмотреть на других женщин». Тогда отец напоминает об административных преградах: «Для путешествий нужны большие деньги. А из нашего брата не сидят на одном месте только пастухи». Так Сантьяго стал пастухом. Если человек чего-то по-настоящему хочет, он найдет средства для исполнения своего желания.

Но история с профориентацией Сантьяго – это только присказка, прелюдия к основному сюжету. Проскитавшись по пастбищам родной Испании какое-то время, юноша начинает испытывать странное желание попасть к египетским пирамидам и найти спрятанное сокровище. На тот момент, когда желание зарождается в душе Сантьяго, Египет для него также далек, как и Марс. Практически недостижим. Да и сокровища вроде бы пока ни к чему. Намного актуальнее для молодого человека дочка лавочника, что приглянулась и запала в душу. Но мозаика обстоятельств складывается таким образом, что невнятное томление по далеким странам и чудесным сокровищам крепнет и побеждает. Юноша продает свое овечьё стадо и отправляется в дальний путь, к подножью пирамид, за сокровищами. Чем не стратегическая возвышающая цель?

Как только цель была ясна, а решимость двинуться в путь по ее достижению присутствовала, сработал принцип БЛАГОПРИЯТНОГО НАЧАЛА. Овечьё стадо было легко продано, билет на пароход в Африку куплен. Оказалось, «всего одну овечку продать – и ты уже в Африке». Какая простая жизненная ситуация, как часто и мы с вами стоим на распутье – двинуться в неведомые дали, или спокойно осесть в своей «зоне комфорта», законсервировав свои мечты на долгие годы, а часто и навсегда. Ведь рано или поздно любые консервы неизбежно портятся.

Как ведь обычно поступает наш человек? Допустим, ему нравится Япония, он грезит самураями, кодексом бусидо, буддизмом-синтоизмом,

сочиняет хокку и танки, изучает японские иероглифы. Уже собрал библиотеку из десяти тысяч томов и зачитал их до дыр. На стене – карта Японии, в голове – древние философские трактаты. Но наш человек почему-то практически никогда не предпринимает шагов, чтобы приблизиться к предмету своей мечты. Казалось бы, продай все свои книги о Японии, подзаработай немного денег – и поезжай в японский монастырь на полгода. Поймешь, что такое настоящая Япония, а не твои фантазии по мотивам аляповатых репродукций. Но и через десять лет мы можем наблюдать нашего японофила в тех же декорациях.

Как часто в наших дискуссиях снова и снова встает вопрос – а стоит ли стремиться к желаемому? Может, в этой вожделенной Японии все совсем не так, как представлялось. В романе «Алхимик» у главного героя состоялся важный разговор с одним из персонажей, мечтающим о паломничестве в Мекку, но так и не решившимся на него. «Почему вам не отправиться в Мекку прямо сейчас?», – спрашивает юноша. «Потому что я жив только благодаря мечте о ней. Разве иначе выдержал бы я все эти дни, неотличимые друг от друга, все эти полки, заставленные моим товаром, обеды и ужины в этой мерзкой харчевне? Я боюсь, что, когда мечта станет явью, мне больше незачем будет жить на свете. Я желаю только мечтать о Мекке». Сантьяго, который в итоге достигает своей цели и находит и свою любовь, и свое счастье, всей своей судьбой подтверждает, что стремиться к исполнению своей мечты, безусловно, стоит.

Но что делать со страхом неизвестности, с вечной мукой неопределенности будущего, с сомнениями «а вдруг у меня ничего не получится, я потеряю то, что у меня было, и не приобрету ничего взамен»? Рецепты Пауло Коэльо психологи назвали бы «позитивными ментальными установками» или чем-нибудь в этом роде. Мы много читали об этом в руководствах по популярной психологии, НЛП и т.п. Когда Сантьяго неожиданно оказывается в чужой стране без денег (украли), то он сквозь отчаяние вдруг понимает, «что может смотреть на мир глазами несчастной жертвы жулика и злодея, но может и глазами отважного искателя сокровищ и приключений». На вопрос «а что, если не получится», он себе отвечает так: «Если даже мне и не суждено добраться до пирамид, я и так уже увидел гораздо больше, чем любой пастух». Действительно, жизнь регулярно доказывает, что делать что-либо намного выгоднее, чем ничего не делать. Пусть результат получится корявый или даже не совсем тот, которого ожидали, в процессе пути человек очень много приобретает, очень многому учится. Невозможно ничем заменить практический опыт. Как говорил Мао Цзедун: «Сколько книжек не читай – императором не станешь». Главное же, пожалуй, то, что человек действующий увеличивает, наращивает свою деятельную энергию.

## Использованная литература

### Основные источники:

1. Русский язык. 10-11-й классы: учебник для общеобразовательных учреждений: базовый и профильный уровни: В 2 ч. Ч. 1/А.Д.Дейкина, Т.М.Пахнова. – Москва: АСТ: Астрель, 2014. – 255, [1]с.
2. Русский язык. 10-11-й классы: учебник для общеобразовательных учреждений: базовый и профильный уровни: В 2 ч. Ч. 2/А.Д.Дейкина, Т.М.Пахнова. – Москва: АСТ: Астрель, 2014. – 189, [3]с.
3. Лебедев Ю.В. Русский язык и литература. Литература. 10 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. Базовый уровень. В 2 ч. Ч.1 / Ю.В.Лебедев. – М. :Просвещение, 2014. – 367 с. : ил.
4. Лебедев Ю.В. Русский язык и литература. Литература. 10 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. Базовый уровень. В 2 ч. Ч.2 / Ю.В.Лебедев. – М. :Просвещение, 2014. – 368 с. : ил.
5. Литература. 11 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. В 2 ч. Ч. 1/ [Л.А.Смирнов, О.Н.Михайлов, А.М.Турков и др.; сост. Е.П.Пронина]; под ред. В.П.Журавлева. – 18-е изд. – М.: Просвещение, 2013. – 399с.: ил.
6. Литература. 11 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. В 2 ч. Ч. 2/ [В.А.Чалмаев, О.Н.Михайлов, А.И.Павловский и др.; сост. Е.П.Пронина]; под ред. В.П.Журавлева. – 18-е изд. – М.: Просвещение, 2013. – 445 с.: ил.

### Дополнительные источники:

#### Интернет ресурсы:

1. Электронный ресурс «ГРАМОТА.РУ». Форма доступа: [www.gramota.ru](http://www.gramota.ru)
2. Электронный ресурс «Электронная версия газеты «Русский язык». Форма доступа: [rus.1september.ru](http://rus.1september.ru)
3. Электронный ресурс «Русский язык». Форма доступа: [www.alleng.ru](http://www.alleng.ru)
4. Электронный ресурс «Кабинет русского языка». Форма доступа: [ruslit.iuso.ru](http://ruslit.iuso.ru)
5. Электронный ресурс «Русский язык». Форма доступа: [www.gramma.ru](http://www.gramma.ru)
6. Электронный ресурс «Русские словари». Форма доступа: [www.slovari.ru](http://www.slovari.ru)
7. [www.eor.it.ru/eor](http://www.eor.it.ru/eor)(учебный портал по использованию ЭОР).
8. [www.ruscorgora.ru](http://www.ruscorgora.ru)(Национальный корпус русского языка— информационно-справочная система, основанная на собрании русских текстов в электронной форме).
9. [www.russkiyazik.ru](http://www.russkiyazik.ru) (энциклопедия «Языкознание»).
10. [www.etymolog.ruslang.ru](http://www.etymolog.ruslang.ru) (Этимология и история русского языка).
11. [www.rus.1september.ru](http://www.rus.1september.ru) (электронная версия газеты «Русский язык»). Сайт для учителей  
«Я иду на урок русского языка».
12. [www.uportal.ru](http://www.uportal.ru) (Учительский портал. Уроки, презентации, контрольные работы, тесты,

компьютерные программы, методические разработки по русскому языку и литературе).

13. [www.Ucheba.com](http://www.Ucheba.com) (Образовательный портал «Учеба»: «Уроки» ([www.uroki.ru](http://www.uroki.ru)))

14. [www.metodiki.ru](http://www.metodiki.ru) (Методики).

15. [www.posobie.ru](http://www.posobie.ru) (Пособия).

16. [www.it-n.ru/communities.aspx?cat\\_no=2168&tmpl=com](http://www.it-n.ru/communities.aspx?cat_no=2168&tmpl=com) (Сеть творческих учителей. Информационные технологии на уроках русского языка и литературы).

17. [www.prosv.ru/umk/konkurs/info.aspx?ob\\_no=12267](http://www.prosv.ru/umk/konkurs/info.aspx?ob_no=12267) (Работы победителей конкурса «Учитель— учителю» издательства «Просвещение»).

18. [www.spravka.gramota.ru](http://www.spravka.gramota.ru) (Справочная служба русского языка).

19. [www.slovari.ru/dictsearch](http://www.slovari.ru/dictsearch) (Словари. ру).

[www.gramota.ru/class/coach/tbgramota](http://www.gramota.ru/class/coach/tbgramota) (Учебник грамоты).

[www.gramota.ru](http://www.gramota.ru) (Справочная служба).

[www.gramma.ru/EХМ](http://www.gramma.ru/EХМ) (Экзамены. Нормативные документы).