

*К 200-летию
со дня рождения писателя*



*И*ЗУЧЕНИЕ
ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
И. С. Тургенева
В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ

Государственное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного профессионального образования
«НИЖЕГОРОДСКИЙ ИНСТИТУТ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ»

**ИЗУЧЕНИЕ
ЖИЗНИ и ТВОРЧЕСТВА
И. С. ТУРГЕНЕВА
в СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ**



**к 200-летию
со дня рождения писателя**

Нижний Новгород
Нижегородский институт развития образования
2019

УДК 372.882
ББК 74.268.39(=411.2)
ИЗ9

Составитель и научный редактор

М. И. Шутан, д-р пед. наук, канд. филол. наук,
доцент, зав. кафедрой словесности и культурологии
ГБОУ ДПО «Нижегородский институт развития
образования», заслуженный учитель РФ

Рецензент

М. А. Крылова, канд. филол. наук,
учитель русского языка и литературы
МБОУ «Лицей № 87 имени Л. И. Новиковой»,
Нижний Новгород

ИЗ9 **Изучение** жизни и творчества И. С. Тургенева
в современной школе : к 200-летию со дня рожде-
ния писателя / сост. и науч. ред. М. И. Шутан. —
Н. Новгород : Нижегородский институт развития
образования, 2019. — 218 с.

ISBN 978-5-7565-0800-0

В сборнике научно- и учебно-методических, филологических статей представлены интерпретационные и информационные материалы, посвященные жизни и творчеству И. С. Тургенева и их изучению в школе. Выделяя основные мотивы творчества писателя, обращаясь прежде всего к жанрам романа и повести, авторы размышляют над философско-эстетическими, литературоведческими и методическими проблемами.

Издание адресовано широкому кругу читателей: специалистам-филологам, студентам, педагогам, преподавателям методики литературы в вузах и в системе повышения квалификации учителей.

УДК 372.882
ББК 74.268.39(=411.2)

ISBN 978-5-7565-0800-0

© ГБОУ ДПО «Нижегородский институт
развития образования», 2019

ВВЕДЕНИЕ



Сборник статей подготовлен к двухсотлетию И. С. Тургенева — одного из крупнейших представителей русской реалистической прозы второй половины девятнадцатого столетия. Авторы сборника предлагают методический, филологический и искусствоведческий ракурсы осмысления личности и творческого наследия писателя.

В раздел *«И. С. Тургенев и его роман “Отцы и дети”»* входит научно-методическая характеристика уроков, которые посвящены личности писателя и его роману, изучаемому в школе. При этом актуализируются следующие подходы к содержанию и структуре учебного занятия: моделирующая деятельность школьников в группах на вводном и заключительном уроках в рамках монографической темы (Л. В. Дербенцева), типология обобщающих уроков по роману «Отцы и дети», предполагающая внимание к сюжетике, эстетической категории трагического, концептам, интертекстуальным связям (М. И. Шутан); различные виды сопоставительной деятельности школьников в процессе текстуального изучения произведения, включая и сопоставление кинематографической интерпретации с исходным художественным текстом (С. В. Тихонова, Е. А. Елясина).

В раздел *«Повести И. С. Тургенева в системе кон-текстов»* включены статьи, в которых повести писателя рассматриваются в связи с литературным процессом XIX века: если в статье И. Б. Непомнящего в центре внимания оказываются «отголоски» пушкинских и тютчевских произведений в «Фаусте», то статья Л. В. Шамрей нацелена на развернутое соотнесение женских образов

Введение

«Вешних вод» с Кармен — героиней одноименной новеллы П. Мериме. Содержание же статьи Е. В. Егоршиной определяют методы изучения литературного произведения (в соответствии с классификацией В. Г. Маранцмана), актуализируемые словесником при организации контекстного подхода к изучению повести «Вешние воды».

Раздел *«И. С. Тургенев и музыка»* открывает статья Е. П. Рябчиковой, в которой показывается место произведений этого вида искусства в жизни и творчестве писателя, а также затрагивается вопрос о музыкальных интерпретациях прозы и поэзии И. С. Тургенева. Опыт системного подхода к осмыслению темы «Музыка в произведениях И. С. Тургенева», распространяющийся как на уроки литературы, так и на уроки русского языка, представлен в статье М. Ю. Борщевской. В статье А. М. Васина характеризуются иллюстрации к произведениям писателя «Муму» и «Отцы и дети».

Нам кажется необходимым и раздел *«Русская психологическая проза: М. Ю. Лермонтов как предшественник И. С. Тургенева»*, содержание которого составляет статья Н. А. Резниченко и О. Н. Филенко с анализом романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в рамках системы интегрированного обучения.

В разделе *«Расширение пространства урока»* речь идет об актуализации принципов музейной педагогики в связи с постижением художественного мира И. С. Тургенева (А. М. Фирсова).

Отметим, что в статьях, вошедших в сборник, преобладает контекстный подход к литературоведческому и школьному изучению произведений И. С. Тургенева, актуализируются принципы моделирующей и интерпретационной деятельности учеников, показываются различные виды обобщающих уроков, что в полной мере соответствует современным тенденциям в литературоведении и методике, а также в педагогической практике словесников.

И. С. ТУРГЕНЕВ И ЕГО РОМАН «ОТЦЫ И ДЕТИ»



УРОКИ МОДЕЛИРУЮЩЕГО ТИПА В 10 КЛАССЕ: НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА И. С. ТУРГЕНЕВА

✎ Л. В. Дербенцева, кандидат педагогических наук (Н. Новгород)

Е специфика жизни гуманитарных предметов в школе заключается в удивительной противоречивости, проявляемой на всех уровнях: каждый предмет в одиночестве пытается решить задачи вселенского значения, таковы часто программы, новые учебники, написанные в соответствии с требованиями ФГОС. Однако учителя и ученые пытаются соединить содержание разных предметов по тому или иному принципу, считая это дорогой к видению и пониманию мира как целого. Возможно ли это?

На уроках физики, биологии, химии и др. мы чаще имеем дело с открытием закономерности или закона, имеющимся в природе. Это, в свою очередь, требует *конвергентного* мышления, пути которого сходятся в одной точке, где правит искомый закон.

По мнению ученых, степень свободы здесь незначительна, можно открыть только эту закономерность. А вот на других предметах (преимущественно эстетического цикла) мы имеем дело с *дивергентным* мышлением, где решение проблем основано на высокой степени свободы: количество решений, способов движения к ним, способов создания произведения практически не ограничено.

По мнению Л. В. Шамрей [25], школа в течение долгих лет увлекалась проблемами, относящимися к типу «открыть» (конвергентное мышление), но не придавала значение проблемам типа «создать» (дивергентное мышление). Однако только направленность на «создание» некоего видимого воображением и определяемого словом «целого» характеризуется такими характеристиками мышления, как гибкость, восприимчивость к прекрасному, силой воображения.

Способность к обучению — самая важная способность человека. Благодаря ей происходит развитие личности в целом. Человек учится в течение всей жизни, под влиянием познания и опыта возникают новые формы его поведения и деятельности или подвергаются изменениям ранее приобретенные формы. В современной школе не менее важную часть составляет самостоятельное познание мира в процессе решения проблем различного характера. В субъективном смысле проблема — это «прочувствованная» трудность, которую он может разрешить только с помощью исследовательской деятельности. Деятельность учащегося в ходе такого «проблемного» обучения иная, чем в ходе познавательного учения: ученики ищут и формулируют проблему, обнаруживают решение и проверяют его. Успех зависит от поведения, самостоятельности, творчества, но формирование этих качеств зависит от участия в решении проблем.

«Истина должна быть пережита, а не преподана», — удивительно точно подметил Г. Гессе. По нашему мне-

нию, это во многом совпадает с задачей, структурой, организацией деятельности на **моделирующих уроках**, поскольку они требуют гибкости мышления, развитого воображения, сообразительности не только от учащихся, но и от самого учителя. Такие уроки, по нашему мнению, выстраиваются по законам самого искусства и имеют ряд принципиальных особенностей (целостность формы, гибкость взаимодействия учеников и учителя, повышенная сложность размышления при единстве способов разрешения проблемы, точность слов, вопросов и суждений как следствие глубокой личностно осознанной мысли, единство противоречий, их проблематизация решений, прорывов и др.).

Отлична и сама структура таких уроков:

❶ Такой урок начинается с поиска *идеи*, ее формулировки, обозначенной, как правило, образным выражением, фрагментом, цитатой, метафорой и т. п.

❷ «Рождение» идеи непременно требует *концептуального ее обоснования*, описания подробностей при сохранении «сверхзадачи», при ее временами кажущемся видоизменении.

❸ *Отбор содержания*, с которым предстоит работать, его структурирование, осмысление и т. д. представляют собой следующий этап в выстраивании уроков моделирующего типа.

❹ *Оформление урока*, его реализация (в целом и частично), переосмысление своих возможностей, точности совпадения с замыслом урока, выстраивание системы аргументов «за и «против», завершает описание уроков подобного типа.

Все эти *четыре элемента* органично связаны и работают только во взаимодействии. Важно все: и придумать идею, и концептуально дать ее обоснование, и выбрать тексты, и выстроить структуру, и органично соединить все элементы.

Уроки моделирующего типа достаточно естественно

могут быть включены в преподавание монографических тем, на уроках обобщающего характера и др.

Предлагаем варианты подобных уроков при планировании монографической темы «Изучение творчества И. С. Тургенева в 10-м классе».

Выдающийся русский общественный деятель Анатолий Федорович Кони писал в очерке «Памяти Тургенева»: «Тургенев в своих творениях напоминает мне готический храм, глубоко заложенные в землю стены которого стремятся вверх, чаруя взор своими цветными лучистыми окнами, изящными пролетами и кружевной резьбой, и, переходя в стройные башни, смело поднимаются в ясное небо, в небо возвышенных стремлений, благородства мысли и чувства, в небо нравственного идеала» [9, с. 125]. Эти замечательные слова наиболее верно передают неповторимость творческой манеры великого писателя, его стремление раскрыть богатство, благородство души человека. Само обращение к вопросам изучения и интерпретации русской классической литературы является актуальной научно-методической проблемой. Изучение в школе произведений И. С. Тургенева таит неисчерпаемые возможности для формирования духовного мира учащихся, культуры их чувств, благородства мыслей.

Методикой преподавания литературы накоплен огромный опыт изучения творчества И. С. Тургенева в школьной практике. Особый интерес всегда был связан с *проблемой жанра*, поскольку курс литературы в основной школе представлен знакомством с рассказом, повестью, стихотворениями в прозе (программы предлагают отбор разных произведений). В пятом и шестом классах для чтения и изучения рекомендуются рассказы «Муму» и «Бежин луг». В седьмом классе предлагаются рассказы «Бирюк», «Бурмистр», «Певцы» и стихотворения в прозе «Русский язык», «Близнецы», «Два богача», «Порог», «Воробей», «Как хороши, как свежи были розы...» (от-

части по выбору учителя и учащихся). В восьмом классе изучается повесть И. С. Тургенева «Ася», одно из самых задушевных и лиричных созданий писателя. Учащиеся постепенно входят в мир, созданный Тургеневым, — об этом свидетельствует жанровый отбор произведений. От малых жанров: рассказа, стихотворения в прозе — к повести «Ася» и роману «Отцы и дети».

Кроме того, пристальное внимание методистов, особенно во второй половине XX века, было связано с *проблемой восприятия* произведений И. С. Тургенева, прежде всего романа «Отцы и дети», в старших классах (работы В. В. Голубкова, Т. Г. Браже, О. Ю. Богдановой, М. М. Жданова, Т. Ф. Курдюмовой, М. Г. Качурина, А. К. Киселева, В. Г. Маранцмана, Н. И. Нестеровой и др.).

К наиболее интересным, с нашей точки зрения, статьям, опубликованным в журнале «Литература в школе», можно отнести работы Л. С. Айзермана, В. И. Влащенко, И. Я. Кленицкой, В. А. Недзвецкого и др. [2; 14].

О биографии и творческой судьбе И. С. Тургенева написано очень много, поэтому при подготовке **вступительного урока** учителю доступен разнообразный материал, подчиненный задачам урока. В некоторых случаях уже название урока во многом определяет его методическое решение. Например, «*Вся моя биография — в моих сочинениях*» или «*Иван Сергеевич Тургенев — сын своего времени*» и др.

Богатый методический материал для подготовки и проведения урока по знакомству с личностью писателя представлен в учебнике по литературе второй половины XIX века для 10-го класса «Сквозь даль времен...» под редакцией В. Г. Маранцмана [18].

По мнению авторов, принципиальными для понимания творчества И. С. Тургенева оказываются некоторые факты биографии, с которыми непременно нужно познакомиться учащихся. Например, писатель оказался свидетелем почти всех значимых исторических событий

XIX века, его жизнь (1818—1883) связывает начало и конец этого столетия: он входил в русскую литературу при жизни А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя и др., а В. Короленко, М. Горький, А. Чехов читали произведения писателя еще при его жизни. Хорошо известно, что И. Тургенев оказал огромное влияние не только на русскую литературу, но и на мировое литературное движение в целом, поскольку был знаком с такими западноевропейскими писателями, как Г. Флобер, Э. Золя и др.

Предлагаем наш вариант вступительного занятия, выстроенный с учетом основных этапов урока моделирующего типа.

Идея урока: «Свой среди чужих, чужой среди своих...»

Концепция. Создавая урок, на котором внимание учащихся сконцентрировано вокруг личности писателя и его творческой судьбы, мы стремились организовать исследовательскую деятельность школьников в направлении главной методической идеи — «непохожести» И. С. Тургенева на своих великих современников. Выбор фактического материала из биографии и творческой судьбы писателя также «работал» на выполнение данной задачи: противоречивое отношение к матери и великолепное образование, полученное благодаря ее помощи; «великие чувства» к Полине Виардо и одиночество; дружба и раздоры «с лучшими людьми своего времени»; единомышленники и противники, друзья и враги, окружавшие Тургенева; любовь к русской природе, удивительный русский язык и большая часть жизни вне России и т. д.

Форма такого урока, вероятно, может быть разной. Однако опираясь на опыт проведения подобных занятий, убеждены, что наиболее органичной является форма *группового взаимодействия* на уроке с материалами и инфор-

мацией, которая обсуждается учителем совместно с учащимися.

Отбор содержания. Отбор материала для каждой группы учащихся осуществляется с учетом общей идеи урока, предполагая вариативность в его выборе. Необходимо из предложенного разнообразия примеров выбрать три факта, портрета, встречи, эпизода, события и т. д. из жизни писателя (в нашем опыте, попробовав другие варианты, мы остановились именно на этом числе), представить результат групповой работы и попытаться «встроить» его в решение основной идеи нашего занятия.

Приведем примеры таких групповых заданий.

Первая группа: «Себя как в зеркале я вижу?..»

Работа первой группы объединяет учащихся вокруг знакомства с фотографиями и портретами писателя разных лет. Для того чтобы говорить о «непохожести» писателя, у учащихся есть возможность «рассмотреть» его таким, каким видели его современники. Задание: создать портретную галерею писателя, определить сходство (что сближает портреты писателя, какая черта повторяется в портретах и почему), выбрать из предложенных портретов самые яркие и непохожие друг на друга (от молодых лет до зрелости); работать с дагерротипами; сопоставить работы, выполненные отечественными и западноевропейскими фотографами.

Материалов для самостоятельной работы очень много (в списке литературы мы приводим некоторые из них). У учащихся нашего класса портретная галерея выглядела следующим образом: из всего многообразия портретов и фотографий писателя ребята выбрали следующий принцип — самый *первый*, самый *известный* и *последний прижизненный* портреты.

Акварельный портрет 20-летнего Тургенева работы Кирилла Антоновича Горбунова признан авторитетны-

ми свидетелями (и родственниками, и литературными друзьями — П. Анненковым и М. Стасюлевичем) самым похожим и впечатляющим изображением писателя. Работа *1838 года*. «Редко юношеский облик в такой степени предсказывает черты старика, или, — лучше сказать — редко в чертах старика в такой степени сохраняются черты его юности...» (М. М. Стасюлевич).

Жизнь этой акварели полна приключений: то путешествовала вместе с хозяйкой — матерью писателя, покоясь в дорожной шкатулке, то тешила взор и нежилась в лучах ее любви, то принимала на себя удары, предназначавшиеся нерадивому сыну. Однажды, когда тот в очередной раз впал у матери в немилость, «Варвара Петровна подошла к своему письменному столу, схватила юношеский портрет Ивана Сергеевича и бросила его об пол. Стекло разбилось вдребезги, а портрет отлетел далеко к стене. Когда взойшла горничная и хотела его поднять, Варвара Петровна закричала: оставь! И так портрет пролежал от первых чисел июля до первых чисел сентября» [7].

После смерти матери в 1850 году Тургенев подарил акварель ее воспитаннице В. Н. Житовой, а та в 1884 году разрешила опубликовать портрет в «Вестнике Европы» у М. М. Стасюлевича. Путешествие портрета, начавшееся за границей, закончилось в Литературном музее, куда он был передан в 1934 году внуком Житовой.

18 апреля *1872 года* П. М. Третьяков в письме к И. Н. Крамскому просит: «Если у Вас будет Тургенев, то спросите его, будет ли он в Москве и когда именно? Перову нужен один сеанс, чтобы окончить портрет его». Даты на этом портрете нет, но известно, что впервые он был представлен на передвижной выставке в 1872 году. Это один из самых известных портретов писателя (по мнению наших учеников, их читательское восприятие совпадает с портретом работы *В. Г. Перова*). Художник задумал оставить потомству запечатленные своей кистью черты современников — представителей науки, искусства,

литературы. Он написал целую галерею таких портретов и был первым художником, который понял всю важность подобной деятельности для истории развития русской мысли.

Создавать портрет человека сложно. Писателя — вдвойне. Изображение должно не только передавать черты лица, но и духовный мир гения. В истории искусства можно встретить разные оценки этой работы В. Г. Перова. Например, есть мнение, что в этом портрете выразить характер И. С. Тургенева Перову не совсем удалось, может быть, потому, что он мало был знаком с писателем, хотя очень любил и ценил его произведения. Однако, по мнению современников, нарисованный портрет совпадает со словесным портретом Г. Мопассана после первой встречи с писателем: «...отворилась дверь — явился гигант. Гигант с серебряной головой, как было бы сказано в волшебной сказке. У него были длинные седые волосы, густые брови и большая седая голова, настоящей белизны серебра, отливающей блеском, спокойное лицо, с чертами несколько крупными. И у этого колосса были жесты детские, боязливые и сдержанные...» [21, с. 224]. На портрете художника И. С. Тургенев изображен в профиль (это уже вызывает интерес зрителя). *Сравните живописный и словесный портреты писателя. Какие совпадения и отличия вы находите? Познакомьтесь с портретом писателя кисти И. Е. Репина. В чем непохожесть этого портрета с портретом В. Перова?*

Последний портрет, на котором остановились ученики, выполнен *Яковом Полонским* в 1881 году. Портрет этот, совсем маленький по размеру, несмотря на некоторые недостатки, заслуживает внимания, так как является *последним* из живописных прижизненных изображений писателя. Тургенев написан в домашнем костюме, поверх которого наброшена коричневая куртка. Он сидит в кресле у окна кабинета в Спасском — на своем любимом месте. Перед ним на низкой скамеечке лежат

раскрытая рукопись и книга. За его спиной, через растворенные двери, видна анфилада комнат. Изображая большую голову Тургенева с копной седых «густых и красивых волос», «глубокие морщины», которые «бороздили подвижное, выразительное лицо его», Полонский сумел передать скорбный и усталый взгляд писателя, соответствовавший тем пессимистическим настроениям, мыслям о прожитой жизни и близости смерти, которые владели Иваном Сергеевичем в это время.

В качестве дополнительного задания ребятам можно предложить знакомство с изображением И. С. Тургенева на полотнах других, в том числе и европейских, художников (Эжен Луи Лами, Людвиг Пич, П. Реджон, В. Матэ и др.). Учащиеся первой группы с особым интересом отнеслись к портрету писателя, созданному Полиной Виардо в 1858 году.

Другим вариантом задания, объединяющим деятельность учащихся, может стать работа с дагерротипами И. С. Тургенева. Дело в том, что дагерротипное изображение не совсем фотография в привычном нам смысле, скорее оно больше похоже на отражение реальности. Дагерротип из-за наличия серебряной амальгамы называли зеркалом с памятью. Изображение на этом зеркале видно под определенным углом, причем под разными углами можно увидеть и негатив, и позитив. Благодаря этому создается уникальный эффект живого реалистичного изображения. Нашим ученикам мы предлагаем познакомиться с работами Артура Денъера (1859 г.) и Михаила Панова (1881 г.).

Вторая группа: «Здесь я провел лучшие годы своей жизни...»

В центре внимания учащихся этой группы — признание самого писателя в письме к Полине Виардо из Спасского: «Я должен сказать, что в родном воздухе есть

нечто неуловимое, трогающее вас и хватающее за сердце. Это невольное скрытое тяготение тела к той земле, на которой оно родилось. И потом детские воспоминания, эти люди, говорящие на вашем языке и сделанные из одного теста с вами, все, вплоть до несовершенств окружающей вас природы, несовершенств, которые делаются вам дорогими, как недостатки любимого существа — все вас волнует и захватывает. Хоть иной раз бывает и очень плохо — зато находишься в родной стихии...»

Почему так дорого было И. С. Тургеневу «дивное» Спасское? Почему писатель возвращался сюда в самые трудные периоды своей жизни? Учащимся предлагалось совершить заочную экскурсию и определиться с выбором самых значимых событий в судьбе писателя, связанных с этим именем [5, с. 11].

Включение в деятельность работы учащихся этой группы приема заочной экскурсии содействовало созданию определенной эмоциональной атмосферы на уроке. Вся жизнь Ивана Сергеевича тесно связана с родовым помещением по линии матери. Здесь он жил практически с рождения, здесь прошло детство и зрелые годы. Тургенев любил путешествовать, но всегда возвращался в свою усадьбу. Возможность побывать в усадьбе сегодня доступна любому, в том числе и нашим учащимся. В подготовке материалов к заочной экскурсии ребятам помогли материалы фильмов «Спасское-Лутовиново: здесь моя родина...», «Музей-усадьба Тургенева...» и др. Особый интерес у наших учеников вызвала книга Б. Зайцева «Жизнь Тургенева». Кроме того, интереснейший материал представлен в презентации «Виртуальная выставка “Жизнь и творчество И. С. Тургенева”», посвященной 200-летию со дня рождения писателя.

Какие же факты, события в жизни писателя заинтересовали наших учеников? Нужно отметить, что особенный интерес ребят был проявлен к усадьбе, кабинету писателя, библиотеке, личным вещами, скульптурным портре-

там. Однако наиболее сильную эмоциональную реакцию вызвал старинный парк музея-заповедника, уникальность которого поражает. Памятник русского садово-паркового искусства — ели, дубы, тополя, другие деревья сохранились с конца XVIII века, пережили войну и разрушения — был восстановлен благодаря участию А. Луначарского и В. Брюсова, М. Горького и К. Федина, И. Новикова и других. Возможно, именно впечатления от красивейших мест удивительной русской природы определили и выбор эпизодов из жизни писателя, связанных с именем.

И. С. Тургенев прожил в поместье *от рождения до девяти лет*, после чего был отправлен на учебу в Москву. Противоречие, которое надолго сохранилось в душе писателя от этого периода, отражают два его признания. С одной стороны, «...я находился в таком страхе, в таком ужасе, что ночью решил бежать. Я уже встал, потихоньку оделся и в потемках пробрался по коридору в сени...» Его поймал учитель, добросердечный немец, которому рыдающий мальчик признался, что бежит потому, что не может больше сносить оскорблений и бессмысленных наказаний матери. А с другой — яркие впечатления от знакомства с природной и книжной поэзией! Любовь к ней пришла после знакомства и дружбы с «милым стариком», дворовым человеком, которого в рассказе «Пунин и Бабурин» автор назвал Пуниным. Он на глухой полянке за прудом мог и подзывать зябликов, и декламировать Хераскова. Дружба с ним, конечно, полутаина, наперекор всему... Но тем прелестней...

Литературный талант писателя позволил облечь детские впечатления в художественную форму так, что оказались переданными тончайшие оттенки, едва уловимые детали. Так написать может лишь тот, кто поистине любит то, о чем повествует: «С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. Солнце — не огнистое, не раска-

ленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное — мирно всплывает из-под узкой и длинной тучки, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман» («Бежин луг»). Ощущение того, что природа не выносит, когда ею пренебрегают, и наказывает за это, пришло к Тургеневу именно во время его детских прогулок по просторам орловского края. И, конечно же, не могли не оставить неизгладимый след в душе мальчика окружавшие его люди, в первую очередь, простые крестьяне. Их лица, характеры, привычки возродились потом на страницах его произведений: «крепкий мужик» Хорь и мечтатель, поэтическая натура, любитель пения и музыки Калиныч («Хорь и Калиныч»), крестьянские дети Костя, Илюша, Павлуша, Федя из «Бежина луга», крепостная крестьянка Арина из «Ермолая и мельничихи», осмелившаяся полюбить без разрешения барыни, Акулина из «Свидания», оскорбленная камердинером молодого барина, и многие другие.

Второй эпизод, который выделили наши ученики, связан с посещением Спасского *в июне 1852 года*. Неподалеку от мемориального дома — одноэтажный флигель, построенный в 40-е годы прошлого века дядей Тургенева. Здесь Иван Сергеевич жил в эти годы, в «период ссылки». Именно в этот приезд писатель создал образцовую школу. Мы хорошо знаем о том, что школы создавал и Л. Н. Толстой. Однако и в жизни И. С. Тургенева подобная деятельность занимает очень важное место, поскольку «..невозможно допустить, — писал он, — чтобы в моем имении, в имении человека, который обязан всем своим значением перу, существовала плохая и неудовлетворительная школа... она в Спасском не должна быть только подобием школы, надлежит поставить ее на высокую точку».

Кроме того, спасский дом всегда был гостеприимен. Камердинер писателя Захар Балашов вспоминал: «А вон на той скамейке... частенько в прежнее время, когда Иван

Сергеевич подолгу в Спасском проживали, сживали гости: Панаев, Некрасов, Григорович, Полонский, Шеншин — они же Фет... Граф Лев Николаевич тоже бывало, наезжали». Бывали в усадьбе И. С. Аксаков, М. С. Щепкин, А. В. Дружинин и В. П. Боткин... Спасское собирало аристократов духа, представителей русской дворянской «усадебной культуры».

Последний раз писатель посетил имение в 1881 году — за два года до своего ухода. Приезд в Спасского навсегда связан с именем удивительной, талантливой актрисы Марии Гавриловны Савиной (достаточно сказать, что драматург А. Н. Островский доверял ей исполнение практически всех главных ролей в своих пьесах). Ее репертуар был очень богат и разнообразен: это роли самого противоположного свойства — от наивных и шаловливых девочек в легкой драматургии современников до крупных комических или истинно драматических типов в произведениях Гоголя («Ревизор»), Островского («Последняя жертва», «Бесприданница», «Невольницы» и др.), А. Потехина («Виноватая» и др.), Тургенева («Месяц в деревне», «Провинциалка»), Лопе де Вега («Собака садовника»), Шекспира («Укрощение строптивой»). Пребывание в последний приезд наполнено встречами и событиями: одно их таких важных событий — чтение писателем произведения «Песнь торжествующей любви», а другое — «слушание» птичьих голосов, как когда-то в детстве, когда великий Тургенев угадывал птиц, просыпавшихся перед рассветом...

И опять поездка в Европу, в пригород Парижа Буживаль... Незадолго до ухода он написал Я. Полонскому: «Когда вы будете в Спасском, поклонитесь от меня дому, саду, моему молодому дубу — родине поклонитесь, которую я уже, вероятно, никогда не увижу».

В России писатель, безусловно, чувствовал себя уютно, переживал творческое вдохновение. Однако это продолжалось очень непродолжительное время... «Подпитав-

шись» Спасским, Тургенев опять отправлялся в другие страны, потому что никакая сила, никакое притяжение к родным местам не могли удержать его от чувств, которые он испытывал к Полине Виардо.

Третья группа: «Трагическая музыка любви...»

Деятельность учащихся этой группы объединяет удивительно красивая и одновременно драматическая идея, поэтому предполагает особую деликатность и чувство меры в выборе материала. История любви И. С. Тургенева и П. Виардо, длящаяся почти 40 лет, отражена в письмах, портретах, воспоминаниях, художественных текстах и т. п. Отбор материала, на наш взгляд, решает не только познавательные задачи, но и имеет, безусловно, воспитательное значение.

На этапе подготовки к уроку знакомим учащихся с фильмами, предлагаем ребятам познакомиться с удивительными, небольшими по объему фильмами: «И. С. Тургенев и П. Виардо. Больше, чем любовь»; «И. С. Тургенев. “Истина и правда”»; «Виардо и Тургенев: история любви в письмах...»).

Ребят объединяет размышление над вопросами:

1) *Чем личная судьба И. С. Тургенева не похожа на судьбы его современников?*

2) *Почему, сохраняя свое чувство на протяжении многих лет, писатель назвал свое стихотворение в прозе «На краю чужого гнезда»?*

С нашей точки зрения, учащиеся группы справились с задачей и очень деликатно представили эту сторону жизни великого писателя.

«Некрасива и божественна...» Любовь к Полине Виардо стала для писателя испытанием на всю жизнь. Осенью 1843 года он впервые увидел 22-летнюю певицу Полину Виардо-Гарсиа в петербургской опере. «Некрасива!» — пронеслось по залу. Сутулая, с нескладной фигурой,

с глазами навывкате и лицом, на которое, по словам Ильи Репина, невозможно было смотреть анфас, Полина многим казалась дурнушкой. Но стоило ей запеть... «Боже-ственна!» — вздыхали все. По мнению современников, талант Виардо «затмевал» в воображении И. С. Тургенева ее внешние данные. Познакомившись с ней, писатель вызвался обучать Полину Виардо русскому языку, а среди «ухажеров» певицы ему не было равных. Париж, Лондон, Баден-Баден, снова Париж... Писатель покорно следовал за своей возлюбленной из города в город, из страны в страну: «Ах, мои чувства к вам слишком велики и могучи. Я не могу жить вдали от вас... День, когда мне не светили ваши глаза, — день потерянный». Соотечественники, навещавшие Тургенева за границей, удивлялись его состоянию. «Никогда не думал, что он способен так сильно любить», — писал Лев Толстой после их встречи в Париже.

«Стой! Какою я теперь тебя вижу — останься навсегда такою в моей памяти!» Какой же видели талантливую певицу ее современники и сам И. С. Тургенев? Заданием для группы может быть сопоставление ее словесного портрета (из воспоминаний современников) с художественным портретом, созданным в 1842 году П. Соколовым.

Знакомство с эмоциональными впечатлениями современников Виардо от ее исполнения помогает созданию творческого портрета певицы: «...Она больше напоминает нам грозное величие джунглей, чем цивилизованную красоту и прирученную грацию нашего европейского мира», — писал немецкий поэт Генрих Гейне, который впервые услышал голос Виардо, когда той было всего 17 лет! Гениальное описание! Сразу становится ясно, что явление необычное, что певица принесла с собой пряный экзотический мир, далекий от пресной скуки и рутины. Другой критик, смотревший то же самое представление, молодой французский поэт Альфред де Мюссе писал: «Она

поет как дышит... она слушает не свой голос, но сердце, игра ее удивительна...»

Как же писатель относился к «некрасоте» любимой им женщины, каким образом воспринимал ее? Ведь Тургенев прослыл эстетом, любителем красоты. По признанию самого писателя, он пережил *процесс перерождения человека*, кардинальной смены его эстетических вкусов под влиянием захватившего его чувства. В ранней повести «Переписка» (1854 г.) герой Тургенева умирает от завладевшей им любви к «танцовщице». Автор-рассказчик сам удивлен тому, что влюбился: «Это было тем более странно, что и красавицей ее нельзя было назвать». Но при этом герой не может «отвести взора от черт ее лица... наслушаться ее речей, налюбоваться каждым ее движеньем». Срабатывает «магия любви» — некрасота любимой в глазах влюбленного перевоплощается в красоту. Герой «Переписки» сравнивает свое состояние с «оцепенением», в которое впадают рыцари из немецких сказок. По мнению наших учеников, И. С. Тургенев, подобно своему герою очарованный талантом, творческой энергией и удивительным преображением, которое возможно только в искусстве, мог и не замечать внешних черт Полины Виардо! По воспоминаниям современников, писатель не только не замечал, но и не видел никаких недостатков...

Обладая необыкновенными лингвистическими способностями, она в четыре года свободно говорила на французском, испанском, итальянском и английском языках. Позднее выучила русский и немецкий языки, занималась также греческим и латынью. У нее был прекрасный голос — меццо-сопрано. Выдающаяся певица, наделенная ярким драматическим талантом и сценическим темпераментом («Не играй так страстно, умрешь на сцене», — говорили ей), превосходная пианистка, даровитый композитор и незаурядный педагог, талантливая рисовальщица (ее портретные зарисовки Тургенева принадлежат

к числу самых удачных его портретов), человек всесторонней образованности и культуры. Она вызывала и вызывает восхищенное удивление у всех, кто знал ее или читал о ней. Полина Виардо была достойной подругой великого писателя И. С. Тургенева, равновеликой ему по масштабу дарований, обаяния.

Учащиеся этой группы познакомились с портретной коллекцией П. Виардо, которая занимает целый раздел тургеневского собрания в Литературном музее. Не обладая внешней привлекательностью, Виардо была наделена магической властью над людьми, что — в соединении с цыганской страстностью — на сцене делало певицу прекрасной. Знаменитая *акварель Петра Федоровича Соколова* (1844 г.) представляет наибольшую ценность в нашей коллекции (такая же, но на ней певица в черном платье, хранится в Русском музее). Это, бесспорно, одно из самых лучших и поэтичных изображений Виардо.

Как пишет Андре Моруа в своей монографии «Тургенев», «если бы ему предложили выбор быть первым в мире писателем, но никогда больше не увидеть семью Виардо, или служить у них сторожем, дворником и в этом качестве последовать за ними куда-нибудь на другой конец света, он предпочел бы положение дворника». Да и сам Тургенев, будучи уже состоявшимся писателем, в 1856 году признавался своему другу Афанасию Фету: «Я подчинен воле этой женщины...»

Летом 1883 года здоровье Тургенева немного улучшилось. Его по-прежнему окружали теплом и заботой члены семьи Виардо. Прикованный к постели писатель попросил перенести его кровать в кабинет: он теперь мог видеть небо и зелень, а главное — он мог видеть ниже по склону виллу Виардо. Но уже в июне врачам стала ясна безнадежность положения больного Тургенева. В бреду он говорил только по-русски, Полина, две ее дочери и две сиделки неотступно находились при умирающем писателе. Незадолго до смерти он узнал наклонившуюся над

ним Виардо, встрепенулся и произнес: *«Вот царица из цариц, сколько добра она сделала»*.

Четвертая группа: «Я — европеец!»

Последняя группа выбирала самые яркие эпизоды из жизни писателя, которые связаны с его пребыванием за пределами России. Интересно, что принцип отбора эпизодов совпал с деятельностью предыдущих групп. Это вполне объяснимо: информация хорошо запоминается и «скрепляет» знания о творческой биографии писателя. Учащиеся выбирали, например, первую поездку молодого Тургенева в Европу, знакомство с великими европейскими писателями и триумф мирового признания русской литературы в лице И. С. Тургенева, председательствовавшего на Литературном конгрессе вместе с В. Гюго.

Из русских классиков Иван Сергеевич Тургенев, треть жизни проведший в Европе, был самым включенным в мировой литературный процесс своего времени. *Почему так сложилась судьба писателя? Какие эпизоды, встречи, знакомства, иногда и конфликты, позволили чувствовать И. С. Тургеневу себя «своим» среди самых известных писателей Европы и оказались причиной размовок, даже ссор, на родине, в России?*

К общеевропейскому признанию путь писателя был непростым. *Какие же эпизоды из жизни писателя, по мнению наших учеников, позволили ему признаться в том, что он ощущает себя не только русским, но и европейским писателем?*

Волнующее описание первой поездки Тургенева в Германию, организованной его матерью, Варварой Петровной, единодушно было выбрано учениками в числе самых важных моментов его жизни! Эта поездка в Европу на пароходе «Николай I» навсегда запомнилась писателю. Здесь он почувствовал свободу от материнского контроля. Портрет Тургенева, выполненный Горбуновым в 1838 году,

о котором рассказывала первая группа наши учеников, помогает представить молодого, по моде одетого писателя. Еще одно событие, навсегда связанное с этим путешествием, потрясло писателя. На пароходе случился пожар, началась паника, и он предложил одному матросу деньги, чтобы попасть в спасательную шлюпку. По мнению самого писателя, он вел себя не очень мужественно: ему страстно хотелось жить, он впервые встретился со смертью, она была для него врагом, ужасом, бессмыслицей. Ведь он молод, талантлив, впереди целая жизнь! Вероятно, поэтому и прозвучали в той опасной ситуации его слова: «Не хочу умирать! Спасите!» Этого крика о помощи ему не забыли во всю его долгую жизнь: корили в молодости, вспоминали и тогда, когда он был уже знаменитым, часто перевирая, искажая суть.

Ступив на твердую землю после тяжелого путешествия, Тургенев в Берлине погрузился в кипенье научной и культурной жизни Европы. Он не только много учился, не только видел и слышал замечательных и духовно высоких немцев, но встретился и сблизился с замечательными русскими, оказавшими на него огромное влияние. Получая блестящее образование и «взрослея» в Европе, он, тем не менее, постоянно соединял этот опыт с любовью к России.

За границей И. С. Тургенев общался с такими великими французскими писателями, как Э. Гонкур, А. Доде, Э. Золя, Ги де Мопассан, П. Мериме и др.

Из французских писателей старшего поколения близко знакома с Тургеневым была Жорж Санд. Тургенев, относясь с глубокой симпатией к ней, как к человеку и писательнице, ценя и уважая Проспера Мериме, совершенно особенное чувство испытывал к Гюставу Флоберу и относил его к числу немногих бесконечно дорогих ему людей. Флобер отвечал ему тем же, говоря, что не знает другого человека, с которым он так охотно мог бы делиться своими сокровенными мыслями. Восторженно

отзывался о «Вешних водах», о «Несчастной», о «Первой любви», о «Накануне» и других произведениях Тургенева: «Вы хорошо знаете жизнь, мой друг, и умеете рассказать то, что знаете, а это более редкий случай. Я хотел бы быть учителем словесности, чтобы разъяснять Ваши книги...» В ответ на один из таких отзывов Тургенев писал: «Я чувствую, что мастер стоял перед моей картиной, смотрел на нее и одобрительно кивнул головой...»

И. С. Тургенев особенно деятельно способствовал сближению русской и западноевропейских литератур, и прежде всего французской. Благодаря его содействию появлялись переводы на французский, английский, немецкий языки сочинений Пушкина, Гоголя, Крылова, Лермонтова, Салтыкова-Щедрина, Писемского. К некоторым изданиям он давал предисловия, популяризируя за рубежом лучшие произведения русской литературы. В то же время его известность в Европе была в немалой степени результатом его переводческой деятельности. Он стремился познакомить французских читателей и критиков с самыми великими русскими авторами — Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем. Он не только писал статьи, объясняющие их значение, своеобразие, но неутомимо занимался их переводами. Ему, несомненно, хотелось показать и доказать, что Россия — не страна варваров, как думали многие даже просвещенные европейские деятели (среди которых была и Жорж Санд), а родина великих талантов. А полноценно представить Пушкина и Лермонтова крайне сложно, потому что лучшая часть их наследия была поэтической. Поэзию же, как известно, адекватно перевести намного труднее, чем прозу (этим, по-видимому, объясняется, почему до сих пор творчество великих русских поэтов недостаточно оценено и усвоено за рубежом, несмотря на обилие новых переводов). Один из первых своих поэтических переводов — «Мцыри» Лермонтова — Тургенев сделал прозой. Больше «повезло» Пушкину, потому что Тургенев перевел на французский язык не только его

сложные стихотворения, «Анчар» и другие, но и все «маленькие трагедии», а также роман в стихах «Евгений Онегин». Большинство переводов пушкинских произведений было им осуществлено уже в 1860-е годы. В это же время он начал заниматься и автопереводами, поскольку был неудовлетворен результатами профессиональных переводчиков. Тургенев принимал живое участие в распространении во Франции и перевода романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Он был способен забыть обиды и ссоры со своим великим соотечественником ради «истины», признания их великого искусства и за пределами родины [6].

С другой стороны, он стремился продвинуть в русские журналы произведения Г. Флобера, Э. Золя, Г. Мопассана, Г. Гейне и других писателей. Не надеясь на то, что новеллы Флобера, написанные «мраморным слогом», смогут быть достойным образом переведены для русских читателей, Тургенев сам взялся за их перевод и отнесся к этой задаче с исключительным усердием. Это был, как он говорил, «труд любви». Золя всегда вспоминал с благодарностью, что именно Тургенев представил его русской публике в самый тяжелый момент его литературной карьеры. В то время молодой французский писатель подвергался гонениям за свою публицистическую статью «На следующий день после кризиса». «Ни один журнал, — говорил Золя, — меня не печатал, я умирал с голода, меня отовсюду гнали, и вот тогда он ввел меня в эту великую Россию, где меня с тех пор очень полюбили».

Подходил 1878 год... И. С. Тургеневу исполнялось 60! Первый сигнал славы европейской был получен писателем на Международном литературном конгрессе в Париже, где Тургенев был выбран вице-президентом, сидел рядом с Виктором Гюго, и председательствовали они по очереди. Серебряная голова, фрак, белый галстук, пенсне, негромкий и высокий голос, общее ощущение, что это крупный писатель — все до слушателей «дошло». Рус-

ская литературы никогда еще не занимала такого места — ее вознес И. С. Тургенев. Называя себя учеником Тургенева, Мопассан восхищался гениальным романистом, изъездившим весь свет, знавшим всех великих людей своего времени, прочитавшим все, что только в силах прочитать человек, и говорившим на всех языках Европы так же свободно, как на своем родном. Он ставил Тургенева в один ряд с Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем и говорил, что Россия должна быть обязана Тургеневу глубокой и вечной признательностью, «ибо он оставил ее народу нечто бессмертное и неоценимое — свое искусство... Люди, подобные ему, стяжают любовь всех благородных умов мира» [22, с. 178].

Не только с Германией и Францией связана судьба писателя. 23 мая (по другой версии — 18 июня) 1879 года русский писатель Иван Сергеевич Тургенев был удостоен звания почетного доктора гражданского права Оксфордского университета. Тургенев стал первым в мире беллетристом, удостоенным такой чести. С 1847 года писатель часто посещал Англию, литературные круги Англии хорошо были знакомы с ним. В 1858 году Ивана Сергеевича пригласили на банкет британского Литературного фонда, а написанная об этом учреждении статья Тургенева сыграла заметную роль в деле основания аналогичного фонда в России. О почете, которым пользовался наш Иван Сергеевич среди английских литераторов, свидетельствует и то, что он принимал участие в праздновании столетия со дня рождения всемирно известного шотландского писателя Вальтера Скотта.

Заключительный этап обобщающего урока. Итак, каким образом было организовано представление результатов работы учащихся в группах? Какие варианты решений были предложены нашими учениками для объяснения идеи урока, связанной с идейно-художественной «непохожестью» творческого мира И. С. Тургенева?

Групповая деятельность учащихся имеет ряд неоспоримых преимуществ, среди которых, разумеется, коллективное обсуждение проблемы с учетом мнения каждого участника, выработка общего решения и представление его в форме главного тезиса, сопровождаемого примерами. Одно из требований для участников группы заключается в обязательном участии всех: коллективная позиция группы вырабатывается с учетом мнения каждого. Если кто-то в группе берет на себя ответственность за «расшифровку» идеи, согласованной в процессе работы, то остальные обязаны дополнить, раскрыть, проиллюстрировать это примерами, которые были отобраны и систематизированы группой. Учащимся других групп предлагается принимать активное участие в обсуждении, уточняя, добавляя, а иногда и подвергая сомнению работу своих одноклассников.

Почему же таким образом был назван урок, посвященный биографии и творческой судьбе И. С. Тургенева? Почему антитеза «свой» — «чужой» применима к описанию событий, эпизодов, встреч в жизни великого русского писателя? Обобщая результаты групповой работы, мы позволили сделать следующие предположения.

Во-первых, по мнению ребят первой группы, во внешности писателя встречаются черты, которые в значительной степени отличают его от других современников: «необыкновенная внешность» больше делает его похожим на европейца, «модного и щеголеватого». Поэт, талант, аристократ, красавец, богач, умный, образованный — все это соединилось в одном человеке! Трудно представить, что этот писатель так внимательно, подробно, с такой любовью и вниманием создавал произведения, в которых изобразил целую галерею незабываемых крестьянских портретов, «чужих» для него по происхождению. Джентльменские манеры, безупречный вкус, внешняя красота, и, пожалуй, выделяется только лицо, а точнее — глаза с чрез-

вычайно мягким выражением, в которых всегда скрывалась и светилась глубокая печаль. Самая характерная черта в его внешности — выражение глаз! По признанию наших учеников, писатель смог бы увидеть свое красивое отражение в портретах, написанных при его жизни, однако внутренний мир был скрыт от любопытных глаз.

Во-вторых, представляя материалы, учащиеся второй группы отмечали некоторую закономерность в судьбе писателя: жизнь или возвращение в Спасское-Лутовиново связаны некоторым образом с формированием, развитием и изменением общественно-политических взглядов писателя. Как художнику и поэту ему была присуща способность увлекаться каким-нибудь героическим поступком, какой-нибудь высокой нравственной чертой людей, принадлежащих к несимпатичной ему, даже враждебной, партии, и, вследствие этого, высказывать самые противоречивые взгляды и симпатии. Тургенев был либерал в самом широком и лучшем смысле этого слова.

Неизменными на протяжении всей жизни оставались *антикрепостнические* взгляды писателя, и истоки их зародились в имении матери. В 1852 году он вернулся сюда снова, только теперь его интересовали идеи демократов, знакомство с Белинским, Герценом, Бакуниным и др. Именно в Спасское-Лутовиново он был сослан в ссылку в качестве неблагонадежного, а результатом его возвращения сюда стало создание школы. В конце жизни, во время последнего посещения родового поместья, после вышедшего в свет романа «Новь» писатель обдумывал здесь свою приверженность народническим идеалам. Хотя он и симпатизировал этому движению, но не возлагал на него больших надежд. В последний приезд его общественная позиция окончательно разошлась со взглядами Н. Г. Чернышевского, Л. Н. Толстого и др. Он опять почувствовал себя «чужим». В детские годы он ощущал себя «чужим» в своей семье (и воспоминания о взаимо-

отношениях с матерью — лучшее тому доказательство), во взрослые годы, приезжая в свое имение, он опять жил немного обособленно. «Своим» он чувствовал себя за границей в периоды отъезда, однако душа его постоянно рвалась и стремилась в Россию. Вероятно, именно с этим и связано его последнее желание — быть похороненным в Санкт-Петербурге на Волковском кладбище рядом с могилой В. Г. Белинского.

Знакомство с фактами биографии, благодаря которым ученики третьей группы прикоснулись к истории великой любви писателя и знаменитой певицы, также позволило предположить, что Тургенев, несмотря на преданность, любовь и уважение, «своим» в семействе Виардо был только в поэтическом воображении. Именно это и послужило основанием для рождения удивительного по своей проникновенности стихотворения в прозе «На краю чужого гнезда».

Выступление учащихся последней, четвертой, группы дает еще одну возможность познакомиться с уникальной личностью писателя И. С. Тургенева. Вся жизнь писателя — общение с выдающимися людьми своего времени. Слава его как величайшего романиста утвердилась не только в России, но и во всем мире. И. С. Тургенева, вслед за А. С. Пушкиным и Н. В. Гоголем благоговейно относившегося к русскому языку, называли своим учителем великие писатели Западной Европе. Он оказался поистине «своим» для них: Гюстав Флобер, Жорж Санд, Проспер Мериме и другие с гордостью называли себя его учениками!

Мы уже отмечали, что уроки моделирующего типа могут проводиться на разных этапах изучения творчества писателя. Один из вариантов — **урок на завершающем этапе изучения художественного текста**. Предлагаем вариант такого урока (точнее его структуру), проведенного после изучения романа «Отцы и дети».

Идея урока: «Природа, мир, тайник вселенной...» (о границах человеческого познания в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»)

Концепция. Идея урока, заимствованная из известного стихотворения Б. Пастернака, предполагает на заключительном этапе поиска вариантов ее решения посредством «включения» романа писателя в разные типы контекста (историко-литературный, социокультурный, философский, культурологический).

Познание является основным предметом гносеологии. Устанавливая сущность познания, его формы и принципы, теория познания стремится ответить на вопрос, как возникает знание и как оно соотносится с действительностью. Понятие «познание» содержит несколько вариантов значений: от совсем простых до объемных, философских. В нашем случае предполагается обсуждение этого понятия как процесса приобретения знаний о явлениях, закономерностях и т. д. (познание себя, другого человека, общих законов жизни, общественных явлений и др.). Познание изучается не только философией. Существует ряд других специальных наук и научных дисциплин, исследующих тот же предмет: когнитивная психология, научная методология, история науки, социология знания и т. д. Однако большинство этих наук изучает познание, рассматривая только его отдельные аспекты. В целом познание остается особым предметом изучения именно философии.

Такая идея урока, по нашему мнению, может «вывести» учащихся к необходимости многостороннего взгляда на роман И. С. Тургенева, глубокого и обобщенного.

Размышление над идеей урока непременно заставит наших ребят рассуждать и о многозначности понятий «природа», «мир», «тайник вселенной». *Природа* — все существующее во вселенной; органический и неоргани-

ческий мир. *Мир* — совокупность всех форм материи, в земном и космическом пространстве, вселенная: отдельная область жизни, явлений, предметов (мир звуков, внутренний мир, мир искусства и др.). *Тайник вселенной* — нечто неразгаданное, скрываемое, тайное, вся система мироздания.

Предполагает работу в группах.

Первая группа: «Русский человек только тем и хорош, что сам о себе прескверного мнения...»

Эти слова Евгений Базаров в разговоре с Аркадием Кирсановым произносит с утвердительной интонацией: «Эка важность! Русский человек только тем и хорош, что он сам о себе прескверного мнения. Важно то, что дважды два четыре, а остальное все пустяки» (глава 9). Размышление над высказыванием главного героя способствует включению прочитанного романа в *историко-литературный контекст* о природе национального характера. Безусловно, результативность деятельности групповой работы связана и с пониманием названия романа, и с объяснением, кому он посвящен, и с определением природы конфликта, авторского отношения к героям и трагической фигуре Евгения Базарова.

Задание для учащихся группы — *определиться с постановкой знака в конце этого предложения, попытаться доказать, убежден ли сам Базаров в правоте своих слов? Как можно истолковать слова Е. Базарова о «самоломанности нашего брата»?*

Материалы для работы этой группы:

1) Письмо И. С. Тургенева К. К. Случевскому (1862 г.) по поводу романа «Отцы и дети». О каких «русских людях» пишет автор романа? Каково его отношение к героям? Кто из героев романа, по мнению автора, «плохого мнения» о себе?

2) Работа с текстом романа «Отцы и дети»: глава 5 (сравнение интонации героев при произнесении слова

«нигилист»); глава 16 (почему «странный» этот лекарь?); глава 18 (почему «Базаров закусил губу и вышел»?); глава 21 (какого мнения вы о Евгении? Почему он «бескорыстный человек»? Почему человек «странное существо»?).

3) «Поединок мнений»: заполнить пропуски, определить, кому из героев принадлежат эти слова:

«Всякий человек сам себя... должен».

«Кто... на свою боль, тот непременно ее победит».

«...ведь это чувство напускное».

«Исправьте... и болезней не будет».

«Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это все... чепуха, гниль, художество».

«Мы... потому что мы сила».

По-моему... гроша медного не стоит, да и они не лучше его».

«Мы люди старого века, мы полагаем, что без... принятых, как ты говоришь, на веру, шагу ступить,дохнуть нельзя».

«Позвольте вас спросить, по вашим понятиям слова: "дрянь" и "... " одно и то же означают?»

«Я живу в деревне, в глуши, но я не роняю себя, я уважаю в себе...»

«Я хочу только сказать, что аристократизм — принцип, а без принципов в наше время могут одни... или пустые люди»

«Вы всё отрицаете, или, выражаясь точнее, вы всё разрушаете. Да ведь надобно же и...»

«Нет, русский народ не такой, каким вы его воображаете. Он свято чтит предания, — он... он не может жить без веры».

«Вот, нынешняя молодежь! Вот они — наши...»

«Это он их резать станет. В принципы не верит, а в... верит».

«Это все ему (Аркадию) в голову синьор этот вбил... этот».

«Человеческая личность должна быть крепка, как скала, ибо на ней всё...»

**Вторая группа: «Порядочный химик
в 20 раз полезнее великого поэта...»**

В центре внимания учащихся этой группы — судьба молодого ученого, *задача* группы — «включение» изученного романа И. С. Тургенева в социокультурный контекст. Каково, по вашему мнению, авторское отношение к высказыванию Евгения Базарова? Убедительны они для вас или вызывают сомнение? Богатый и системный материал предложен в книге П. Г. Пустовойта [16, с. 22], в которой особое внимание рекомендуем обратить на прототипы и источники романа.

Материалы для работы в группе:

1) Как вы думаете, почему в романе часто встречаются имена ученых-химиков? Познакомьтесь с информацией о судьбах некоторых из них [4]. Какие открытия они совершали? Есть ли какая связь между их судьбами и судьбой Е. Базарова?

2) Роман «Отцы и дети»: глава 6 (Либих Юстус); глава 10 (Роберт Вильгельм Бунзен и Эйльхард Мичерлих); глава 17 (Теофиль-Жюль Пелуз); глава 20 (Ганс Адольф Радемахер и Парацельс).

3) Работа с текстом романа: глава 3 (почему «главный его предмет — естественные науки?»); глава 5 (в чем цель эксперимента Базарова?); глава 6 (почему «немцы наши учителя?»); глава 16 (диалог Базарова и Одинцовой); глава 21 (диалог Базарова и Аркадия); глава 27 (почему умирает герой? Почему И. С. Тургенев называет Базарова «героической» и «трагической» личностью, обреченной на гибель?).

**Третья группа: «Равновесие нападения
и отпора нарушено»**

Групповая деятельность учащихся направлена на осмысление изученного романа в *философском направлении*, поиски ответа на один из самых сложных мировоз-

зренческих вопросов писателя — его восприятие природы, а точнее, двойственности его отношения к этому вопросу. С одной стороны, Тургенев был глубоко отравлен сознанием безразличия природы к человеку, как бы затерянностью человека в бытии, и вследствие этого перед ним открылась бессмыслица человеческой жизни с ее ничем не оправданными претензиями, мечтами об идеале. А с другой стороны, как художник, а не мыслитель, Тургенев живо чувствовал таинственную логику в бытии, чувствовал жизнь природы, ее обращенность именно к человеку. От этого восприятия природы и рождались у Тургенева иные мысли — о высоком назначении человека, о том, что мечты и грезы наши таят в себе ответ на самые глубокие наши надежды и искания.

М а т е р и а л ы для урока:

1) Стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Природа».

2) Фрагмент статьи Г. А. Тиме «Заклятье гетеевства (диалектика субъективного и объективного в творческом сознании И. С. Тургенева)». Сравните отношение Гете и Тургенева к природе. Кто же, по вашему мнению, Базаров: Фауст или Мефистофель?

3) Главы из романа: глава 3 («Места, по которым...»); глава 11 (почему после спора в главе 10 Николай Петрович уходит в «природу»? Почему он «задумчиво смотрел на звезды»? Попробуйте объяснить его внутреннее состояние. Почему в глазах Павла Петровича ничего не отражалось, «кроме света звезд»? Каково отношение автора к героям в этой главе? Какую роль играет пейзаж в этом фрагменте?); глава 9 («Надо серебристых тополей...») Каково отношение Евгения Базарова к природе? Сомневаетесь ли вы в суждении Базарова: «Природа не храм, а мастерская, человек в ней работник...»); глава 21 (со слов «Настал полдень...» до «теперь я взрослый...»)

На заключительном занятии может быть определена и еще одна группа учащихся, усилия которой направ-

лены на включение изученного романа в культурологический контекст. С нашей точки зрения, интересные результаты дал сопоставительный анализ иллюстраций к роману и его экранизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Браже, Т. Г.* К изучению романа Тургенева «Отцы и дети». Заметки и задания / Т. Г. Браже // Литература в школе. — 1967. — № 4. — С. 37—49.
2. *Влащенко, В. И.* Образ Базарова и позиция автора в романе «Отцы и дети» / В. И. Влащенко // Литература в школе. — 2012. — № 7. — С. 7—13.
3. *Генералова, Н. П.* И. С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных связей / Н. П. Генералова. — СПб. : РХГИ, 2003. — 584 с.
4. *Джуа, М.* История химии / М. Джуа. — М. : Мир, 1975. — 450 с.
5. *Зайцев, Б. К.* Жизнь Тургенева / Б. К. Зайцев // Далекое : сборник. — М. : Советский писатель, 1991. — С. 143—277.
6. *Жекулин, Н. Г.* Тургенев — переводчик: вопросы теории и практики / Н. Г. Жекулин // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. — Вып. 1. — М. ; СПб. : Альянс-Архео, 2009. С. 48—94.
7. *Житова В. Н.* Воспоминания о семье И. С. Тургенева / В. Н. Житова : ред., авт. предисл., коммент. Т. Н. Волкова. — Тула : Тульское книжное изд-во, 1961. — 176 с. : ил., портр.
8. *Качурин, М. Г.* Изучение Тургенева / М. Г. Качурин, М. А. Шнеерсон // Самостоятельная работа учащихся над текстом художественного произведения (в V—VIII классах). — Л. : Учпедгиз, 1958. — 196 с.
9. *Кони, А. Ф.* Воспоминания о писателях / А. Ф. Кони. — М. : Правда, 1989. — 653 с.
10. *Левин, Н.* Спасское-Лутовиново / Н. Левин //

Вопросы литературы. — 2012. — № 6. — С. 216—228.

11. *Маранцман, В. Г.* Труд читателя: от восприятия литературного произведения к анализу / В. Г. Маранцман. — М. : Просвещение, 1986. — 124 с.

12. *Маркович, В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева / В. М. Маркович. — Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1975. — 152 с.

13. *Медынцева, Г. Л.* Портреты Полины Виардо в фондах Литературного музея / Г. Л. Медынцева // Панорама искусств. — М., 1985, с. 320—328. *Медынцева, Г. Л.* Тургеневское собрание в ГЛМ. Изобразительные материалы / Г. Л. Медынцева, Т. Ю. Соболев // Иван Сергеевич Тургенев и Москва : сборник статей. М., 2009. — С. 158—166.

14. *Недзвецкий, В. А.* Женские характеры в творчестве И. С. Тургенева / В. А. Недзвецкий // Литература в школе. — 2007. — № 6. — С. 2—5.

15. *Новикова-Строганова, А. А.* О вечном примирении и жизни бесконечной... : к 150-летию романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» / А. А. Новикова-Строганова // Литература в школе. — 2011. — № 12. — С. 2—6.

16. *Пустовойт, П. Г.* Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Комментарий : книга для учителя / П. Г. Пустовойт. — М. : Просвещение, 1991. — 190 с.

17. *Скафтымов, А. П.* Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. — М. : Художественная литература, 1972. — 544 с.

18. Сквозь даль времен... : учебник по литературе второй половины XIX века для 10 класса общеобразовательных организаций. Часть первая / под ред. член-корр. РАО В. Г. Маранцмана. — СПб. : Специальная литература, 1996. — 448 с. — С. 210—275.

19. *Степанов, Г.* День из жизни писателя / Г. Степанов. — Краснодар : Краснодарское книжное изд-во, 1970. — 440 с.

20. *Тиммерманис, Н. В.* Секретное следствие о «Записках охотника» Тургенева в 1852 году / Н. В. Тиммерманис // Литература в средней школе. — Вып. 5. — Л., 1971. — С. 243—258. — (Серия «Ученые записки ЛГПИ»)
21. Тургенев в воспоминаниях современников / сост. В. Г. Фридлянд. — М. : Правда, 1988. — 560 с.
22. Тургенев в школе : пособие для учителей / сост. Т. Ф. Курдюмова. — М. : Просвещение, 1981. — 175 с.
23. Тургенев Иван Сергеевич. Жизнь. Искусство. Время : [альбом] / авт.-сост. Ю. П. Пищулин. — М. : Советская Россия, 1988. — 184 с.
24. *Трунцева, Т. Н.* Финал романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» : X класс / Т. Н. Трунцева // Литература в школе. — 2009. — № 2. — С. 31—34.
25. *Шамрей, Л. В.* Уроки словесности на рубеже XX—XXI веков: к проблеме традиций и инноваций / Л. В. Шамрей // Современный урок русской словесности : сб. науч. и учебно-метод. статей. — Вып. 1. — Н. Новгород : Нижегородский институт развития образования, 2017. — 188 с.



ВАРИАНТЫ ОБОБЩАЮЩИХ УРОКОВ ПО РОМАНУ И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ» В ДЕСЯТОМ КЛАССЕ

М. И. Шуткин, доктор педагогических наук (Н. Новгород)

Обобщающие уроки литературы Н. И. Кудряшев характеризовал о следующим образом: «Обобщение бросает новый свет на собранные факты, иногда их приходится переоценивать. Обобщающие уроки требуют развития последовательного, логически правильного мышления, умения обосновывать свою мысль убедительными доводами и фактами» [4, с. 175]. В своих суждениях он акцен-

тирует внимание на логической стороне деятельности школьников. Конечно, и на этапе текстуального анализа литературного произведения они должны на основе частного факта делать выводы, уметь сами факты соотносить друг с другом и даже от частных выводов переходить к общим, не пропуская тех или иных логических звеньев. Но на этапе обобщения эти логические операции приобретают особую значимость. Причем деятельность школьников усложняется, если структура урока выстраивается учителем в соответствии с дедуктивной моделью.

По мнению О. Ю. Богдановой, обобщающие уроки «имеют целью не только подведение итогов и формирование обобщений и выводов. Заключительные занятия ориентируют учащихся на воссоздание целостности произведения» [1, с. 86]. Отметим, что воссоздание целостности и приближает деятельность школьников к деятельности интерпретирующей.

В статье представлено несколько вариантов обобщающих уроков по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети» в десятом классе.

І. Группировка сюжетных линий. На одном из заключительных занятий по роману («Тургенев о любви») на начальном этапе внимание десятиклассников акцентируется на парадоксальном характере отношений Базарова с Одинцовой, придающем этой сюжетной линии драматический, если не трагический смысл: герой ощутил в себе романтическое начало, которое не соответствует его нигилистическому мировоззрению и которому он пытается противостоять, но безуспешно; причем он испытывает очень сильное чувство, даже страсть, к человеку, который не способен на любовь. Ситуация замкнутого круга!

Не забудем о том, что к соответствующим эпизодам десятиклассники обращались на уроках текстуального анализа, а сейчас они вновь характеризуют их, но в не-

сколько изменившейся учебной ситуации, ибо ракурс учебной деятельности задан словом «парадокс». На этом же этапе урока ученики называют другие любовные линии, органично входящие в художественную структуру тургеневского романа (Павел Петрович и княгиня Р., Николай Петрович и Фенечка, Аркадий и Катя), после чего получают следующее задание: «Сгруппируйте четыре сюжетные линии романа. Защитите в сжатой форме свой вариант».

Соответственно, большая часть урока посвящена монологическим ответам школьникам, аргументированно защищающим свои варианты группировки сюжетных линий, а также их обсуждению и выводам, один из которых таков: в романе «Отцы и дети» счастливы в любви люди обычные, а люди незаурядные (вспомним Евгения Базарова или Павла Петровича Кирсанова) обречены на любовь трагическую, а она обуславливает кризисный период в их душевной жизни, из которого они выбраться не в состоянии.

Ученикам могут быть предложены для осмысления следующие суждения С. В. Савинкова о любовных историях Павла Петровича и Базарова, которые названы по отношению друг к другу зеркально симметричными:

«Княгиня Р., предмет страсти Павла Петровича Кирсанова, красотой не отличалась. Анна Сергеевна Одинцова — само воплощение представлений о классической красоте. Павла Кирсанова властно притягивала к княгине демоническая неправильность ее существования, резкие и необъяснимые переходы от одной крайности к другой и непостижимость ее загадочного взгляда <...> Кирсанова притягивает к княгине Р. даже не она сама как женщина, а ее "непонятный, бессмысленный, но обаятельный образ", который "слишком глубоко внедрился в его душу".

Базарова влечет к Одинцовой иное — самодостаточное совершенство ее женского телесного естества,

ее “классические строгие черты”, загадка ее спокойной, плавно текущей размеренной жизни. Базаров любит не глазами, а всей мощью своей дионисийской страсти. Иными словами, аполлонического Павла Петровича притягивает к себе безобразная тайна женщины-Сфинкса, а дионисийского Базарова — античная, аполлоническая, “соразмерная и сообразная”, “вся чистая и холодная” красота античной статуи» [13, с. 58—59].

Осмысление школьниками только что приведенной цитаты представляется методически оправданным, так как актуализирует культурологический контекст: в работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», написанной в 1870—1871 годах, формулируются аполлоническое и дионисийское начало как знаки порядка, гармонии, красоты и хаоса — начала, передающие дух древнегреческой и европейской культуры.

Интересным для десятиклассников может оказаться и следующее суждение Ю. В. Лебедева: «И Аркадий, и Катя — люди не выдающиеся. Базаров и Одинцова превосходят их и умом, и жизненным опытом, и знанием людей. Но, свергая деспотизм своих сильных наставников, молодые люди становятся самими собою, отдаются правде своих бесхитростных, но чистых и искренних чувств» [5, с. 128].

Отметим, что работа с литературоведческим фрагментом предполагает подбор аргументации, пристальное внимание к реалиям художественного текста.

II. Эстетический ракурс в осмыслении литературного героя. На одном из обобщающих уроков по роману Базаров может быть рассмотрен как трагический герой.

На начальном этапе учебного занятия школьники должны разобраться в сущности эстетического понятия «трагический герой».

По мнению В. И. Тюпы, «трагический герой шире отве-

денного ему места в мироустройстве», и по этой причине «он обнаруживает тот или иной императив долженствования не во внешних предписаниях, как персонаж сатирический, а в себе самом» [16, с. 62].

Но, как считает Г. Н. Пospelов, существенная особенность трагических конфликтов заключается в том, что «возникают они в сознании людей, преданных какой-то возвышенной идее, вступающих своими переживаниями и вытекающими из них действиями — иногда только предполагаемыми — в противоречие с ней. Люди, способные переживать такие глубокие внутренние противоречия, — трагические личности» [10, с. 206].

Характеризуя трагизм, никак нельзя игнорировать неразрешимый характер жизненного конфликта, который не может не быть назван неизбежным, закономерным.

Возвращаясь к тургеневскому роману, ученики знакомятся со следующим высказыванием литературного критика Н. Н. Страхова, современника И. С. Тургенева, о Базарове:

«Выше Базарова — та сцена, по которой он проходит. Обаяние природы, прелесть искусства, женская любовь, любовь семейная, любовь родительская, даже религия, все это — живое, полное, могущественное, — составляет фон, на котором рисуется Базаров. Этот фон так ярок, так сверкает, что огромная фигура Базарова вырезывается на нем отчетливо, но, вместе с тем, мрачно <...>

Одним словом, Тургенев стоит за вечные начала человеческой жизни, за те основные элементы, которые могут бесконечно изменять свои формы, но в сущности всегда остаются неизменными <...> Общие силы жизни — вот на что устремлено все его внимание. Он показал нам, как воплощаются эти силы в Базарове, в том самом Базарове, который их отрицает; он показал нам, если не более могущественное, то более открытое, более явственное воплощение их в тех простых людях, которые окружают Базарова. Базаров —

это титан, восставший против своей матери-земли; как ни велика его сила, она только свидетельствует о величии силы, его породившей и питающей, но не равняется с матернею силою. Как бы то ни было, Базаров все-таки побежден; побежден не лицами и не случайностями жизни, но самую идею этой жизни. Такая идеальная победа над ним возможна была только при условии, чтобы ему была отдана всевозможная справедливость, чтобы он был возвеличен настолько, насколько ему свойственно величие» [15, с. 206—208].

С представленным выше микротекстом необходима серьезная аналитическая работа, ибо для его понимания должны быть серьезно осмыслены значения таких сочетаний слов, как «вечные начала человеческой жизни», «общие силы жизни», «величие силы», «титан, восставший против своей матери-земли», «идеальная победа», «всевозможная справедливость».

Нельзя не проследить и движение мысли литературного критика, сначала характеризующего в общем плане вечные начала жизни, далее показывающего их присутствие в самом Базарове, который их резко отрицал, и в итоге концентрирующего свое внимание на их победе над главным героем.

Без глубокого осознания учениками философской позиции автора дальнейший ход занятия теряет всякий смысл. Это развернутое высказывание на уроке приобретает статус гипотезы — и все оставшееся время посвящается ее верификации, то есть проверке на истинность. Конечно же, этот этап деятельности десятиклассников немислим без обращения в тексте произведения, но те или иные эпизоды романа, в основном ранее проанализированные, теперь рассматриваются в новом ракурсе.

В романе соотнесены друг с другом теоретическая схема и живая, полнокровная действительность, никак не умищающаяся в прокрустово ложе нигилистического мировоззрения.

Природное начало показывается Тургеневым не только как внешняя сила, противостоящая Базарову. Оно, это начало, неизбежно заключено в нем самом. И как итог — внутренний конфликт, имеющий подлинно трагическое содержание (кстати, Г. Н. Пospelов отмечает этот конфликт как черту героя указанного типа). Может быть, это конфликт рассудка с миром чувств? Совершенно справедливо против такой интерпретации образа Базарова выступает В. М. Маркович: «В изображении Тургенева конфликт гораздо глубже: обе столкнувшиеся правды уходят корнями в натуру человека, и происходит раздвоение, казалось бы, цельной личности» [6, с. 199].

Базаров, каким он изображен в начале романа, категорически не приемлет того, что родственно его натуре. Эта «слепота» не может не удивлять, но ей легко дать объяснение: перед нами человек, увлеченный определенной системой взглядов, с определенной формой мировосприятия, что, несомненно, сужает его жизненное пространство. Базаров, самоуверенный Базаров, очень плохо знает самого себя. И лишь неразделенная любовь к Одинцовой пробуждает в нем те начала, само существование которых он совсем недавно отрицал. Наступает страшная минута: необходимо или подавить в себе эти начала, тем самым доказав истинность нигилистических идей, или же признать ошибочность теории. Второе немислимо, так как нигилизм пустил глубокие корни во внутреннем мире тургеневского героя. Следовательно, неизбежен первый путь. Идя по этому пути, Базаров просто обречен на неудачу, поэтому герой озлобляется прежде всего на самого себя: «Он с негодованием сознавал романтика в самом себе», «...в нем билась, сильная и тяжелая — страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей...» Трагическое столкновение полярных начал оказывает серьезное воздействие на Базарова: у него уже пессимистический взгляд на мир.

И далее представляется неизбежным рассмотрение отношения Базарова к смерти. Для организации сопоставления приводится цитата Б. Паскаля:

«Я знаю лишь то, что скоро должен умереть; но самое для меня неведомое — это смерть, избежать которой мне не удастся. Я не знаю, ни откуда пришел, ни куда иду; я знаю только, что, уходя из этого мира, я попадаю навсегда либо в небытие, либо в руки разгневанного Бога, не зная, какой из этих уделов навеки мне уготован. Вот мое положение, исполненное слабости и неуверенности. И из всего этого я заключаю, что должен прожить все свои дни, не помышляя искать ответа о том, что со мною случится» [8, с. 192].

Десятиклассники отвечают на следующие вопросы к этому высказыванию:

1. *Как человек должен относиться к своему будущему?*

2. *Как построено это философское рассуждение?*

Далее позиция Б. Паскаля соотносится с позицией философа А. Шопенгауэра, который утверждал: «Истина же в том, что и смерть, и жизнь с ее страданиями представляют одно неразрывное целое — один лабиринт заблуждений, выйти из которого так же трудно, как и желательное» [19, с. 70]. Из этого тезиса проистекает другой: человек должен спокойно относиться к смерти.

Но как относится к смерти Базаров? Да, он не может не признать над собой власть природы («И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант! А теперь вся задача гиганта — как бы умереть прилично...»). Слова о своей ненужности России также признание над собой высшей закономерности, из-под влияния которой освободиться невозможно. Ученики показывают связь подобного отношения к смерти с тем отношением к ней, которое обнаруживается в высказываниях Паскаля и Шопенгауэра.

Но в то же время Базаров перед лицом смерти ведет себя мужественно. Это доказывают десятиклассники, приводя следующие реплики героя и комментируя их: «Старая штука смерть, а каждому внове. До сих пор не трушу...»; «Вы посмотрите, что за безобразное зрелище: червяк полураздавленный, а еще топорщится»; «Все равно: вилять хвостом не стану». Не проходят они и мимо того, что умирающий Базаров испытывает и чувство любви к женщине («Скажу я лучше, что — какая вы славная!»), и чувство любви к родителям («И мать приласкайте. Ведь таких людей, как они, в вашем большом свете днем с огнем не сыскать»).

Итак, для тургеневского героя жизнь и смерть — явления далеко не одного ряда. Подобное отношение к смерти никак не соответствует философским идеям Б. Паскаля и А. Шопенгауэра, ибо, как писал Д. И. Писарев, «ему хочется жить, жаль прощаться с самосознанием, с своею мыслью, с своею сильною личностью, но эта боль расставания с молодою жизнью и с неизношенными силами выражается не в мягкой грусти, а в желчной иронической досаде, в презрительном отношении к себе, как к бессильному существу, и к той грубой, нелепой случайности, которая смыла и задавила его» [9, с. 277].

Необходимо обратить внимание десятиклассников на то, что в романе встречается, по словам П. Тиргена, «мифическая стилизация» образа Базарова: «С образом поверженного титана связаны особые ассоциации. Материалисты вокруг Бюхнера стремились изобразить свою полемику со спекулятивными науками как борьбу, которая ведется настоящими гигантами. Сочинения Людвиг Фейербаха выразительно превозносились в качестве “Геркулесова деяния”, а Бюхнер восхвалял своих коллег Фогта и Молешотта как “героев науки”» [17, с. 42—43]. Но такой точке зрения нисколько не противоречит и точка зрения Н. Н. Страхова о титане, «восставшем против своей матери-земли».

Однако необходимо и возвращение к высказываниям Паскаля, одно из которых, существенно трансформированное, стало реальностью художественного текста. Отвечая на итоговый вопрос, можно ли отождествить жизненные позиции Базарова и французского философа, десятиклассники выделяют не только общее (пессимистическую направленность размышлений), но и существенное различие, проявляющееся в том, что тургеневский герой, будучи бунтарской натурой, не может смириться с униженным положением человека в природном мире.

III. Работа с концептом. В центре внимания одного из обобщающих уроков по роману может оказаться концепт «нигилизм».

❶ Как известно, посредством суффикса *-изм* образуются отвлеченные существительные, которые являются названиями учений, общественно-политических, экономических, научных, литературных направлений, систем, а также названиями действий, состояний, качеств, склонностей: *сентиментализм, оптимизм*. Отметим, что единственное число у отвлеченных существительных — постоянный морфологический признак.

Цель первого задания — показать тематическое разнообразие отвлеченных имен существительных с указанным суффиксом:

Распределите приведенные ниже отвлеченные существительные по следующим группам: 1) общественно-экономическая формация; 2) общественно-политическое, экономическое и научное направление; 3) направление в искусстве; 4) название действий, склонностей; 5) название качеств и состояний.

Классицизм, фанатизм, авантюризм, феодализм, социализм, туризм, капитализм, марксизм, романтизм, демократизм, автомобилизм, реализм, планеризм, пессимизм, либерализм.

❷ Большинство существительных на *-изм* соотносительны с именами существительными на *-ист*, обознача-

ющими лица: *сентименталист, оптимист*. Соответственно, второе задание формулируется следующим образом:

Подберите к отвлеченным существительным (см. предыдущее упражнение) соответствия в виде существительных со значением лица. Распределите их по следующим группам: 1) существительные с суффиксом -ист; 2) существительные с суффиксом -ик; 3) существительные без суффиксов -ист или -ик.

Какие однокоренные слова вы включили в две разные группы и почему?

③ На следующем этапе деятельности десятиклассники обращаются к фрагментам из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети», в которых встречаются слова «нигилизм» и «нигилист», и создают своеобразный портрет этого слова, отталкиваясь от этимологии этих двух слов.

*Прочитайте фрагменты из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» и на их примерах покажите, как этимология проявляется в лексических значениях слов **нигилизм** и **нигилист**. Сформулируйте при помощи 5—6 предложений сущность нигилизма.*

Первый фрагмент

— Нигилист, — промолвил Николай Петрович. — Это от латинского *nihil*, ничего, сколько я могу судить; стало быть, это слово означает человека, который... который ничего не признает?

— Скажи, который ничего не уважает, — подхватил Павел Петрович и снова принялся за масло.

— Который ко всему относится с критической точки зрения, — отметил Аркадий.

— А это не все равно? — спросил Павел Петрович.

— Нет, не все равно. Нигилист — это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип.

Второй фрагмент

— Со своей стороны, я очень рад, что вы занимаетесь естественными науками. Я слышал, что Либих сделал удивительные открытия насчет удобрения полей. Вы можете мне помочь в моих агрономических работах: вы можете дать мне какой-нибудь полезный совет.

— Я к вашим услугам, Николай Петрович; но куда нам до Либиха! Сперва надо азбуке выучиться и потом уже взяться за книгу, а мы еще аза в глаза не видали.

«Ну, ты, я вижу, точно нигилист», — подумал Николай Петрович.

Третий фрагмент

— А потом мы догадались, что болтать, все только болтать о наших язвах не стоит труда, что это ведет только к пошлости и доктринерству; мы увидали, что и умники наши, так называемые передовые люди обличители, никуда не годятся, что мы занимаемся вздором, толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о парламентаризме, об адвокатуре и черт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда грубейшее суеверие нас душит <...>

— И решились ни за что не приниматься, — угрюмо повторил Базаров.

Ему вдруг стало досадно на самого себя, зачем он так распространился перед этим барином.

— А только ругаться?

— И ругаться.

— И это называется нигилизмом?

— И это называется нигилизмом, — повторил опять Базаров, на этот раз с особенностью дерзостью.

Павел Петрович слегка прищурился.

— Так вот как! — промолвил он странно спокойным голосом. — Нигилизм всему горю помочь должен, и вы, вы наши избавители и герои. Но за что же вы других-то, хоть бы тех же обличителей, честите? Не так же ли вы болтаете, как и все?

— Чем другим, а этим грехом не грешны, — произнес сквозь зубы Базаров.

— Так что ж? Вы действуете, что ли? Собираетесь действовать?

Базаров ничего не отвечал. Павел Петрович так и дрогнул, но тотчас же овладел собою.

— Гм!.. Действовать, ломать... — продолжал он. — Но как же это ломать, не зная даже почему?

— Мы ломаем, потому что мы сила, — заметил Аркадий.

Четвертый фрагмент

— Не знаю... посмотрю. Ну, так, что ли? Мы отправимся?

— Пожалуй, — лениво заметил Аркадий.

Он в душе очень обрадовался предложению своего приятеля, но почел обязанностью скрыть свое чувство. Недаром же он был нигилист!

Как мы видим, в первом фрагменте рассматривается этимология слова. Причем сразу же в центре внимания оказывается сущность нигилизма, идеологическая и психологическая: «Нигилист — это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип». Формулировка, данная Аркадием, отличается точностью и фиксирует главную особенность характеризуемого явления и типа личности.

Во втором фрагменте, представляющем собой диалог Николая Петровича и Базарова, идет речь о естественных науках и об одном из его представителей — Либихе, труды которого оцениваются положительно. Становится очевидным приоритет этих наук в сознании нигилистов, что нисколько не удивляет, ведь для них критерий оценки деятельности человека один — практическая польза.

Из третьего фрагмента становится ясной обще-

ственно-политическая позиция нигилистов — критическое отношение к современной социальной действительности, установка на критику, разрушение установившегося миропорядка при отсутствии идеала (глаголы «ругаться», «ломать», употребляемые в диалоге Базаровым и Павлом Петровичем, говорят сами за себя).

Четвертый фрагмент фиксирует психологическую особенность приверженца этого мировоззрения. О нигилисте нельзя сказать: «У него душа нараспашку». Скрывать свои чувства, ни в коем случае не быть сентиментальным, чувствительным, постоянно держать себя в узде — требования, которым обязательно должен соответствовать человек, называющий себя нигилистом.

④ Через отношение к романтическому началу также раскрывается все своеобразие нигилистического мировоззрения. Но как его понимают нигилисты? Выполняя задание, сформулированное ниже, десятиклассники и ответят на этот вопрос.

*Прочитайте фрагменты из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». Какие сюжетные ситуации представлены в них? Подберите синонимы к слову **романтизм**, опираясь на реалии художественного текста, и ответьте на вопрос: какое понимание романтического раскрывается в приведенных ниже фрагментах? Докажите, что в них выражается нигилистическое мировоззрение. Соответствует ли нигилистическое понимание романтизма вашему пониманию?*

Первый фрагмент

И что это за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения. Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это все романтизм, чепуха, гниль, художество. Пойдем лучше смотреть жука.

Второй фрагмент

— Третьего дня, я смотрю, он Пушкина читает, — продолжал между тем Базаров. — Растолкуй ему, пожалуйста, что это никуда не годится. Ведь он не мальчик: пора бросить эту ерунду. И охота же быть романтиком в нынешнее время! Дай ему что-нибудь дельное почитать.

Третий фрагмент

— Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить.

— Современное состояние народа этого требует, — с важностью прибавил Аркадий, — мы должны исполнить эти требования, мы не имеем права предаваться удовлетворению личного эгоизма.

Эта последняя фраза, видимо, не понравилась Базарову; от нее веяло философией, то есть романтизмом, ибо Базаров и философию называл романтизмом; но он не почел за нужное опровергать своего молодого ученика.

Четвертый фрагмент

В разговорах с Анной Сергеевной он еще больше прежнего высказывал свое равнодушное презрение ко всему романтическому; а оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в самом себе. Тогда он отправлялся в лес и ходил по нем большими шагами, ломая попадавшие ветки и браня вполголоса и ее и себя; или забирался на сеновал, в сарай, и, упрямо закрывая глаза, заставлял себя спать, что ему, разумеется, не всегда удавалось. Вдруг ему представится, что эти целомудренные руки когда-нибудь обовьются вокруг его шеи, что эти гордые губы ответят на его поцелуи, что эти умные глаза с нежностью — да, с нежностью остановятся на его глазах, и голова его закружится и он забудется на миг, пока опять не вспыхнет в нем негодование.

Пятый фрагмент

— А коли ты не совсем меня понимаешь, так я тебе доложу следующее: по-моему — лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине завладеть хотя бы кончиком пальца. Это все... — Базаров чуть было не произнес своего любимого слова «романтизм», да удержался и сказал: — вздор.

Шестой фрагмент

— Ты навсегда прощаешься со мною, Евгений? — печально промовил Аркадий, — и у тебя нет других слов для меня?

Базаров почесал у себя в затылке.

— Есть, Аркадий, есть у меня другие слова, только я их не выскажу, потому что это романтизм, — это значит: рассыропиться. А ты поскорее женись, да своим гнездом обзаведись, да наделай детей побольше. Умницы они будут уже потому, что вовремя они родятся, не то что мы с тобой.

В первом фрагменте Базаров, узнавший историю отношений Павла Петровича и княгини Р., романтизмом называет «таинственные отношения между мужчиной и женщиной», то есть любовь. Мало того, он выстраивает синонимический ряд «романтизм, чепуха, гниль, художество», при помощи которого это возвышенное чувство характеризуется и оценивается. Отношения между мужчиной и женщиной он, будучи нигилистом, склонен истолковывать только с естественно-научных, физиологических позиций.

Во втором фрагменте раскрывается отношение Базарова к искусству, к художественной литературе. Недоумение, вызванное тем, что Николай Петрович читает произведения Пушкина, показывает внутренний мир Базарова с эстетической стороны. Такое чтение, недостойное зрелого человека, по его мнению, ерунда — и ему рез-

ко противопоставляется так называемое *дельное* чтение, то есть чтение книг по физике, химии, биологии, медицине, агрономии. Людей же, подобных Николаю Петровичу, Базаров с пренебрежением называет романтиками.

Любое суждение философской или этической направленности (в третьем фрагменте Аркадий произносит следующую фразу: «Мы не имеем права предаваться удовлетворению личного эгоизма») вызывает у Базарова реакцию отторжения и также обозначается словом «романтизм».

В четвертом фрагменте вновь звучит тема любви. Только главный герой романа показан в ситуации внутреннего конфликта, ибо чувство, которое он отрицает как не соответствующее нигилистическому мировоззрению, обнаруживает в самом себе и пытается с ним бороться («Он с негодованием сознавал романтика в самом себе»). Герою Тургенева кажется, что, передвигаясь по лесу (автор упоминает о его широких шагах), ломая ветки, браня и себя, и Одинцову, заставляя себя спать, он сможет освободиться от этого чувства, как от наваждения. Но побороть чувство любви Базаров не в состоянии. Далее в разговоре с Аркадием (пятый фрагмент), после того как стало ясным, что чувство к Одинцовой безответное, он говорит своему приятелю: «По-моему — лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине завладеть хотя бы кончиком пальца. Это все...» И завершает фразу, как упоминает повествователь, не любимое слово Базарова «романтизм», а слово «вздор». Но в этой жизненной ситуации стремление задавить в себе чувство любви к человеку, который неспособен на него, объяснимо.

И вот прощание Базарова с Аркадием (шестой фрагмент). Но даже сейчас (вряд ли в будущем бывшие приятели когда-нибудь встретятся друг с другом) Евгений избегает сентиментальности, трогательных фраз — того, что он обозначает словами «рассыропиться» и «романтизм».

Получается, что для Базарова романтизм — это отно-

шения между мужчиной и женщиной, осмысляемые в поэтическом, а не естественно-научном, физиологическом ракурсе, любовь к искусству, склонность к философским рассуждениям, проявление в процессе общения нежных чувств. Все то, что имеет отношение к жизни человеческой души и человеческого духа, наполняя ее возвышенным содержанием, и подвергается нигилистом безоговорочному отрицанию.

По мнению В. М. Марковича, «для Тургенева бесспорно и то, что “нигилизм” неизбежно приводит в безвоздушное пространство свободы без обязательств, действия без любви, поисков без веры. Тургенев не находит в “нигилизме” созидательной творческой силы <...> И в том, что изруганный Базаровым “романтизм” не дает человеку целиком подчинить себя такой позиции, заключается, по логике авторской мысли, великая правота стремлений, объективно противостоящих “нигилизму”. Это правота устремленности к идеалам, возвышающим человека над логикой необходимости и практической целесообразности, правота устремленности к гармонии, которая одна только делает человека вполне и до конца человеком» [6, с. 198—199].

После работы с отдельными фрагментами ученики переходят к суждениям обобщающего характера об отношении нигилистов к романтическому началу. Оценивая его интерпретацию Базаровым, они обращают внимание на расширительное истолкование этого термина, раскрывающееся в репликах тургеневского героя. Не о конкретном литературном направлении или творческом методе идет здесь речь!

⑤ Далее ученики доказывают, что нигилистический подход к жизни отражен в поэме В. В. Маяковского «Облако в штанах» (1914—1915 гг.).

Школьникам дается задание: *прочитайте фрагмент из поэмы В. В. Маяковского «Облако в штанах» и ответьте на вопросы.*

Славьте меня!
 Я великим не чета.
 Я над всем, что сделано,
 ставлю «nihil».

Никогда
 ничего не хочу читать.
 Книги?
 Что книги!

<...>

Пока выкипчивают, рифмами пиликаая,
 из любвей и соловьев какое-то варево,
 улица корчится безъязыкая —
 ей нечем кричать и разговаривать.

1. Каким членом предложения является латинское слово? Почему так важна синтаксическая позиция слова для выражения авторской мысли?

2. Какими средствами языка выражается значение отрицания? Чем это вызвано?

3. С какой поэзией лирический герой не может смириться?

Латинское слово стоит в конце строки и занимает синтаксическую позицию прямого дополнения в положении после сказуемого. Создается впечатление, что лирический герой романтической поэмы В. В. Маяковского совершает некое действие, которое должно чуть ли не в одно мгновение изменить мир. Логика отрицания всего того, что до этого в нем существовало, естественно, распространяется и на книги, которые он отказывается читать.

К средствам языка, которые выражают это отрицание, носящее универсальный характер, следует отнести приставку «ни» в наречии «никогда» и местоимении «ничего», а также частицу «не», стоящую перед глаголом. Да и сама вопросительная интонация, усиленная местоимением «что», как бы подчеркивает бессмысленность чтения литературы, которая представляет собой «из любвей и

соловьев какое-то варево», в то время как «улица корчится безъязыкая».

Но бросается в глаза следующее отличие романтического героя поэмы от нигилиста Базарова: он не отрицает, а даже подчеркивает положительную роль художественного слова. Другое дело, что до таких «златоустов», как он, литература (а его интересует прежде всего поэзия) не выполняла свою благородную миссию, будучи предельно далекой от «улицы», ее стремлений и запросов.

⑥ Заключительное задание нацеливает десятиклассников на анализ и оценку суждения о нигилизме.

Дается задание: *прочитайте высказывание И. С. Аксакова о нигилизме и ответьте на вопрос:*

«Нигилизм есть естественный, исторический плод того отрицательного отношения к жизни, в которое стала русская мысль и русское искусство с первого шага своей деятельности после Петра. Вспомним, что история нашей литературы начинается сатирой. Это отрицание должно дойти наконец до отрицания самого себя. Таков процесс нашего общественного сознания и таков исторический опыт нигилизма. В частности же, он имеет значение протеста, не всегда справедливого, но с одной стороны воздерживает от примирения с многою ложью и пошлостью, а с другой — нападениями на истину — вызывает ее приверженцев на более разумную, строгую, критическую ее проверку и защиту» [14, с. 452].

Можно ли назвать подход И. С. Аксакова к этому явлению русской общественной жизни аналитическим?

Очевиден аналитический подход И. С. Аксакова, современника И. С. Тургенева и одного из лидеров славянофилов, к нигилизму. Начало этого явления, суть которого в отрицательном отношении к жизни, связывается с первыми шагами деятельности Петра I и сатирического направления в русской литературе. Тем не менее, ни в коей мере не являясь приверженцем нигилизма, Акса-

ков все же обнаруживает в нем положительные черты. В о-п е р в ы х, нигилизм воздерживает «от примирения со многою ложью и пошлостью». То есть в критическом отношении к действительности славянофил Аксаков видит рациональное зерно. В о-в т о р ы х, опыт нигилистов побуждает приверженцев истины «на более разумную, строгую, критическую ее проверку и защиту». Ведь нередко возникает искушение ту или иную мысль, к которой ты пришел в результате обобщения целого комплекса фактов, назвать истиной и тем самым поднять ее на высокий пьедестал. Но установка на критическую проверку и перепроверку суждения будет способствовать приближению к тому, что мы называем истиной, так как в результате этой процедуры будет отвергнуто ложное мнение, а в пользу мнения, не противоречащего реальности, будут найдены и сформулированы дополнительные аргументы.

Для обсуждения можно предложить школьникам и следующее суждение французского писателя В. Гюго: «С нигилизмом невозможно спорить. Философия, которая все сводит к одному слову “нет”, не оставляет пути для мысли» [20, с. 334].

IV. Интертекстуальность как предмет осмысления. По мнению Р. Барта, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [7, с. 429—430]. Но конститутивный признак интертекста, на наш взгляд, присутствуют в том его определении, которое дает А. Ранчин: «Фрагменты претекста, оказываясь инкорпорированными в новый текст (посттекст), приобретают в нем особенные, прежде им не свойственные смыслы. На пересечении “исходного” и “итогового” текстов рождается еще одна смысловая сфера, еще один текст, не похожий на них и одновременно

им соприродный. Именно этот феномен, эфемерный, прозрачный и реальный одновременно, а не произведение-текст я, в отличие от Ю. Кристевой, склонен именовать интертекстом» [12, с. 12].

В представленном выше определении интертекст преподносится как некая смысловая сфера, возникшая в результате пересечения, своеобразного диалога двух текстов. Действительно, интерпретируя художественные тексты, мы нередко пытаемся понять характер семантических трансформаций тех или иных претекстовых элементов, которые органично (или неорганично!) вошли в новую структуру.

Действительно, знаки претекста чаще всего не некие вкрапления в основной текст, существующие достаточно автономно, а элементы, которые способны влиять на новый текст, а подчас и обуславливать его художественное содержание и структуру (вспомним о поэтике пародии или стилизации). Иначе говоря, интертекст — это смысловая сфера, обусловленная включением знаков претекста в процесс *создания* новой текстовой среды. И соответственно работа с интертекстом на уроке литературы предполагает выявление знаков претекста, их атрибуцию и, самое главное, постижение характера их взаимодействия с новой текстовой средой.

В начале урока школьникам необходимо дать представление об интертекстуальности и таких ее приемах, как цитирование и аллюзия.

Французский философ Монтень «текст, пестрящий цитатами, часто уподобляет мозаике, лоскутному одеялу или полотну с наклеенными на нем газетными вырезками и полосками цветной бумаги <...> Функции цитаты далеко выходят за рамки той роли, которая ей приписывается по традиции, — быть авторитетной». Включаясь в литературное произведение, «цитата может полностью интегрироваться и в его тематику, и в его письмо». Специфика же аллюзии «заключается в косвенной отсылке

к литературным текстам, которая особым образом заставляет работать память читателя. Действительно, литературная аллюзия предполагает, что читатель в состоянии распознать за иносказаниями ту мысль, которую автор хотел ему внушить, не высказывая ее прямо <...> И так, аллюзию не всегда можно сравнить с заговорщицким подмигиванием читателю. Часто она принимает форму простого воспроизведения текста, более или менее буквального...» [11, с. 84, 87, 91—93].

Далее ученики работают с таблицей, при создании которой мы учитывали комментарии к роману «Отцы и дети» в Академическом собрании сочинений И. С. Тургенева [18, с. 457, 425, 464, 469]. В этой таблице содержится материал, на основе которого они делают наблюдения и обобщения интертекстуальной направленности. Причем, если в первом и пятом примерах встречается цитирование, то во втором, третьем и четвертом — автор использует прием аллюзии.

Тургеневский текст	Текст источника
<p>— Конечно, — промолвил Аркадий, — но что за чудный день сегодня!</p> <p>— Для твоего приезда, душа моя. Да, весна в полном блеске. А впрочем, я согласен с Пушкиным — помнишь, в «Евгении Онегине»:</p> <p>Как грустно мне твое явленье, Весна, весна, пора любви! Какое...</p> <p>— Аркадий! — раздался из тарантаса голос Базарова, — пришли мне спичку, нечем трубку раскурить.</p>	<p>Как грустно мне твое явленье, Весна, весна! пора любви! Какое томное волнение</p> <p>В моей душе, в моей крови!</p> <p>С каким тяжелым умилением Я наслаждаюсь дуновением В лицо мне веющей весны На лоне сельской тишины!</p> <p>Или мне чуждо наслажденье, И все, что радует, живит, Все, что ликует и блестит, Наводит скуку и томленье</p> <p>На душу мертвую давно, И все ей кажется темно? Или, не радуясь возврату</p>

Продолжение табл.

Тургеневский текст	Текст источника
<p>Николай Петрович умолк, а Аркадий, который начал было слушать его не без некоторого изумления, но и не без сочувствия, поспешил достать из кармана серебряную коробочку со спичками и послал ее Базарову с Петром.</p> <p><i>Глава IV</i></p>	<p>Погибших осенью листов, Мы помним горькую утрату, Внимая новый шум лесов; Или с природой оживленной Сближаем думою смущенной Мы увяданье наших лет, Которым возрожденья нет?</p> <p><i>А. С. Пушкин «Евгений Онегин»</i></p>
<p>...изучать отдельные личности не стоит труда. Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат. Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других. Люди, что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой <...> Мы приблизительно знаем, отчего происходят телесные недуги; а нравственные болезни происходят от дурного воспитания, от всяких пустяков, которыми сызмала набивают людские головы; от безобразного состояния общества, од-</p>	<p>Каждый человек — как все люди, в каждом точно то же, что и в других... Различия только потому кажутся важны, что лежат на поверхности и бросаются в глаза, а под видимым, кажущимся различием скрывается совершенное тождество <...> Из двух здоровых людей <...> у одного пульс бьется, конечно, несколько сильнее и чаще, нежели у другого; но велико ли это различие? Оно так ничтожно, что наука даже не обращает на него внимания <...> Разница — не в устройстве организма, а в обстоятельствах, при которых наблюдается организм <...> Если все люди существенно одинаковы, то откуда же возникает разница в их поступках? <...> все зависит от общественных привычек и от обстоятельств...</p> <p><i>Н. Г. Чернышевский «Русский человек на render-vous»</i></p>

Тургеневский текст	Текст источника
<p>ним словом. Исправьте об- щество, и болезней не бу- дет.</p> <p><i>Глава XVI</i></p>	
<p>А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое мес- течко, которое я занимаю, до того крохотно в сравне- нии с остальным простран- ством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удаст- ся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет...</p> <p>А в этом атоме, в этой ма- тематической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразия! Что за пустяки!</p> <p><i>Глава XXI</i></p>	<p>Я вижу эти ужасающие про- странства вселенной, которые заключают меня в себе, я чув- ствую себя привязанным к од- ному уголку этого обширного мира, не зная, почему я поме- щен именно в этом, а не другом месте, почему то короткое вре- мя, которое дано мне жить, наз- начено мне именно в этом, а не в другом пункте целой вечнос- ти, которая мне предшествовала и которая за мной следует.</p> <p>Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заклю- чают меня в себе, как атом <...> Все, что я сознаю, это только то, что я должен скоро умереть...</p> <p><i>Б. Паскаль «Мысли»</i></p>
<p>Когда же наконец он испу- стил последний вздох и в доме поднялось всеобщее стенание, Василием Ивано- вичем обуяло внезапное исступление. «Я говорил, что я возропщу, — хрипло кричал он, с пылающим, пе- рекошенным лицом, потря- сая в воздухе кулаком, как бы грозя кому-то, — и воз-</p>	<p>И сидели с ним на земле семь дней и семь ночей; и никто не говорил ему ни слова, ибо виде- ли, что страдание его весьма велико.</p> <p>После того открыл Иов уста свои и проклял день свой.</p> <p>И начал Иов, и сказал: Погибни день, в который я ро- дился, и ночь, в которую ска- зано: «Зачался человек!»</p>

Окончание табл.

Тургеневский текст	Текст источника
<p>ропцу, возропцу!» Но Арина Власьева, вся в слезах, повисла у него на шее, и оба вместе пали ниц. «Так, — рассказывала потом в людской Анфисушка, — рядышком и понурили свои головки, словно овечки в полдень...» Но полуденный зной проходит, и настает вечер и ночь, а там и возвращение в тихое убежище, где сладко спится измученным и усталым...</p> <p><i>Глава XXVII</i></p>	<p>День тот да будет тьмою: да не изыщет его Бог свыше, и да не воссияет над ним свет!</p> <p>Да омрачит его тьма и тень смертная, да обложит его туча, да страшатся его, как палящего зноя! Ночь та, — да обладает ею мрак, да не сочтется она в днях года, да не войдет в число месяцев!</p> <p><...></p> <p>Для чего не умер я, выходя из утробы, и не скончался, когда вышел из чрева?</p> <p><...></p> <p>На что дан свет человеку, которого путь закрыт и которого Бог окружил мраком?</p> <p><i>Книга Иова. Главы 2 (стих 13), 3 (стихи 1—6, 11, 23)</i></p>
<p>О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...</p> <p><i>Глава XXVIII</i></p>	<p>И хоть бесчувственному телу Равно повсюду истлевать, Но ближе к милому пределу Мне все б хотелось почивать. И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть, И равнодушная природа Красою вечною сиять.</p> <p><i>А. С. Пушкин «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»</i></p> <p>... идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная.</p> <p><i>«Со святыми упокой» (церковное песнопение, исполняемое при отпеваниях и панихидах)</i></p>

Система вопросов и заданий к приведенному выше цитатному материалу выглядит следующим образом:

1. *Что означает весна для автора «Евгения Онегина»? Почему эти строки близки Николаю Петровичу Кирсанову? Как реагирует на них Аркадий? Пушкинские строки случайно прерываются Базаровым, но так ли уж случайно?*

2. *Установите смысловую связь между монологом Базарова о человеке и его изучении и фрагментами статьи Н. Г. Чернышевского.*

3. *Сопоставьте текст французского философа XVII века Блеза Паскаля с монологом Евгения Базарова.*

4. *Сопоставьте строки о Василии Ивановиче Базарове со строками из Книги Иова.*

5. *Раскройте философский смысл заключительных фраз тургеневского романа и последних двух строф лирического стихотворения А. С. Пушкина. Почему пушкинское слово выделено кавычками, но ими не выделено словосочетание из церковного песнопения?*

Необычный взгляд на весну раскрывается в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Обычно это время года воспринимается как символ пробуждения природы к жизни, как знак изменений в жизни людей к лучшему. Но в приведенном фрагменте явление весны вызывает грусть, скуку, тяжелое умиление и все же наслаждение. Перед нами сложное психологическое состояние, которое на завершающем этапе характеристики человека обозначается фразой о давно уже мертвой душе. Но вопросительный знак, стоящей в конце строфы, свидетельствует о том, что нет у автора полной уверенности в этом. Так чем же объяснить печаль?

Каждая новая весна — напоминание о неумолимо движущемся времени, о потерях, об увяданье лет, в связи с чем фраза «Мы помним горькую утрату, / Внимая новый шум лесов» приобретает необычайно емкий смысл,

фиксирующий и состояние человеческой души, предельно далекое от оптимизма, и универсальный закон смены поколений, по отношению к которому человек бессилён. Психологический и онтологический смыслы синтезируются в рамках одной фразы, передающей многозначность символического образа.

Именно такое восприятие весны оказывается близким Николаю Петровичу, цитирующему Пушкина. Причём нельзя пройти мимо того, что автор подчёркивает не только изумление Аркадия, который слушал отца, но и сочувствие. Изумление легко объяснить: сын Николая Петровича относится к совсем другому поколению, он во многом иначе воспринимает окружающий его мир и жизнь. Кстати, незадолго до этого, будучи очарованным картиной весенней природы («...повсюду нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки; чиби́сы то кричали, вивая над низменными лугами, то молча перебежали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени ещё низких яровых хлебов, гуляли грачи; они пропадали во ржи, уже слегка побелевшей, лишь изредка выказывались их головы в дымчатых её волнах»), Аркадий «сбросил с себя шинель и так весело, таким молоденьким мальчиком посмотрел на отца, что тот опять его обнял». Но не может «отец семейства» воспринимать мир так, как воспринимает его «молоденький мальчик»! Получается, что уже в этой ситуации, не имеющей отношения к сюжету произведения, звучит тема отцов и детей.

Базаров прерывает пушкинские строки, ведь ему нужны спички для того, чтобы раскурить трубку. И эта деталь приобретает символический смысл, а его можно осознать в полной мере в контексте всего романа, так как Базаров — это человек, противостоящий и поколению Николая Петровича, и дворянской культуре, к которой он принадлежит в полной мере и к которой с таким презрением относится, нигилист, случайно оказавшийся здесь. Поэтическому, даже романтическому восприятию мира

никак не соответствует просьба Базарова, воспринимающаяся как знак прозаической действительности, где торжествует материальное начало.

Пушкинский фрагмент, органично вошедший в текст романа, подан в системе точек зрения представителей разных поколений (Николай Петрович, Аркадий) и включен в контекст, казалось бы, малозначительной ситуации, на которой нельзя не обнаружить налет случайности, что не лишает ее символического смысла.

В главе XVI Базаров раскрывает Одинцовой свое понимание людей. При этом обнаруживается предельно близкая смысловая связь его монолога со статьей «Русский человек на *rendez-vous*». Причем цитирование в этом сегменте художественного текста отсутствует, но писатель своими словами передает содержание литературно-критической статьи Н. Г. Чернышевского.

Во-первых, подчеркивается мысль о том, что все люди одинаковы, а «небольшие видоизменения ничего не значат», ведь у каждого человека мозг, селезенка, сердце, легкие, одинаково устроенные (в статье говорится: «...в каждом точно то же, что и в других»). Чернышевский утверждает: люди обращают внимание прежде всего на различия по той причине, что они «лежат на поверхности», а под кажущимся различием «скрывается тождество».

Во-вторых, затрагивается и актуальнейший в любую историческую эпоху вопрос о нравственных болезнях. По смыслу фразы Базарова и Н. Г. Чернышевского на эту тему «рифмуются»: «Исправьте общество, и болезней не будет» — «...все зависит от общественных привычек и от обстоятельств». То есть говорится об абсолютной зависимости человека от окружающей его действительности. Соответственно, если изменить среду, то произойдут существенные изменения и в его внутреннем мире. Налицо упрощенный, вульгарно-материалистический взгляд на человека.

Итак, Базаров в диалоге с Одинцовой пропагандирует отдельные идеи революционера-демократа Н. Г. Чернышевского. Таким приемом, как аллюзия, и подчеркивается связь нигилизма с этим течением в русской общественной мысли второй половины девятнадцатого века, столь очевидная для читателей романа — современников И. С. Тургенева.

Третий пример в таблице имеет отношение к разговору Базарова с Аркадием (глава XXI).

По мнению Паскаля, «в огромности вселенной человек — такая крошечная точка, что он испытывает скорее страх перед бесконечностью этих пространств, чем восторг от красоты их упорядоченного устройства. Оставшись один на один с мирозданием, человек ощущает свою затерянность в нем и его непроницаемое равнодушие, если не враждебность» [2, с. 24].

В монологе Евгения возникает образ узенького местечка, занимаемого человеком. Небольшой монолог тургеневского героя как бы отражает высказывание Б. Паскаля. Но вывод Базарова («А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразия! Что за пустяки!») никак не соответствует позиции французского философа. Если человек из «Мыслей» Паскаля смирился со своим униженным положением, то Базаров не способен на смирение, о чем свидетельствует и экспрессивность его речи, выраженная при помощи разговорной лексики, синтаксического параллелизма, восклицательных интонаций («Что за безобразия! Что за пустяки!»).

Так и напрашивается ассоциация с канцонной итальянского поэта XIX века Джакомо Леопарди «Дрок, или Цветок пустыни» (1836 г.) в переводе А. Наймана:

... здесь, в степи
Унылой, вижу я
Сиянье звезд на чистой сини, в море
Далеком отраженных,

И россыпь искр, объявших пустоту
Небес блестящим кругом.
Когда на них я устремляю взгляд,
Мне кажется, горят
Там точки, хоть в действительности точка —
Земля с ее морями
В сравненье с ними, так они огромны:
Не только человек
Неведом им, но шар
Земной, где он затерян; и когда
Созвездья созерцаю, в беспредельном
Затерянные мраке,
Что кажутся туманом нам, откуда
Ни люди, ни Земля неразличимы,
Ни множество всех наших звезд, а с ними
И солнце золотое
Иль выглядят, как их
Отсюда видим мы —
В тумане точкой света, —
О род людской, каким
Ты выглядишь в моих глазах!..

Нельзя не обратить внимание на то, что объединяет строки Д. Леопарди со строками Б. Паскаля и И. Тургенева: во всех трех случаях человек выглядит ничтожным по сравнению с безграничным космическим пространством. Но принципиально важно подчеркнуть и своеобразие произведения итальянского поэта, в котором идет речь об относительности представлений о реалиях мира: то, что кажется огромным, гигантским, на фоне другой пространственной сферы превращается чуть ли не в точку. Главное, какое положение занимаешь в пространстве, откуда смотришь на объект. Поэтому точкой может быть и человек, и Земля, и дальняя звезда. Но и в этом случае ничтожность человека перед лицом вечности для поэта неоспорима!

Организуя сопоставительную работу учащихся с четвертым разделом таблицы, преподаватель прежде всего нацеливает их на то, чтобы они зримо представили героев

двух книг. Страдание Василия Ивановича передается прежде всего через портрет: «пылающее, перекошенное лицо», кулак, грозящий, видимо, Богу. Портретная характеристика Иова тогда, когда он произносит свою гневную речь, отсутствует. Но в Книге раскрывается психологическая реакция трех друзей Иова, только что увидевших его: «И, подняв глаза свои издали, они не узнали его; и возвысили голос свой, и зарыдали; и разодрал каждый верхнюю одежду свою, и бросали пыль над головами своими к небу». Учащиеся вслушиваются в слова героев и выявляют особенности речи каждого из них. Конечно, гневное восклицание Василия Ивановича, предельно краткое, восклицание, отражающее мгновенный душевный порыв (неспроста в тексте его исступление названо внезапным), далеко от пространного монолога Иова, композицию которого определяет символика света и тьмы: «Я говорил, что я возропщу, — хрипло кричал он, с пылающим, перекошенным лицом, потрясая в воздухе кулаком, как бы грозя кому-то, — и возропщу, возропщу!»

В монологе библейского персонажа эти символы взаимодействуют: во-первых, в нем речь идет о гибели света, то есть дня, когда родился Иов («День тот да будет тьмою...»; «Да омрачит его тьма и тьма смертная»); во-вторых, создается пространственная картина, построенная на сочетании света и тьмы («На что дан свет человеку, которого путь закрыт и которого Бог окружил мраком?»).

В библейском тексте монологу Иова предшествует упоминание о том, как сидели с ним друзья «семь дней и семь ночей; и никто не говорил ему ни слова, ибо видели, что страдание его весьма велико». Следовательно, ни о каком мгновенном душевном порыве говорить не приходится. Слово Иова отражает устойчивое психологическое состояние, в нем ощутима определенная логика. По сути дела, в Книге Иова создается условная ситуация: назначение речи главного персонажа прежде всего идеологическое, а не психологическое. И неудивительно, что

позднее она находит своеобразное отражение в монологах других героев и даже в словах самого Бога, знаменуя собой завязку философско-религиозного спора, составляющего основу неповторимой ветхозаветной «драматургии».

И наконец делается сопоставительный вывод о мотиве тьмы в двух повествованиях: в тургеневском романе тьма («...но полуденный зной проходит, и настает вечер и ночь») спасает от несчастий, ибо она — прибежище сна («сладко спится измученным и усталым...»), в Книге же Иова Тьма — символ небытия.

Работая с пятым разделом цитатной таблицы, ученики обращаются к заключительному абзацу тургеневского романа, где возникает картина сельского кладбища, где слышится пронзительный голос самого автора, говорящего о «страстном, грешном, бунтующем сердце», о «великом спокойствии “равнодушной” природы», «о вечном примирении и о жизни бесконечной». Сопоставление этих строк со стихотворением А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» подводит учащихся к выводу о том, что в самом финале романа «рождается мысль о неостановимом цветении жизни, о неизбежной, скорбной и все-таки прекрасной смене поколений» [3, с. 81]. Эту мысль можно развить в том случае, если учитель обратится и к финальным строкам романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», где отчетливо звучит тема смены поколений.

Следовательно, писатель выходит за рамки пантрагической модели мира и человека, которая обнаруживается в высказываниях Б. Паскаля, ибо, видя ничтожество человека перед ликом вечности, осознавая всю ужасную неотвратимость смерти, он все же обнаруживает некую мудрость в неумолимом движении времени.

Предложенная ниже система вопросов и заданий позволяет развернуть этот этап деятельности десятиклассников:

1. Докажите, что у сельского кладбища печальный вид.

2. Какими вы представляете родителей, приходящих на могилу своего сына?

3. Вчитайтесь еще раз в предложение, посвященное родителям Базарова. Почему автор активно употребляет в нем однородные сказуемые? Случайно ли это предложение завершается многоточием?

4. Сопоставьте вопросительные предложения в авторском отступлении и лирическом стихотворении А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Одинаковое ли отношение к жизни и смерти раскрывается в финалах этих двух произведений?

5. Почему тургеневский текст завершается многоточием, а пушкинский — точкой?

Итак, эпитет «равнодушная», стоящий перед именем существительным «природа», выделяется кавычками, то есть подается как цитата, несомненно, отсылая читателя к пушкинскому стихотворению. Таким способом подчеркивается связь автора (а в последнем абзаце звучит именно его голос и сам текст может восприниматься как лирическое стихотворение в прозе) с определенной культурной традицией, столь ему близкой и дорогой. Словосочетание из религиозного песнопения «жизнь бесконечная» с сохраненной инверсией тем не менее кавычками не выделяется. Видимо, оно воспринимается как знак христианской культуры, лишенный индивидуального авторства.

Разговор о «равнодушной» природе может быть продолжен на уроке включением в его структуру следующих тургеневских цитат: «Это штука — равнодушная, повелительная, прожорливая, себялюбивая, подавляющая — это жизнь, природа или бог; называйте ее как хотите <...> но не поклоняйтесь ей ни за ее величие, ни за ее славу!» (письмо к П. Виардо от 16 (28) июля 1849 года); «Мне нет до тебя дела, — говорит природа человеку, — я

царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть» (повесть «Поездка в Полесье», написанная в 1857 году).

В творчестве позднего И. С. Тургенева обнаруживается сходный взгляд на природу. Например, в стихотворении в прозе «Природа» (1879 г.) природа, показанная в виде величавой женщины в волнистой одежде зеленого цвета с темными, грозными глазами, у которой «зычный голос, подобный лязгу железа», на вопросы лирического героя «О чем твоя дума? Не о будущих ли судьбах человечества размышляешь ты? Не о том ли, как ему дойти до возможного совершенства и счастья?» отвечает: «Я думаю о том, как бы придать большую силу мышцам ног блохи, чтобы ей удобнее было спастись от врагов своих. Равновесие нападения и отпора нарушено... Надо его восстановить». На недоумевающую фразу «Но разве мы, люди, не любимые твои дети?» она реагирует так: «Все твари мои дети, и я одинаково о них забочусь — и одинаково их истребляю».

На уроке отметим даты создания соответствующих текстов: 1849, 1857, 1862, 1879 годы. Они доказывают, что взгляд Тургенева на «равнодушную» природу с течением лет не изменялся.

Но вернемся к интертекстуальности, которая способствует углублению философского содержания романа: фиксируется преграда, отделяющая представителей разных поколений, «отцов» и «детей»; раскрывается вульгарно-материалистический взгляд на человека, характерный для нигилистов; показывается ничтожность человека перед лицом вечности, который, тем не менее, не хочет и не может смириться со своим униженным положением; звучит тема противостояния высшей силе; формулируется мысль о природе, все подчиняющей своим законам, и примирении, гармонии как основе вечной жизни.

В структуру уроков по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети» входят философские тексты. Но каково их предназначение?

Во-первых, философский текст вводится в структуру урока прежде всего для того, чтобы помочь ученикам в постижении литературного произведения, в осознании жизненной позиции его автора. Иначе говоря, он является *средством* достижения цели, входящей в силовое поле *эстетического* образования и воспитания. Об этом ни в коем случае нельзя забывать. Иначе возникает опасность трансформации уроков литературы в уроки философии. Другое дело, что на каком-то этапе изучения литературного произведения (чаще всего на завершающем, синтезирующем) ученики могут оторваться от его реалий и вступить в сферу размышлений о жизни и смерти, о сиюминутном и вечном. Но сами эти размышления будут подготовлены прежде всего глубоким постижением произведения искусства.

По сути дела речь идет о *культурном философствовании*. Но почему в состав термина эпитет входит как необходимый компонент? Дело в том, что само слово «философствование» характерно для разговорной речи и подразумевает мудреное или беспочвенное рассуждение, умствование. В нашей же ситуации абстрактные размышления учащихся представляют собой тексты, имеющие опору в различных пластах культуры, прежде всего художественной, и в то же время обладающие самооценностью.

Во-вторых, результат сравнения художественного текста с философским может составлять «идеологическую» основу, фундамент для выполнения других заданий (в том числе и на сравнение) и становиться одним из условий того, чтобы ученики восприняли изучаемое литературное произведение в контексте художественной культуры. Так, соотнесение первого высказывания Б. Паскаля с тургеневским текстом делает возможным более серьезный разговор о канцоне Д. Леопарди. Матрица «от философии — к поэзии» работает...

Завершается учебное занятие формулировкой творческого задания, которое десятиклассники выполняют дома.

Какие другие пушкинские цитаты могли бы, на ваш взгляд, войти в текст тургеневского романа (2—3 примера)? В каких местах? Аргументируйте.

Кроме того, приводится следующий вариант выполнения этого задания:

«Ласточки летали высоко; ветер совсем замер; за-
поздалые пчелы лениво и сонливо жужжали в цветах
сирени; мошки толклись столбом над одинокою, дале-
ко протянутою веткою. "Как хорошо, боже мой!" —
подумал Николай Петрович, и любимые стихи пришли
было ему на уста: "Дубравы, где в тиши свободы встре-
чал я счастьем каждый день, ступаю вновь под ваши
своды, под вашу дружескую тень". Он вспомнил Ар-
кадия, *Stoff und Kraft* — и умолк, но продолжал сидеть,
продолжал предаваться горестной и отрадной игре оди-
ноких дум».

Пушкинские строки передают настроение Николая Петровича, очарованного картиной вечера. Ощущение счастья, вызванное созерцанием спокойной, гармоничной природы, чуть позднее сменится «горестной и отрадной игрой одиноких дум», причина которых — осознание неумолимого движения времени, трудностей в общении с сыном.

Вывод. Каждый из охарактеризованных выше уроков по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети» актуализирует определенный ракурс обобщения:

1) сюжетные линии, определенным образом соотносенные друг с другом в рамках романического повествования, группировка которых подводит школьников к итоговому суждению о системе образов-персонажей;

2) литературный герой, осмысляемый в контексте эстетической проблематики (категория трагического: трагический конфликт внешний и внутренний, трагический герой, трагический финал);

3) концепт «нигилизм», рассматриваемый в связи с антиномичным концептом «романтизм»;

4) интертекстуальные связи, анализ которых актуализирует художественные доминанты романа «Отцы и дети» и в то же время помогает ученикам осознать связь И. С. Тургенева с художественной (А. С. Пушкин) и философской (Б. Паскаль) традицией, а также увидеть связь произведения с современной литературно-общественной жизнью (Н. Г. Чернышевский).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богданова, О. Ю.* Методика преподавания литературы / О. Ю. Богданова, С. А. Леонов, В. Ф. Чертов ; под ред. О. Ю. Богдановой. — М. : Академия, 2004. — 400 с.
2. *Гинзбург, Ю. А.* Мысли о главном / Ю. А. Гинзбург // Б. Паскаль. Мысли. — М. : Изд-во имени Сабашниковых, 1995. — 480 с.
3. *Качурин, М. Г.* О единстве в школьном изучении произведений И. С. Тургенева / М. Г. Качурин // Тургенев в школе : пособие для учителя. — М. : Просвещение, 1981. — 288 с. — С. 57—87.
4. *Кудряшев, Н. И.* Взаимосвязь методов обучения на уроках литературы : пособие для учителя / Н. И. Кудряшев. — М. : Просвещение, 1981. — 190 с.
5. *Лебедев, Ю. В.* Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» / Ю. В. Лебедев. — М. : Просвещение, 1982. — 144 с.
6. *Маркович, В. М.* Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30—50-е годы) / В. М. Маркович. — Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1982. — 208 с.
7. Новейший философский словарь / сост. и гл. ред. А. А. Грицанов. — Минск : Книжный дом, 2001. — 1280 с.
8. *Паскаль, Б.* Мысли / Б. Паскаль : пер. с фр.

Ю. А. Гинзбург. — М. : Изд-во Сабашниковых, 1995. — 480 с.

9. *Писарев, Д. И.* Базаров / Д. И. Писарев // Литературная критика : в 3 т. — Т. 1. — Л. : Художественная литература, 1981. — 384 с.

10. *Поспелов, Г. Н.* Теория литературы : учебник / Г. Н. Поспелов. — М. : Высшая школа, 1978. — 351 с.

11. *Пьеге-Гро, Н.* Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро : пер. с фр. Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова. — М. : Изд-во ЛКИ, 2008. — 240 с.

12. *Ранчин, А.* «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского / А. Ранчин. — М. : Новое лит. обозрение, 2001. — 464 с.

13. *Савинков, С. В.* Аспекты русской литературной характерологии / С. В. Савинков, А. А. Фаустов. — М. : Intrada, 2010. — 332 с.

14. *Страхов, Н. Н.* Из истории литературного нигилизма: 1861—1865 / Н. Н. Страхов. — СПб. : Тип. бр. Пантелеевых, 1890. — 596 с.

15. *Страхов, Н. Н.* Литературная критика / Н. Н. Страхов. — М. : Современник, 1984. — 431 с.

16. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. — Т. 1. — М. : Академия, 2004. — 512 с.

17. *Тирген, П.* К проблеме нигилизма в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» / П. Тирген // Русская литература. — 1993. — № 1 — С. 37—47.

18. *Тургенев, И. С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / И. С. Тургенев. — Т. 7. — М. : Наука, 1981. — 558 с.

19. *Шопенгауэр, А.* Избранные произведения / А. Шопенгауэр. — М. : Просвещение, 1992. — 480 с.

20. Энциклопедия афоризмов: мысль в слове. — М. : АСТ, 1998. — 720 с.



ЛИЦА И МАСКИ В РОМАНЕ
И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»:
КОНТЕКСТНЫЙ АНАЛИЗ ЭПИЗОДА
ДУЭЛИ В 10 КЛАССЕ

Ло мнению М. М. Бахтина, автор всегда нуждается в формально-жанровой маске, которая определяла бы его позицию для виденья жизни, ведь речь идет «об иносказательном бытии человека вплоть до его мировоззрения, не всегда совпадающим с общественным» [1, с. 94]. Это высказывание философа приобретает особую значимость, поскольку основной задачей романа становится разоблачение «конвенциональности, дурной, ложной условности во всех отношениях человека» [1, с. 91]. Рассматривая под этим углом зрения роман И. С. Тургенева «Отцы и дети», мы предложили учащимся проанализировать эпизод дуэли между Евгением Базаровым и Павлом Петровичем Кирсановым.

На предыдущих уроках ребята уже выделили «маски» аристократа и нигилиста, которые с успехом демонстрируют Павел Петрович Кирсанов и Базаров в идеологическом споре. Этим «маскам» в романе автор отводит особое значение: сами герои имеют право не понимать и не принимать позицию оппонента, имеют право интерпретировать жизнь как трагедию или комедию, имеют право срывать маски с других. Из этого складывается описание внешнего плана повествования, но, чтобы перевести «образность во внутренний план, то есть совершить переход от изображения “внешнего” человека к изображению “внутреннего” человека» [3, с. 392], И. С. Тургеневу понадобилась другая сцена — сцена дуэли между П. П. Кирсановым и Е. Базаровым. Анализ этой сцены мы проведем в не-

сколько этапов: это выявление внешних признаков комизма ситуации (положений) и внутреннего плана комического через сопоставления внутри и вне текста романа. Предлагаем построить анализ эпизода на «последовательном и многоаспектном чтении, то есть чтении как методе» [4, с. 57].

Поскольку в романе сцена дуэли приобретает откровенно пародийный характер и смех возникает уже при описании ее участников, то предлагаем ребятам задуматься над следующими вопросами:

1. Почему вид дуэлянтов и их серьезные приготовления к дуэли вызывают усмешку?

2. Что помогает понять комический характер этой сцены?

Учащиеся отмечают, что англоман Павел Петрович на фоне Базарова выглядит неестественно и пародийно, тем более, когда он опасается показаться смешным. Базаров же упорно провоцирует его, но и сам не меньше своего оппонента боится оказаться в смешном положении. О комичности их положения говорят и размышления Базарова после «вызова» на поединок, когда Евгений понимает, что они с Павлом Петровичем «комедию отломали», точно «ученые собачки» на задних лапах потанцевали.

Выявление внутренних причин комического начинаем с размышления над вопросом: *почему Базаров соглашается на дуэль с Павлом Петровичем?* Десятиклассники отмечают, что «комедию отломать» Базарова заставляют «правила», педантичную приверженность которым он так презирает в Павле Петровиче: «А отказать было невозможно; ведь он меня, чего доброго, ударил бы, и тогда...» О значении правил в жизни светского человека или общественном мнении говорил еще А. С. Пушкин в своем романе «Евгений Онегин»: «...Но шепот, хохотня глупцов <...> // И вот общественное мненье! // Пружина чести, наш кумир! // И вот на чем вертится мир!»

Эта аллюзия с пушкинским романом выявляет не

только комичность ситуации, но и одну из причин поражения Базарова перед естественным течением жизни, не поддающейся нигилистическим концепциям.

Сама дуэль у И. С. Тургенева, если иметь в виду литературную традицию, получает в романе комедийное освещение. Вспоминая известные им дуэли в русской литературе, учащиеся отмечали, что они всегда проводились «против правил», но при этом в поединок вступали сословно равные противники, нарушение правил часто было злым умыслом одного из дуэлянтов (например, в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»).

Нарушения начинаются с момента вызова. Мы предлагаем одной группе учащихся еще раз обратиться к тексту описания дуэли и выявить детали, отмечающие неестественность ситуации, а другой группе перечитать сон Базарова накануне дуэли и ответить на вопрос: *почему во сне Базарова Павел Петрович ассоциируется с таинственным дремучим существом, «лесом»?*

Учащиеся первой группы отмечают нелепость положения дуэлянтов, поскольку, действительно, создается впечатление, будто «ученые собачки на задних лапах танцуют», причем, подчиняясь правилам, каждая из них стремится на свой лад сохранить свое достоинство и лицо, да еще и сыронизировать при этом.

Ученики второй группы говорят, что гротесковый характер сна придает комизм дуэли: «Одинцова кружилась перед ним, она же была его мать, за ней ходила кошечка с черненькими усиками, и эта кошечка была Фенечка; а Павел Петрович представлялся ему большим лесом, с которым он все-таки должен драться». Пытаясь разгадать тайный смысл символа, ученики строят гипотезы: одни говорят о неразгаданности и таинственности Павла Петровича, а другие предполагают, что это базаровская природная мужицкая «дремучесть», которой он яростно сопротивляется, но никто не догадывается, что этим символом автор «дает тонкий намек на народ как веч-

ную тайну, встающую перед русским интеллигентом» [2, с. 76]. Не случайно на месте дуэли появляется сам народ: «Раздался топот конских ног по дороге <...> Мужик показался из-за деревьев. Он гнал двух спутанных лошадей перед собою и, проходя мимо Базарова, посмотрел на него как-то странно, не ломая шапки <...> Базаров тут же подумал: “Вот этот тоже рано встал, да, по крайней мере, за делом, а мы?”».

Тут и проявляется пародийный смысл предстоящей дуэли, где противники в масках дворянина-аристократа и разночинца-демократа выглядят с точки зрения мужика, с точки зрения естественного течения жизни, людьми странными, людьми без дела, а потому комичными, во всяком случае, разыгрывающими какой-то нелепый спектакль. По сути дела дуэль становится комедийной сценой, на которой актеры — Павел Петрович и Евгений Базаров, а зритель — народ. Да и пейзаж совсем не соответствует намеченному кровопролитию: «Утро было славное, свежее; маленькие пестрые тучки стояли барашками на бледно-ясной лазури: мелкая роса высыпала на листьях и травах, блистала серебром на паутинах; влажная темная земля, казалось, еще хранила румяный след зари; со всего неба сыпались песни жаворонков». Но это декорации совсем другой пьесы, и она абсолютно равнодушна к тому, что будет происходить на данной сцене. Учащиеся отмечают, что в этой сцене выглядят нелепыми все присутствующие, даже свидетель со стороны Павла Петровича, по ироничному замечанию Базарова, «стоящий на высоте современного образования».

Черту под всем этим абсурдом подводит русский мужик-зритель: « — Как вы полагаете, что думает теперь о нас этот человек? — продолжал Павел Петрович, указывая на того самого мужика, который за несколько минут до дуэли прогнал мимо Базарова спутанных лошадей, и, возвращаясь назад по дороге, “забочил” и снял шапку при виде господ.

— Кто ж его знает? — ответил Базаров. — Всего вероятнее, что ничего не думает. Русский мужик — это тот самый таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Ратклифф! Кто его поймет! Он сам себя не понимает».

Так Тургенев определяет отношение народа к забавам господ, где эта дуэль (как и все другие литературные дуэли) выглядит странной потехой бар-клоунов в белых, как снег, панталонах с клюквенным соком вместо крови на них. Но все это не отменяет драматизма происходящего для каждого участника дуэли, несмотря на то, что Базаров комментирует ситуацию следующим образом: «А согласитесь, Павел Петрович, что поединок наш необычен до смешного».

Как тут не вспомнить М. М. Бахтина: «Все акты драмы мировой истории проходят перед смеющимся народным хором. Народ, конечно, и сам участник драмы мировой истории, но от других он отличается способностью и правом смеяться амбивалентным смехом. Не слыша этого хора, нельзя понять и драмы в ее целом» [1, с. 163].

Смеющийся народный хор слышен на площадях городов и небольших селений. Можно вспомнить сцены из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», когда Раскольников по пути в контору решает покаяться, но при этом еще не имеет истины в сердце, которая, по Достоевскому, и есть любовь: «Все разом в нем размячилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю... Он встал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз.

— Ишь как нахлестался! — заметил подле него один парень. Раздался смех.

— Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает, — прибавил какой-то пьяненький из мещан.

— Парнишка еще молодой! — ввернул третий.

— Из благородных! — заметил кто-то солидным голосом.

— Ноне их не разберешь, кто благородный, кто нет.

Все эти отклики и разговоры сдержали Раскольников, и слова «я убил», может быть, готовившиеся слететь у него с языка, замерли в нем».

Народное, площадное развенчание Раскольникова здесь очевидно.

Кажется, совершенно нет места смеху в последней новелле романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» «Фаталист». В самом финале, возвратившись после встречи с Вуличем в крепость, Печорин рассказал Максиму Максимычу обо всем, что с ним случилось и чему он был свидетелем. Он захотел узнать, каково мнение простого человека насчет предопределения. «Он сначала не понимал этого слова, но я объяснил его как мог, и тогда он сказал, значительно покачав головою:

— Да-с, конечно-с! Это штука довольно мудреная!.. Впрочем, эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны, или не довольно крепко прижмешь пальцем: признаюсь, не люблю я также винтовок черкесских; они как-то нашему брату неприличны: приклад маленький, — того и гляди нос обожжет... Зато уж шашки у них — просто мое почтение!

Потом он промолвил, несколько подумав:

— Да, жаль беднягу... Черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!.. Впрочем, видно, уж так у него на руду было написано!..

Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений».

Не любящий «метафизических прений» Максим Максимыч дает снижающую, смеховую характеристику событию. Он переводит абстракцию философских размышлений офицеров в план бытовой, житейский. Сквозь этот

смех начинает явственно проглядывать «игрушечность» опасных забав с «азиатскими» курками: они просто осекаются, если плохо смазаны. По народной правде, это только забавы, которыми «нос обожжешь». С обожженным носом вышли из этих забав Вулич и Печорин.

Печорин опускает глаза со звездного неба и начинает смотреть себе под ноги. «Такая предосторожность была очень кстати: я чуть-чуть не упал, наткнувшись на что-то толстое и мягкое, но, по-видимому, неживое. Наклоняюсь — месяц уже светил прямо на дорогу — и что же? Передо мной лежала свинья, разрубленная пополам шашкой...» Пьяный казак гнал за свиньей, а попутно зарубил Вулича. Страшное, нелепое убийство. Романтическая гибель не состоялась — ее заместила странная смерть. Прав был Максим Максимыч: «Зато уж шашечки у них — просто мое почтение!» И это не игра с «азиатскими курками», а страшная в своей прозаической заостренности и обыденности жизнь. И если Печорин при виде убитого Вулича продолжает свои фаталистические игры «скуки ради», то у Максима Максимыча мы видим сочувственное отношение к погибшему: «Да, жаль беднягу». Это и есть последний приговор Печорину, произнесенный «естественным» человеком Максимом Максимычем, но вынесенным не им, а жизнью, с которой фаталисты затеяли нешуточную игру.

Таким образом, контекстный анализ сцены дуэли помогает учащимся не только выявить авторскую позицию по отношению к героям романа и их «маскам», но и осознать глубину трагедии главного героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин, М. М.* Эпос и роман / М. М. Бахтин. — СПб. : Азбука, 2000. — 304 с.
2. *Лебедев, Ю. В.* Роман Тургенева «Отцы и дети» : пособие для учителя / Ю. В. Лебедев. — М. : Просвещение, 1982. — 144 с.

3. *Попова, И. Л.* Меннипова сатира как термин М. М. Бахтина / И. Л. Попова // Вопросы литературы. — 2007. — № 6. — С. 83—107.

4. *Шамрей, Л. В.* Урок литературы XX века и творческий потенциал учителей-словесников: проблемы, полемика, опыт / Л. В. Шамрей // Нижегородское образование. — 2013. — № 1. — С. 54—62.



ВИДЫ СОПОСТАВЛЕНИЙ ПРИ ИЗУЧЕНИИ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Современным ученикам непросто прочесть классический художественный текст. Это особенно заметно на этапе проверки восприятия, где учащиеся демонстрируют невысокий уровень понимания произведения. Более тонкие и внимательные читатели, даже тщательно поработав с текстом, чаще склонны к пересказу. Школьный анализ не всегда ведет учащихся к осознанию позиции автора, понимание текста не проявляется в читательской интерпретации. Преодолеть недостатки помогает целостное изучение литературного произведения. Методическая наука в поисках наиболее эффективных методов и путей анализа художественного текста всегда обращалась к сопоставительному анализу.

Виды сопоставлений разнообразны: сопоставление художественного произведения с его реальной основой, сопоставление разных редакций, вариантов текста, сопоставление частей и различных элементов художественного произведения. На решение

задач сопоставления более высокого уровня работают сравнение данного произведения с другими произведениями писателя, сравнение произведений разных писателей, сопоставление интерпретаций и критических статей, сравнение литературного произведения с произведениями другого вида искусства.

Обращаясь к сопоставлению как виду деятельности, необходимо учитывать возрастные особенности учащихся. В старших классах ускоряется темп роста учебных возможностей школьников. По классификации В. Г. Маранцмана, литературное развитие учащихся 10-го класса должно достигать уровня, обозначенного как «период связей» (потребность в понимании целостной картины мира, осознание причин и следствий, поиск внутренних связей текста). Сопоставительный анализ расширяет горизонт видения жизни старшеклассниками, позволяет им осуществить историческое осмысление классической литературы в диалоге с другими видами искусства, помогает в интерпретации художественного произведения.

Результаты освоения десятиклассниками романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» позволяют судить об относительно поверхностном понимании и авторского замысла, и образа самого Евгения Базарова, несмотря на то, что к этому программному произведению ученики обращаются в различных учебных ситуациях достаточно часто и интерес к проблематике произведения устойчив.

В тексте романа ученикам все кажется понятным, хотя И. С. Тургенев предлагает непростой для десятиклассников материал: сложные характеры, неоднозначные ситуации, столкновение взглядов, принципов, убеждений, мнений. Например, размышляя над словосочетанием «незаконная личность», учащиеся отмечают, что «у героя сложный характер», но он «уверенный в себе», «сильный», совершенно очевидно, что самым непростым для осмысления остается образ главного героя. В современной школе сохраняется устойчивое представление о Базарове как о

нигилисте, открыто декларирующем свои принципы и руководствующемся ими на деле. Однако встреча с Одинцовой выводит героя из привычного ему круга собственных ощущений и поведенческих реакций. Следовательно, И. С. Тургенев показывает, что конфликт заключен в самой личности Базарова, убеждения которого вступают в противоречие с его натурой, чувствительной, ранимой, способной любить. Именно это и создает сложность в восприятии десятиклассниками образа Базарова. У героя есть логичное и четкое объяснение, что такое любовь, но, встретив Анну Сергеевну Одинцову, он чувствует совсем иное. Ставя героя в подобную ситуацию, И. С. Тургенев подчеркивает, что способность любить заложена в природе самого человека, что это высокое, духовное чувство и что природе Базарова оно свойственно. В романе эти смыслы представлены, задача учителя и учеников — увидеть это в тексте.

Вычитать качественно текст помогает такое задание, как составление партитуры чувств героев. Причем для анализа XVIII главы важно именно сопоставление психологических портретов героев. Учащиеся анализируют текст главы и следят за тем, как развиваются чувства героев: что испытывают Базаров и Одинцова и как они это проявляют.

Тщательное вычитывание текста показывает, что инициатором нового диалога и последовавшего за ним признания Базарова в любви является Одинцова. И. С. Тургенев при помощи, прежде всего, глаголов ярко показывает ее активные действия: «явилась», «обернулась», «встала», «направилась», «скорыми шагами дошла», «протянула руку», «бросила косвенный взгляд». Героиня дважды говорила о доверии и недоверии, дважды протягивала к нему руки. Итак, Одинцова динамична, Базаров же сначала статичен и ведом. Он «сидел, нагнувшись над чашкой», «взглянул» на Одинцову «как будто толкнул», «проворно следовал за нею, не поднимая глаз и только лоя

слухом тонкий свист и шелест... платья», во время разговора занял вчерашнее свое место в комнате и не менял позы, затем «наклонил голову», «встал и подошел к окну». Анна Сергеевна, появившись, пригласила Базарова к разговору, позвала и повела за собой, задавала вопросы, своими вопросами и репликами создала атмосферу, близкую и доверительную. На этот раз ситуация сближения заканчивается признанием героя Одинцовой и даже самому себе в том, что отрицающий любовь наполнен ею и не в силах более сдерживать свои чувства.

В кульминации реакции героев еще более приближают к пониманию замысла автора. Еще до признания Базарова в любви к ней у Одинцовой появляется «непонятный испуг», далее слово «испуг» И. С. Тургенев повторит еще раз (Одинцова «шепчет с торопливым испугом»), она готова вскрикнуть, если Базаров сделает в ее сторону еще хотя бы один шаг. После признания испуг Одинцовой превращается в страх, при этом «невольная нежность зазвенела в ее голосе». Героиня внешне беспокойна, но холодна внутренне, несмотря на то что второй раз протянет к Базарову руку в тот момент, когда он стоит к ней спиной и признается в любви.

Психологический портрет Базарова очерчен по-иному: внешне спокоен, внутренне раздираем противоречиями, что постепенно становится заметным в движениях. Именно после проявления Базаровым внешних движений у Одинцовой возникает испуг. Герой только внешне статичен, текст показывает, что он едва сдерживает проявления внутреннего движения («Базаров стоял спиной, уперся лбом в стекло окна, все еще пытаясь себя сдерживать»). Затем после слов признания он «задышался», «тело... трепетало». Далее Базаров действует стремительно: «быстро обернулся», «бросил взгляд», «схватил ее обе руки», «внезапно привлек ее к себе на грудь», «рванулся», «закусил губы и вышел». Результатом подобной работы с текстом становится очевидным внутренним конфликтом

героя с самим собой. Задачи сопоставления состояния Одинцовой и Базарова и прояснения авторской позиции достигнуты при помощи обращения к такому приему анализа, как составление партитуры чувств героев.

Пристальное вглядывание в текст показывает, что И. С. Тургенев в романе все написал. Почему же учащиеся не вычитывают текст? Скорее всего, это можно объяснить недостаточным развитием и зрелостью чувств учеников. Именно поэтому необходима мощная работа воображения (как воссоздающего, так и творческого), умение «видеть» героя. На современном уроке снять подобное противоречие может обращение к экранизации изучаемого художественного произведения.

Помочь ученикам увидеть то, что скрыто в тексте и разобраться в сложных взаимоотношениях героев, дает возможность киноинтерпретация. Режиссер — это проницательный и талантливый читатель, который толкует текст средствами более доступными для восприятия современными учениками, но не менее сложными и интересными. Возможности кино помогают достичь немалого образовательного эффекта. Сопоставление текста и экранизации позволяет уточнить собственное представление о тексте, а изучение различных трактовок произведения позволяет формировать учащимся собственное мнение. Такова задача сопоставления текста художественного произведения и его экранизации.

Существует несколько художественных фильмов по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети»: это работы В. Висковского (1915 г.), А. Бергункера и Н. Рашевской (1958 г.), А. Казьминой и Е. Симонова (1974 г.), В. Никифорова (1983—1984 гг.), А. Смирновой (2008 г.). Обращение к каждой из доступных нам экранизаций будет выполнять свою задачу.

Увидеть «портрет» эпохи, на наш взгляд, помогает фильм А. Бергункера и Н. Рашевской, снятый в 1958 году. Роль Евгения Базарова исполняет Виктор Авдюшко,

а Анну Сергеевну Одинцову играет Алла Ларионова. Эту экранизацию считают достаточно точной, близкой к тексту, режиссерам важны даже детали тургеневского романа. Текст романа изначально не был написан для того, чтобы его экранизировали, но потенциально в произведении заложена мощная кинематографическая основа. Сопоставим тот же эпизод, по которому составляли партитуру чувств. И. С. Тургенев в главе XVIII романа пишет: «Одинцова опустила на то же самое кресло, на котором сидела накануне...» В фильме сохранено кресло в кадре, более того, оно становится некой рамой, приобретает символическое значение. С одной стороны, Одинцова, расположившись в кресле, застывает в столь величественной позе, что почти являет собой парадный портрет, роскошный, но холодный, и кресло обрамляет его. Рама блистательна, но она ограничивает героиню во всем, Одинцова осознанно ничего себе не разрешает. Так авторы фильма раскрывают зрителю замысел автора текста. Этот внешний эффект поразительно внятен и понятен современным школьникам. Далее ученики интерпретируют, размышляя о внутреннем состоянии героини (*«Этот крупный план и дальнейшая сцена показывают, что Анна Сергеевна Одинцова держит себя в рамках, сдерживает чувства, желания, порывы — все, что могло выдать ее равнодушное отношение к Базарову»*). *«Очевидно, что героиня классической постановки любит, режиссер желал расставить акценты именно так, актрисе удалось выразить так сильно мучившее ее чувство»*). Благодаря языку кинематографии ученик как зритель получил возможность постичь то, что было скрыто от него как читателя.

Задача сопоставления двух экранизаций — увидеть различия в трактовке произведения, режиссерских концепциях и общее в отношении к миру и человеку. Предлагаем ученикам сопоставить разобранный эпизод объяснения Базарова и Одинцовой упомянутого выше фильма

и четырехсерийного художественного фильма режиссера Авдотьи Смирновой, снятого в 2008 году: в роли Базарова — Александр Устюгов, Анну Одинцову играет Наталья Рогожкина. Авторы сценария Авдотья Смирнова и Александр Адабашьян высказывают мысль о «непрочитанности» романа, формулируют свою концепцию фильма, опирающуюся на мысль о поиске условий достижения счастья, внутренней гармонии, согласия с жизнью, о семейной жизни и любви и пытаются воплотить идею И. С. Тургенева о том, что «живая жизнь сложнее любой теории». В сцене объяснения Одинцовой и Базарова режиссеру хотелось передать свое собственное видение Анны Сергеевны как роскошной, но холодной женщины. Актер играет Базарова, который чувствует себя рядом с ней чужим, неловким, даже приниженным. Показать это на экране, по мнению режиссера, стало возможным при помощи акцентной детали — стола, уставленного стеклянной посудой: бокалами, фужерами, кувшинами, графинами. Диалог и поведение героев не отступают на второй план, но равноправным участником сцены становится интерьер комнаты, в которой происходит действие. Это создает большое поле для появления различных интерпретаций. Также в кадре стоят ящики с той же недавно привезенной новой посудой. Действие этой сцены разворачивается вокруг стола, пустая посуда, стоящая на нем, дребезжит. Зрители испытывают различные ощущения от увиденного и по-разному толкуют эту сцену. Кто-то увидит в подобном убранстве комнаты изящный и воздушный дворянский мир, легкий и светлый фон как возможность обретения настоящего счастья и смысла жизни для героев. Создается впечатление неоднозначное, противоречивое, но никого не оставляющее равнодушным и дающее возможность для различных интерпретаций. Представим некоторые из них.

Например, ученики предполагают, что *«хрупкость стеклянной посуды трактуется как знак того, что*

героям так сложно разговаривать, найти общий язык, они ненадолго остались вдвоем, уединились и пытаются вести доверительный разговор. Это далеко не обычная, привычная героям и ничего не значащая светская беседа. Подобную атмосферу легко разрушить».

Очень любопытные наблюдения мы отмеча́ли в работах учащих́ся, связанных с мотивом света:

«Внешний блеск, игра света, блики слепят, мешают рассмотреть, увидеть друг друга и свой внутренний мир. На некоторых кадрах стол просто “горит светом”, в душе Базарова точно все горит от любви, но его любовь бесплодна, а усилия пусты, как пуста посуда».

«Преломление лучей означает, возможно, что ломается мироощущение обоих героев. После такого объяснения они не смогут жить по-прежнему».

«Игра света остается лишь игрой. Это признак ненастоящего. Жизнь естественнее и важнее того, что надумали себе эти герои. Все теории Базарова, убеждения Одинцовой — это лишь внешнее, наносное. Они придумали себе свои принципы жизни, но жить по ним полной, настоящей жизнью невозможно».

Не менее интересны и другие толкования:

«Пустое значит не имеющее истинного смысла. Зачем Базарову его нигилизм? Какую пользу несут его убеждения? Где в жизни героев то, что необходимо каждый день так же, как посуда? Этого нет».

«Новое, только появившееся — это любовь. Настоящая любовь — новое для обоих героев чувство. Они сами как пустая посуда. Только им решать, будет ли наполнена и чем будет наполнена их жизнь».

«Скученность предметов давит. Перед зрителями несервированный стол. Это даже не подготовленная к подаче посуда, она лишь распакована, но еще не разобрана. Символизирует то, что герои уже почувствовали любовь, но не сумели пока разобраться в своих чувствах. Герои дотрагиваются до предметов, но не знают, что

с ними делать, так же, как и с охватившим их обоих чувством. Трогают, смотрят на них, рассматривают, пытаются понять, осмыслить и происходящее в душе каждого и то, что сейчас происходит вокруг них».

Сравнивая аналогичные сцены, десятиклассники видят как сходства, так и различия в трактовке образов героев, в художественных средствах, с помощью которых выражен авторский замысел. Сравнение как мыслительная операция становится основой работы с текстом на уроках литературы. Изучение курса литературы в старших классах с опорой на сравнительный анализ приобщает школьников к активному творческому поиску и развитию самостоятельности мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адабашьян, А.* Режиссура — это склад характера / *А. Адабашьян* // Искусство кино. — 2019. — № 5. — С. 34—38.
2. Литература: Сквозь даль времен... : учебник для 10 кл. общеобразовательных учреждений : в 2 ч. / под общ. ред. *В. Г. Маранцмана*. — СПб. : СпецЛит, 2001. — 495 с.
3. *Маранцман, В. Г.* Программа литературного образования : 5—9 классы / *В. Г. Маранцман*. — М. : Просвещение, 2005. — 222 с.
4. *Тургенев, И. С.* Собрание сочинений : в 10 т. — Т. 3 / *И. С. Тургенев*. — М. : Гослитиздат, 1961. — 302 с.



ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА В СИСТЕМЕ КОНТЕКСТОВ



О РЕМИНИСЦЕНТНОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «ФАУСТ»

И. Б. Непомнящий, кандидат
филологических наук (г. Брянск)

Пургеневский «Фауст» — экспериментальное произведение. Одно из проявлений «лабораторности» предпринятой автором операции, как представляется, чрезвычайная (даже по меркам тургеневской прозы 50-х годов!) насыщенность текста «Фауста» реминисценциями самого разного типа: от прямых упоминаний великих имен (Шекспир, Шиллер, Гете, Пушкин) и произведений, от непосредственно вводимых в повествовательную ткань стихотворных цитат из произведений Гете, Пушкина и Тютчева до едва уловимых ассоциаций, тончайших аллюзий. Эта очевидная особенность «рассказа в девяти письмах», разумеется, неоднократно была отмечена в тургеневедении. Вот, пожалуй, одна из наиболее выразительных формулировок, касающихся «Фауста»: «...опять в центре всего — книга, огромная цитата, заемная концеп-

ция! Повесть перенасыщена всеми видами цитат — от строк Тютчева до перефразировок слов Гамлета. И одновременно она кажется предельно «природной», сотканной из стихий солнечного света, запахов полей, голосов природы. Такого синтеза культуры и родной природы русская проза еще не знала» [6, с. 261]. Такое исключительно массивное вторжение «чужого слова» в тургеневское повествование, конечно же, было с неизбежностью предопределено авторским замыслом, продекларированным самим названием произведения.

Отметим, что у Тургенева процесс чтения как таковой нередко имеет сюжетно- и даже *структурообразующее* значение. Достаточно вспомнить такие произведения Тургенева 50-х годов, как «Яков Пасынков», «Переписка», «Затишье» (в особенности), чтобы в этом убедиться. В «Фаусте» же сами этапы восприятия и постижения героями трагедии Гете составляют особый сюжетно-композиционный пласт.

Может быть, в силу очевидности этого обстоятельства в анализе реминисцентной структуры тургеневской повести в первую очередь обращали внимание именно на ее «гетевские» корни. Между тем такое, конечно вполне обоснованное, внимание тургеноведов к трагедии Гете все-таки не должно перекрывать возможность и перспективность анализа тех элементов реминисцентной структуры повести 1856 года, которые соотносятся с русской литературой. Эти элементы, связанные прежде всего с лирикой Ф. И. Тютчева и творчеством А. С. Пушкина, играют весьма важную роль в становлении тургеневской повести как целого, буквально пронизывают всю ее структуру и, во взаимодействии с цитатными вторжениями из Гете и рядом других упоминаний и ссылок, образуют в конечном счете весьма сложный и прихотливый реминисцентный рисунок.

Появление **тютчевских строк** в произведении, программно связанном с именем Гете, отнюдь не случайно.

Что же именно связывало Тютчева с Гете в сознании Тургенева? Об этом, хотя и косвенно, могут свидетельствовать размышления в статье 1844 года о творце «Фауста». На протяжении всей статьи Тургенев неоднократно фокусирует внимание на проблеме личности, «человеческого Я», как центральной для Гете: «Первым и последним словом, альфой и омегой всей его жизни было... его собственное Я; но в этом Я вы находите целый мир...»; и еще: «Последним словом всего земного для Гете было человеческое Я... И вот это я, это начало, этот краеугольный камень всего существующего, не находит в себе успокоения, не достигает ни знания, ни убеждения, ни даже счастья...»; и опять: «Гете... первый заступился за права — не человека вообще, нет — за права отдельного, страстного, ограниченного человека; он показал, что в нем таится несокрушимая сила, что он может жить без всякой *внешней опоры* (курсив мой. — И. Н.) и что при всей неразрешимости собственных сомнений, при всей бедности верований и убеждений человек имеет право и возможность быть счастливым и не стыдиться своего счастья» [4, с. 37, 38, 47].

Нет нужды доказывать, насколько родственны эти тургеневские характеристики творчества Гете пафосу таких тютчевских пьес, как «Сон на море», «Нет, моего к тебе пристрастья...», «Тени сизые смешались...», «Святая ночь на небосклон взошла...», и многих других. С последним из названных — переключка едва ли не дословная:

На самого себя покинут он —
Упразднен ум, и мысль осиротела —
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела... (131).*

* Стихотворение Тютчева цитируется по изданию: Ф. И. Тютчев. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1984. Тексты Тургенева приводятся по Собранию сочинений в шести томах. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

По-видимому, Тургенев испытывает исключительную потребность привлечь в повествовательную ткань «Фауста» именно строки из стихотворения Тютчева «День вечереет, ночь близка...». Тому есть несколько подтверждений. Первое, на что обращаешь внимание, — выверенное место для тютчевской цитаты. Тургенев помещает ее практически в точный центр «рассказа в девяти письмах» — в концовку 5-го письма П. Б. Напомним обстоятельства внедрения в текст повести тютчевских строк: «В этом доме, — пишет герой-повествователь, — точно поселился ангел...

Крылом своим меня одень,
Волненье сердца утиши, —
И благодатна будет тень
Для очарованной души...

Ну, однако, довольно; а то ты Бог знает что подумает. До следующего раза... Что-то напишу я в следующий раз? Прощай!» (IV, 333). Присмотревшись к введению цитаты, легко обнаружить некоторую недостаточность, дефицитность ее мотивировок. Для Тургенева такая неполная мотивированность в целом не характерна. В частности, не названо произведение, не обозначен и автор цитируемого текста. Введенная таким образом цитата как бы «зависает» в пустоте, не получая необходимой опоры ни в сюжетном развитии, ни в авторском комментарии.

Впрочем, отсутствие такого комментария было неизбежно. Объяснение этому в нюансе, кажется, не отмечено в тургеневедении. Ни адресант письма (Павел Александрович), ни его адресат (Семен Николаевич) просто *не могли знать* тютчевской миниатюры, которая впервые появилась на страницах некрасовского «Современника» только в 1854 году, тогда же была включена Тургеневым в подготавливаемое им издание, причем в обоих случаях с датировкой 1 ноября 1851 года. Этот очевидный для читателей журнала факт входил в вопиющее противоре-

чие с датировками писем, предложенными в тургеневской повести: восемь из девяти помечены летом-осенью 1850 года (от 6 июня до 8 сентября), последнее же, девятое, датируется 10 марта 1853-го. По существу перед нами редчайший случай, когда цитатное вторжение вступает в конфликт с заданными в произведении временными рамками. Но с чем же связана столь насущная потребность автора в тютчевской миниатюре, какую роль та играет в построении тургеневской повести, если автор решается на столь явное нарушение хронологической точности?

Стихотворение «День вечереет, ночь близка...» органично встроено в структуру всей повести. Непосредственно цитируемая строфа находит прямое соответствие в словах Веры Николаевны, упоминаемых в шестом письме П. Б., то есть в подчеркнутой близости от введенной цитаты: «Мне все как будто хотелось сказать ей что-то, но я молчал. Однако я, помнится, спросил ее, зачем она, когда бывает дома, всегда сидит под портретом госпожи Ельцовой, словно птенчик под крылом матери? “Ваше сравнение очень верно, — возразила она, — я бы никогда не желала выйти из-под ее крыла”» (IV, 335). Здесь — явная переключка с тютчевским «Крылом своим меня одень...» Но за четверостишием, прямо введенным в тургеневский текст, с неизбежностью встает весь образный ряд тютчевского стихотворения. Тютчевский текст в целом оказывает воздействие и на тургеневский пейзаж, и на ключевую символику, и на характеристики главных героев (героини!), наконец, и на сферу проблематики.

Среди пейзажей, во множестве представленных в «Фаях», особое, кульминационное значение приобретает введенный автором в последнее письмо. Речь идет о сцене несостоявшегося свидания Павла Александровича и Веры Николаевны. И общий колорит, и психологическая мотивировка предлагаемой Тургеневым картины родственны первой строфе тютчевской пьесы.

День вечереет, ночь близка,
Длинней с горы ложится тень,
На небе гаснут облака...
Уж поздно. Вечереет день. (152)

Это четверостишие, своего рода экспозиция всей миниатюры, запечатлевает трудноуловимый момент перехода мира дня в мир ночи — один из центральных «сюжетов» тютчевской лирики в целом. Система средств, используемая автором, подчинена задаче передать, с одной стороны, динамику данного перехода, с другой — его постепенность и неотвратимость. Например, процессуальность поддержана и усилена видовременным единством глагольных форм: *вечереет, ложится, гаснут, вечереет*. Глагол «*вечереет*» привлекает особое внимание: сквозь несомненно присутствующую актуальность в нем просматривается и второй, абстрактно-символический план: речь идет, разумеется, не только о конкретных сумерках, но и о «вечереющей» жизни героя. «День вечереет» в начале четверостишья воспринимается как некий исходный импульс, замыкающее же строфу инверсионное «вечереет день» выступает уже как итог, обрамляя и закольцовывая сказанное.

Само это выражение, восходящее к строке 1849 года «При свете вечерющего дня...» («Итак, опять увиделся я с вами...») и, в свою очередь, предвосхищающее чуть более позднее «Помедли, помедли, вечерний день...» («Последняя любовь»), не столько подчеркивает, сколько смягчает и «округляет» безусловный лексический антагонизм «день—ночь» в начальной строке. Вся картина очень по-тютчевски представляет пространственный мир как единое целое, как «весь мир» — от лежащей тени до гаснущих облаков — и тонко подготавливает восклицание-вопрос о «небесном» и «земном» в концовке произведения. А вот тургеньевский пейзаж: «*Вечером — солнце еще не садилось* — я уже стоял шагах в пятидесяти от калитки сада, в высоком и густом лознике на берегу озе-

ра <...> Спрятавшись между ветвями, я неотступно глядел на калитку. Она не растворялась. Вот *село солнце*, вот *завечерело*; вот уже звезды выступили, и небо почернело... Наступила *ночь*» (IV, 345).

Дело не в формальных лексических совпадениях — они-то как раз немногочисленны, не в очевидной мотивной общности (например, в тургеневском эпизоде последовательно проводится мотив постепенного угасания, иссякновения вечернего небесного света, частый в тютчевской поэзии). Дело в том, что сама ситуация, развертываемая Тургеневым, думается, была воспринята им от тютчевской лирики, внутренне согласована с нею: подобно тютчевскому человеку, герой «Фауста», оказавшись на фоне панорамы мировой жизни, томительно ощущает всю тщетность собственных желаний, надежд и устремлений перед лицом равнодушной и даже враждебной к нему космической бездны. Речь в этом случае должна идти о параллелях с такими тютчевскими стихами, Тургеневу хорошо известными, как «День и ночь» или «Святая ночь на небосклон взошла...» Косвенно этот же мотив присутствует и во втором катрене цитируемой пьесы — иначе трудно объяснить столь страстные интонации — интонации заклинания, обращенного к «волшебному призраку»:

Но мне не страшен мрак ночной,
Не жаль скудеющего дня, —
Лишь ты, волшебный призрак мой,
Лишь ты не покидай меня!..

Эта строфа, конечно же, может быть спроецирована и на весьма драматическую историю отношений Веры Ельцовой и ее матери. Но уместно сопоставить тютчевские строки и со следующим фрагментом повести: «Я начал ощущать какую-то тайную, грызущую тоску, какое-то глубокое внутреннее беспокойство, — характеризует Павел Александрович свое состояние в ночь после несбывшегося свидания. — Я не мог понять, отчего оно происходило,

но мне становилось жутко и томно, точно близкое несчастье мне грозило, точно кто-то милый страдал в это мгновение и звал меня на помощь» (IV, 345).

Мотив «волшебного призрака» получает мощную поддержку и развитие в строфе заключительной:

Кто ты? Откуда? Как решить,
Небесный ты или земной?
Воздушный житель, может быть, —
Но с страстной женскою душой. (152)

Вопросы, звучащие здесь, в рамках тургеневской повести непосредственно перекликаются с характеристиками Веры Николаевны, с загадкой ее натуры. Развитие именно личности героини, инициированное и простимулированное чтением гетевской трагедии, в огромной степени определяет и психологическую, и сюжетную динамику произведения. «Небесное» и «земное» в Ельцовой предстают как полюса, к которым тяготеют и вокруг которых группируются впечатления и раздумья повествователя. Так, по крайней мере в половине писем П. Б. присутствует романтический мотив «воздушного жителя»: «Она смотрела на меня спокойным взором. Птицы так смотрят, когда не боятся» (IV, 322) (3-е письмо); и еще: «...бледная почти до прозрачности, слегка наклоненная, усталая, внутренне расстроенная — и все-таки ясная, как небо!» (329); «...внимательное молодое лицо, легкие белые одежды...» (330) (4-е письмо). В 5-м письме мысль об ангельском в облике Веры Николаевны уже не замыкается на ее портретных штрихах, распространяется и на нравственно-психологическую сферу: «Проницательность мгновенная рядом с неопытностью ребенка, ясный, здравый смысл и врожденное чувство красоты, постоянное стремление к правде, к высокому, и понимание всего, даже порочного, даже смешного — и над всем этим, как белые крылья ангела, тихая женская прелесть...» (IV, 330—331).

Приведены, однако, далеко не все соответствия. Павел Александрович в 6-м письме, указывая на двойственность

Ельцовой, пишет: «Странно! Сама она такая чистая и светлая, а боится всего мрачного, подземного и верит в него...» (IV, 338). По существу перед нами эквивалент тютчевских строк о «воздушном жителе» со страстной женской душой. Наконец, в самом финале «Фауста», в позиции акцентированной, говорится с почти программной определенностью об «образе Веры во всей его чистой непорочности» (IV, 349). «Небесное» начало в Ельцовой, что очевидно, подчеркнуто и именем героини, на чем автор фокусирует внимание («...она (мать. — И. Н.) ...никогда не называла ее уменьшительным именем, всегда — Вера» (IV, 318)). И совсем не случайно вслед за этими словами рассказчик вспоминает разговор с матерью героини о надломленности «современных людей», об утрате ими внутренней цельности.

Между тем немалое место в тургеневской повести уделено и другому началу в личности Ельцовой, тому земному, страстному, стихийному, что до поры дремало в ней, но, пробужденное чтением великих книг и зародившейся любовью, неистово вырвалось наружу и в конечном счете привело к катастрофе. Это стихийно-хаотическое, чувственное начало, до конца не укрощенное, до конца не смиренное специфическим воспитанием и образованием, тесно связанное с историей рода Ельцовой, тонко подготовленное указанием на параллели в портретах Веры и ее бабки, особенно явственно проступает в финальной части повести, в сцене решающего объяснения между героями: «Какая-то невидимая сила бросила меня к ней, ее — ко мне. При потухающем свете дня (снова — «День вечереет, ночь близка...» — И. Н.) ее лицо, с закинутыми назад кудрями, мгновенно озарилось улыбкой самозабвения и неги, и наши губы слились в поцелуй...» (IV, 343). И — чуть ниже: « — Завтра, завтра вечером, — проговорила она, — не сегодня, прошу вас...<...> я клянусь тебе, что приду, — кто бы ни останавливал меня, клянусь!» (344) и т. д. Собственно, истоки и характер трагедии Веры Ни-

колаевны, этой «усадебной Гретхен» (по яркому определению В. Чалмаева), могут быть откомментированы с помощью стихотворения «День вечереет, ночь близка...» и его последней строфы в особенности. Столкновение между «небесным» и «земным», ангельским и страстно-женским, достигнув в душе Ельцовой степени конфронтации, до основания разрушило цельность ее личности, цельность, поначалу казавшуюся незыблемой.

Однако «тютчевское» в повести «Фауст» отнюдь не ограничивается только связями со стихотворением «День вечереет, ночь близка...» Легко установить многочисленные соответствия между проблематикой тургеневской прозы и самим пафосом тютчевской лирики первой половины пятидесятых годов. Так, ключевой для «Фауста» вопрос о внутренней раздвоенности, «надломленности» современного человека поднимается в миниатюрах «Наш век» (1851 г.) и «О вещая душа моя...» (1855 г.). Вопрос о драматизме существования гипертрофированной личности звучит в стихах «Смотри, как на речном просторе...», «Два голоса», «Святая ночь на небосклон взошла...» и многих других. И тут следует еще раз напомнить общеизвестное: первое знакомство Тургенева с лирикой Тютчева, по-видимому, относится к рубежу 40—50-х годов; личные контакты двух писателей, переросшие в долговременную взаимную приязнь, скачкообразно учащаются в начале 50-х годов; наконец, готовя издание 1854 года, Тургенев в качестве редактора неизбежно должен был погрузиться в глубины поэтического мира Тютчева, что, разумеется, проявилось и в статье этого периода.

Особое место в сознании Тургенева как автора трагических повестей 50-х годов о любви, по всей вероятности, занимали ранние «денисьевские» стихотворения («Предопределение», «О, как убийственно мы любим...», «Не говори: меня он, как и прежде, любит...», «Близнецы» и т. п.). Между тем из их ряда применительно к «Фаусту»

должна быть выделена пьеса «О, не тревожь меня укорой справедливой...» В ней по существу парадоксально моделируется ситуация античного мифа о Пигмалионе.

О, не тревожь меня укорой справедливой!
Поверь, из нас из двух завидней часть твоя:
Ты любишь искренно и пламенно, а я —
Я на тебя гляжу с досадою ревнивой.

И, жалкий чародей, перед волшебным миром,
Мной созданным самим, без веры я стою —
И самого себя, краснея, сознаю
Живой души твоей безжизненным кумиром.

Положение, когда герой провоцирует героиню к напряженной духовной деятельности, но в итоге оказывается ниже ее любви, вообще характерно для русской прозы середины XIX века и для тургеневской прозы этого периода в особенности, но в «Фаусте» такая ситуация представлена с экспериментальной чистотой: история любви П. Б. и Веры разворачивается по сути дела в лабораторных условиях, почти не подверженных внешним воздействиям провинциальной усадебной жизни. На протяжении повести Тургенев неоднократно акцентирует на этом внимание. Например, в 4-м письме читаем: «...если я разбудил эту душу, кто может меня обвинить?» (IV, 330). В следующем письме: «С некоторой точки зрения я могу сказать, что имею на нее влияние большое и как бы воспитываю ее; но и она, сама того не замечая, переделывает меня к лучшему» (332). В известной степени «рассказ в девяти письмах» может быть рассмотрен как обретший сюжетную основу психолого-философский комментарий к стихотворению «О, не тревожь меня укорой справедливой...» Темы, образы, интонации, характеризующие философскую и любовную лирику Тютчева первой половины 50-х годов, составляют целый реминисцентный пласт в тургеневской повести 1856 года.

Экспериментальность тургеневской повести, как уже отмечается выше, была предопределена самой художе-

ственной задачей автора: адаптировать *стихотворную* драму Гете, ее проблематику и поэтику к русской традиции. Сложность этой задачи, несомненно, в полном объеме была осознана Тургеневым. В статье 1844 года он писал: «Мы не намерены расточать преувеличенные похвалы нашей публике, тем более что она в них вовсе не нуждается; мы не скажем ей, что в последнее время она окончательно поняла и изучила Гете и дошла, например, до ясного сознания того, что такое “Фауст” как произведение немецкое и в какой степени это произведение должно занимать нас — русских...» [4, с. 31—32]. По-видимому, такая адаптация была бы в принципе недостижима без формирования своеобразной посреднической «прослойки». Для этой роли — посредника между *поэтической драмой* и *прозаической повестью* — тютчевская лирика подходила как нельзя лучше.

В реминисцентной структуре тургеневской повести, помимо «тютчевского», безусловно присутствует и мощный **«пушкинский» пласт**. Мысль о зависимости тургеневской прозы от творчества Пушкина, ясная для многих и в девятнадцатом столетии, сегодня уже аксиоматична.

Между тем далеко не все реминисценции — от прямых цитат до замаскированных намеков, связанные с пушкинским словом, откомментированы в научной литературе. В «Фаусте» «пушкинское», в отличие от «тютчевского», проявлено вполне отчетливо, на разных уровнях и в разных регистрах. В тексте есть прямое упоминание о Пушкине (4-е письмо): «Есть великие поэты, кроме Гете: Шекспир, Шиллер... да и наш Пушкин... и с ним вам надо познакомиться» (IV, 329). Понятно, что в этой реплике Павла Александровича не просто устанавливается внутренняя связь между Пушкиным и Гете: за счет синтаксической и интонационной выделенности читательское внимание концентрируется на фамилии именно русского поэта. Есть в повести и непосредственная (слегка измененная, с усилением трагической компоненты) ци-

тата из программного стихотворения А. С. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824 г.): «Я содрогаюсь — сердцу больно — / Мне стыдно идолов моих».

Из многих близких тематически и эмоционально пушкинских строк стихи из «Разговора...» отобраны отнюдь не случайно: будучи в историко-литературном отношении прочно связанными с романом в стихах, они подготавливают введение в повесть «онегинской» темы. Прямая отсылка к «свободному роману» присутствует в 5-м письме П. Б.: «...однажды между нами произошло что-то странное. Не знаю, как и вследствие чего — помнится, мы читали “Онегина” — я у ней поцеловал руку. Она слегка отодвинулась, устремила на меня взгляд... вдруг покраснела, встала и ушла» (IV, 332). И в этом случае упоминание о Пушкине акцентировано выделенностью вставной конструкции. Внутренняя переключка между «Фаустом» и стихотворным романом, без сомнения, глубоко содержательна. Эта тема заслуживает, быть может, отдельного распространенного разговора, здесь же укажем на следующее обстоятельство: в финале повести Тургеневым выстраивается ситуация, обратная той, которая обозначена в финале пушкинского романа хрестоматийным Татьяниним «Но я другому отдана; / Я буду век ему верна». Вера Ельцова как раз и решается отступить от следования этому принципу — принципу долга, и это отступление приводит ее к гибели.

Однако указания на пушкинские аллюзии в «Фаусте» далеко не исчерпаны. В последнем письме Павел Александрович детально «реконструирует» свое смятенное состояние после несбывшегося свидания. Необходима достаточно развернутая выписка: «Я приподнял голову и вздрогнул; точно, я не обманывался: *жалобный крик* примчался издалека и прильнул, *слабо* дребезжа, к черным стеклам окон. *Мне* стало *страшно*: я вскочил с постели, раскрыл окно. *Явственный стон* ворвался в комнату и словно закружился надо мной. Весь похолодев

от ужаса, внимал я его последним, замиравшим переливам. Казалось, кого-то резали в отдаленье, и несчастный напрасно молил о пощаде. *Сова ли это закричала в роще, другое ли какое существо издало этот стон*, я не дал себе тогда отчета, но, как Мазепа Кочубею, *отвечал* криком на зловещий звук...» (IV, 346).

Совершенно понятно, что упомянутые Мазепа и Кочубей здесь не реальные исторические персонажи, а герои пушкинской «Полтавы». Вот соответствующий фрагмент поэмы: «Вдруг... слабый крик... *невнятный стон* / Как бы из замка слышит он. / То был ли сон воображенья, / Иль *плач совы*, иль *зверя вой*, / Иль *пытки стон*, иль *звук иной* / — Но только *своего волненья* / *преодолеть не мог* старик / И на *протяжный слабый крик* / Другим *ответствовал...*»* (III, 217). Сама степень ситуативной и лексической общности не оставляет сомнений в реминисцентной природе тургеневского пассажа.

Стихотворение, поэма, роман в стихах... Но, кажется, в тургеневеденье не получили должной оценки системные переключки между «Фаустом» и «маленькой трагедией» Пушкина «Каменный гость», хотя именно они, на наш взгляд, составляют основу всех пушкинских проекций в этой повести. В «Фаусте» соответствия с ней затенены, хотя и не менее значимы.

Речь идет о следующем эпизоде: в 6-м письме рассказчик делится воспоминаниями о фантазиях молодости: «Я... мечтал о том, какое было бы блаженство провести вместе с любимой женщиной несколько недель в Венеции <...> Вот что мне представлялось: ночь, луна, свет от луны белый и нежный, запах... *ты думаешь, лимона?* (курсив мой. — И. Н.) нет, ванили, запах кактуса» (IV, 336) и т. д.

* Пушкинские тексты цитируются по изданию: А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах. М.: Художественная литература, 1960. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

Напомним фрагмент из монолога Лауры, обращенного к Карлосу: «Приди — открой балкон. Как небо тихо; / Недвижим теплый воздух, ночь лимоном / И лавром пахнет, яркая луна / Блестит на синеве густой и темной...» Здесь — не только тематическая близость (в обоих случаях — описание южноевропейской ночи: у Пушкина — мадридской, у Тургенева — венецианской); не только сходство в самих этих описаниях (благоухающая ночь, яркий лунный свет, молодые влюбленные); и даже не только в совпадениях лексических. Сам Тургенев предлагает «пушкинский» ключ к эпизоду, так же как и в отмеченных ранее случаях интонационно, через паузу, и пунктуационно, через отточие и вопросительный знак, маркируя вставную конструкцию. Эта вставка — «*ты думаешь, лимоном?*» — должна актуализировать в сознании Семена Николаевича, адресата письма, образованного читателя, и конкретную сцену, и весь проблемно-содержательный план пушкинской драмы.

Тургенев, работая над одной из первых своих «таинственных» повестей, закономерно обращается к опыту Пушкина 30-х годов. Если в основе «Каменного гостя» — «миф о губительной статуе» (Р. Якобсон), то в тургеневской повести можно и должно усмотреть предание о карающем портрете. В обоих произведениях исключительное значение приобретает мотив разрушительного вторжения мертвых в судьбы живых, вторжения для осуществления возмездия. Так же как в пушкинской драме громадное структурообразующее значение имеет перманентно ощущаемое, хотя и незримое присутствие Командора (вернее, его статуи), в «Фаусте» — на всем протяжении развертывающейся истории любви Павла Александровича и Веры Николаевны — колоссальное значение приобретает такое же неявное, «закулисное» присутствие умершей матери (в том числе и через ее портрет). При чем в обоих случаях зависимость от мира потустороннего чувствуют оба — и он, и она. Так, в четвертом пись-

ме П. Б. читаем: «На другое утро я раньше всех зашел в гостиную и остановился перед портретом Ельцовой. “Что, взяла, — подумал я с тайным чувством насмешливого торжества, — ведь вот же прочел твоей дочери запрещенную книгу!” — Вдруг мне почудилось ... что старуха с укоризной обратила их (глаза. — И. Н.) на меня» (IV, 328).

Из целого ряда системных сюжетных и нравственно-психологических соответствий между драмой и повестью особо выделяется одно. Речь идет о мотиве рокового — первого и одновременно последнего — поцелуя. Вот как это место представлено в «Каменном госте»:

Дон Гуан
В залог прощенья мирный поцелуй...

Дона Анна
Пора, поди.

Дон Гуан
Один, холодный, мирный...

Дона Анна
Какой ты неотвязчивый! на, вот он.
Что там за стук?.. о скройся, Дон Гуан <...>

(Входит статуя Командора).

Весьма близкое — в тургеневской прозе: «При потухающем свете дня ее лицо... мгновенно озарилось улыбкой самозабвения и неги, и наши губы слились в поцелуй... Этот поцелуй был первым и последним» (IV, 343). И далее: «Вера вдруг вырвалась из рук моих и, с выражением ужаса в расширенных глазах, отшатнулась назад...

— Оглянитесь, — сказала она мне дрожащим голосом, — вы ничего не видите? <...>

— Кого? Что?

— Мою мать, — медленно проговорила она и затрепетала вся» (343).

Два вопроса, оппонирующие друг другу по шкале

одушевленное—неодушевленное, подготавливают и двойственное восприятие ответной реплики героини по шкале *действительное—потустороннее*. И у Пушкина, и у Тургенева миг поцелуя, рокового и единственного, воплощает кульминационный момент в развитии любовного сюжета, ту степень пластического и психологического сближения двоих (страшного, грозного, «беззаконного»), которая с неотвратимостью влечет за собою трагическую развязку — появление карающего призрака.

И. Нусинов отмечал, что «гибель дон Гуана происходит в результате разрыва эстетико-гедонистического и этико-социального начала...» [3, с. 256]. Но точка зрения исследователя вполне приложима и к характеристике истоков крушения и тургеневских героев. Ельцова-мать утверждает: «Я думаю, надо заранее выбрать в жизни: или полезное, или приятное, и так уже решиться, раз навсегда. И я когда-то хотела соединить и то и другое. Это невозможно и ведет к гибели или к пошлости» (317). Повторим: позиция Нусинова приложима и к тургеневскому «Фаусту», но — с некоторыми корректирующими поправками: в данном случае уместнее говорить не столько о начале этико-социальном, сколько о нравственно-религиозном. Это подчеркивается и именем героини, и символикой финала, и целым рядом деталей (например, фотографически точным описанием церкви на фоне грозовой ночи).

Еще один крайне существенный момент в различиях таков: у Пушкина упомянутый разрыв не затрагивает основ личности героев. Так, дон Гуан — натура на редкость цельная, последовательная и непреклонная в решении поставленной задачи. По-своему мотивирована и цельность личности доны Анны: ведь она вышла замуж не по собственному выбору, а по велению матери, следовательно, могла и не испытывать глубокой, искренней любви и привязанности к мужу, могла не чувствовать и подлинной ответственности перед памятью о нем. Тургеневские

же герои изначально расколоты, разорваны изнутри — недаром тема «надломленности» современной души — одна из магистральных в творчестве писателя в 50-е годы.

Произведения, на которые опирается Тургенев, формируя пушкинский пласт реминисценций в «Фаусте», обладают рядом общих признаков. «Евгений Онегин», «Полтава» и «Каменный гость», что очевидно, напрямую сопряжены с темой трагической любви, но и из «Разговора книгопродавца с поэтом» Тургенев отбирает строки, которые соотнесены именно с этой темой. Менее очевиден другой объединительный фактор. За исключением романа в стихах, остальные упомянутые пушкинские тексты теснейшим образом связаны с драматической поэзией. Это подразумевается само собой, когда речь идет о «Каменном госте», но и в стихах 1824 года, и в поэме 1828-го также явствен процесс «драматизации» и «диалогизации» стихотворного текста. В системе «чужого слова», привлеченного Тургеневым в повесть (в той ее части, которая связана с национальной традицией), обращение к «тютчевской» стихии формировало лирическое посредничество между *поэзией* Гете и повествовательной прозой. Но Тургенев, по-видимому, нуждался и в посредничестве иного рода: требовалось адаптировать гетевского «Фауста» к прозе как стихотворную *драму*. На опыт Тютчева Тургенев опереться в этом случае не мог, ибо не видел в тютчевской лирике драматического начала. В пушкинском же творчестве автор «Фауста» как раз и обнаруживает те произведения, в которых элементы драматургии органически вырастают в сюжетное повествование («Разговор...» и «Полтава»), а среди собственно драматических опытов Пушкина останавливается на трагедии, в максимальной степени приближенной к той части проблематики «Фауста» Гете, которая прежде всего интересовала его в связи с собственным замыслом. В реминисцентной структуре тургеневской повести помимо, так сказать, «вертикальных» зависимостей (*Тютчев—Гете*

и Пушкин—Гете) есть и зависимость «горизонтальная»: Тютчев—Пушкин. И эта связь актуализирована, в частности, через мотив «волшебного призрака», присутствующий как в тютчевской миниатюре 1851-го, так и в пушкинской драме 1830 года.

Функции реминисцентных структур, во множестве экспонированных в тургеневской прозе 50-х годов, необычайно многоплановы. В разговоре о них недостаточно ограничиться лишь указанием на «усиление лиризма текста» или гипотезой о том, что стихотворные вставки «воспринимаются как лирические образы художественной философии писателя» (Альми о поэтике романов Достоевского) [1, с. 449]. По крайней мере, в связи с тургеневским творчеством этого периода следует ставить вопрос и о колоссальном *структурообразующем* значении таких реминисцентных «сцеплений» и пересечений. Последние, в свою очередь, органически связаны с проблемой роста и становления «жанрового костяка» литературы [2, с. 392].

В 1850-е годы для Тургенева насущен вопрос о «смене манер». Актуальность его в первую очередь была обусловлена необходимостью овладеть романым, панорамным видением действительности. Оставаясь в рамках натуральной школы, в границах поэтики «Записок охотника», достичь такого стереоскопического восприятия русской жизни было невозможно, не по силам — по крайней мере для Тургенева. Коренные сдвиги в повествовательной тургеневской прозе этого времени вполне очевидны, они отмечаются как рядовыми читателями, так и представителями литературной среды. Об этих сдвигах в высшей степени доброжелательно пишут Анненков, Некрасов, тот же Боткин, многие другие. Иное дело, что суждения эти связывают изменения в тургеневской поэтике с резким усилением субъективно-лирического начала (тенденция эта, между прочим, была сохранена и в тургеневедении следующего столетия).

Такое единодушие отчасти объясняется тем, что еще у

всех на памяти первые поэтические опыты Тургенева. Сошлемся на известное некрасовское письмо 1857 года: «Я читал недавно кое-что из твоих повестей. “Фауст” точно хорош. Еще мне понравился весь “Яков Пасынков” и многие страницы “Трех встреч” <...> ты поэт более, чем все русские писатели после Пушкина, взятые вместе» [5, с. 501]. Между тем в почти единодушных оценках новой манеры бывали и исключения. Так, И. А. Гончаров весной 1859 года явственно противопоставил произведения второй половины 50-х «Запискам охотника». О последних: «...там нет ошибок, там вы просты, высоки, классичны, там лежат перлы вашей музы...» О первых: «А “Фауст”, а “Дворянское гнездо”, а “Ася” и т. д.? И там радужно горят ваши линии и раздаются звуки. Зато остальное, зато создание — его нет, или оно нудно, призрачно, лишено крепкой связи и стройности...» [5, с. 514].


Претензии Гончарова понятны: с его точки зрения, в повестях 50-х годов Тургенев сознательно пошел на разрушение *эпической цельности*, присущей раннему циклу («вашей “Илиаде”», по словам автора письма). Однако такое посягательство на цельность эпическую, органически связанную с задачей широкого объективного изображения народной жизни и судьбы, было отнюдь не случайно. Оно составляло неизбежный этап на сложном пути Тургенева, да и тогдашней прозы в целом, к обретению цельности нового типа — романной, воплощающей драму человеческой личности в ее столкновениях и связях с потоком истории. В русской прозе середины XIX века, по всей вероятности, не было какого-то единого и единственного маршрута к цели, каждый из великих русских прозаиков этого времени двигался к ней по-своему. Одним из мощных ресурсов для воссоздания романной «трехмерности», обнаруженных и задействованных Тургеневым, и явилось привлечение в его малую прозу специфических реминисцентных структур, призванных сформировать жанровую и родовую многоярусность текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альми, И. Л.* О поэзии и прозе / И. Л. Альми. — СПб. : Скифия, 2002. — 527 с.
2. *Бахтин, М. М.* Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1986. — 543 с.
3. *Нусинов, И. М.* Пушкин и мировая литература / И. М. Нусинов. — М. : Советский писатель, 1941. — 397 с.
4. *Тургенев, И. С.* Статьи и воспоминания / И. С. Тургенев / сост. А. Д. Шавкута. — М. : Современник, 1981. — 304 с.
5. Тургенев в русской критике. — М. : ГИХЛ, 1986.
6. *Чалмаев, В.* Иван Тургенев / В. Чалмаев. — Тула : Приокское кн. изд-во, 1989. — 446 с.



«ВЕШНИЕ ВОДЫ» И. С. ТУРГЕНЕВА И «КАРМЕН» П. МЕРИМЕ

 Л. В. Шамрей, доктор педагогических наук (Н. Новгород)

Мивя за границей, Тургенев встречался со многими представителями главнейших европейских литератур. Но наиболее тесные творческие и дружеские связи возникли у него с составлявшими тесное литературное содружество французскими писателями-реалистами — Гюставом Флобером, Эдмондом Гонкуром, Альфонсом Доде, Эмилем Золя и Ги де Мопассаном.

С. Тургенев и П. Мериме. Еще до сближения с обозначенной группой писателей Тургенев познакомился в 1857 году с Проспером Мериме, который во время Крымской войны с большим чувством встретил выход во Франции отдельного издания «Записок охотника». С тех пор Мериме не переставал внимательно следить за развитием

тием таланта Тургенева. Именно Мериме явился одним из первых переводчиков произведений Пушкина, Лермонтова и Гоголя во Франции, и в ряде случаев работа над переводами осуществлялась им в сотрудничестве с самим Тургеневым.

В нем Мериме проницательно увидел продолжателя пушкинских и гоголевских традиций. Он считал его крупнейшим современным прозаиком и настойчиво рекомендовал своим друзьям знакомиться с его произведениями. Перу его принадлежат переводы на французский некоторых повестей и рассказов Тургенева.

Прочитав роман «Отцы и дети» на русском языке, Мериме взялся редактировать французский перевод романа и написал к нему предисловие, отметив, что это произведение вызвало бурю и на родине автора. Шум, поднятый вокруг романа, противоречивые отклики критики, «неистовство» публики — все это Мериме расценивал как своеобразный успех романа. «Не было недостатка ни в пристрастной критике, ни в клевете, ни в брани печати, не хватало, быть может, только церковного отлучения, — с иронией отмечал он в предисловии. — В России, как и везде, нельзя безнаказанно высказывать правду тем, кто о ней не спрашивает».

После выхода в свет романа «Дым» Мериме выступил в газете «Монитор» со статьей о Тургеневе. Он писал, что имя русского романиста стало настолько популярным во Франции, что каждое его новое произведение ожидается там с таким же нетерпением, как и в России.

Характеризуя творческую манеру Тургенева, уже признанного тогда во Франции одним из вождей реалистической школы, Мериме подчеркнул беспристрастие, свойственное русскому писателю, который «не объявляет себя судьей современного общества, а рисует его таким, каким видел». Мериме говорит об острой наблюдательности Тургенева, о его большом искусстве психологического анализа и необыкновенной поэтичности описаний природы.

Спустя 10 лет после смерти Мериме в своей речи на открытии памятника Пушкину в Москве в 1880 году Тургенев вспомнил о неизменной любви Мериме к великому русскому поэту и привел слова французского писателя, сказанные ему, Тургеневу, однажды: «Ваша поэзия ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собой; наши поэты, напротив, идут совсем противоположной дорогой: они хлопочут прежде всего об эффекте, остроумии, блеске, и если ко всему этому не предстанет возможность не оскорблять правдоподобия, так они и это, пожалуй, возьмут в придачу».

Во французской литературе первой половины XIX века Мериме занимает чрезвычайно независимое и своеобразное положение. Воспитываясь в обстановке формирования, а затем расцвета французского романтизма, Мериме принял в этом литературном движении очень активное участие, внося огромный вклад в разработку выдвинутых романтизмом литературных форм и проблем. Но проблемы эти он решил иначе, чем это обычно делали романтики: начав как их попутчик и единомышленник, он вскоре освобождается от ограниченности и абстрактности художественной манеры большинства романтиков, приближаясь к методу реалистического искусства. Но в то же время от зарождающегося около 1830 года классического реализма, в частности, от манеры О. Бальзака, творчество П. Мериме отличает очень многое: исключительная сосредоточенность внимания на внутренних переживаниях человека, влечение ко всему редкому, странному, экзотическому, отказ от широких, обобщающих полотен ради ярких, но эпизодических мотивов, полных фантазии и скрытой взволнованности.

Мериме любит изображать натуры злые и аморальные, чтобы, по выражению Луначарского, «издали ударить хлыстом толпу из современных ему представителей высших и средних сословий», — ибо он ненавидит и презирает филистеров и снобов, среди которых он вынужден

жить. Но за этой холодностью и видимым презрением к людям у Мериме стоит глубокое сострадание и любовь к человеку, его трагический гуманизм. Именно исключительная психологичность и гуманизм Мериме позволяют провести параллель между ним и Тургеневым. Тургенев тоже в высшей степени был заинтересован «миром внутреннего человека, миром души и сердца» [2].

Наиболее интересны для сравнения новелла П. Мериме «Кармен» и повесть И. Тургенева «Вешние воды». На примере образов Кармен, Джеммы и Марьи Николаевны Полозовой можно проследить ассоциативные связи. При сопоставлении этих героинь большое внимание нужно уделить художественным деталям, так как именно они позволяют установить эти ассоциативные связи.

Кармен и Джемма. В беловом автографе «Странной истории» Тургенев писал о своей героине: «Своим детским лицом и этим выражением неподвижной задумчивости, тайного, постоянного изумления, она напоминала мне дорафаэлевских мадонн... я предпочитаю мадонн позднейших». Джемма — «мадонна позднейшая»; в ней нет и тени сурового аскетизма, она — сама жизнь, красота и гармония, в ней воплощается все, с чем была связана в сознании людей тургеневского поколения Италия. Именно такой девушкой, как бы сошедшей с полотен великих художников итальянского Возрождения, Джемма и предстает перед Саниным: «Боже мой! Какая же это была красавица! Нос у ней был несколько велик, но красивого, орлиного ладу, верхнюю губу чуть-чуть оттенял пушок; зато цвет лица, ровный и матовый, ни дать ни взять слоновая кость или молочный янтарь; волнистый лоск волос, как у Аллориевой Юдифи и палаццо Питти, — и особенно глаза, темно-серые, с черной каемкой вокруг зениц, великолепные, торжествующие глаза, — даже теперь, когда испуг и горе омрачали их блеск» [4, с. 40].

Бросается в глаза строгая пластичность и живописность этого описания. Оно статично, точно очерчивает

контуры, выделяет наиболее характерные детали и стремится передать оттенки цвета. Неслучайно Санин вспомнил Италию. Джемма не просто итальянская девушка; она — то великое Италии, что воплотилось в ее великом искусстве: гармоничное соединение красоты и жизни.

Теперь обратимся к описанию Кармен: «Ее кожа, правда, безукоризненно гладкая, цветом близко напоминала медь. Глаза у нее были раскосые, но чудесно вырезанные; губы немного полные, но красиво очерченные, и за ними виднелись зубы, белее очищенных миндалин. Ее волосы, быть может, немного грубые, были черные, с синим, как вороново крыло, отливом, длинные и блестящие... То была странная и дикая красота, лицо, которое с первого взгляда поражало, но которое нельзя было забыть» [3, с. 49]. Очень много деталей, сходных с портретом Джеммы: удивительно красивые глаза, черные, блестящие, рассыпанные по плечам волосы, орлиный нос, поражающая с первого взгляда красота. Это южный тип красоты. Джемма ведь итальянка, а Кармен — испанка. Ассоциации подкрепляются и другими художественными деталями:

♣ красная роза, которую Джемма дарит Санину и которую тот хранит как святыню [4, с. 79];

♣ цветок акации, брошенный Кармен и бережно хранимый Хосе [3, с. 71];

♣ в том и другом произведении присутствует сцена дуэли: в «Вешних водах» — между Саниным и Донгофом, а в «Кармен» — между Хосе и Лукасом.

Но все это лишь внешние детали. Посмотрим, обнаружится ли сходство при более глубоком анализе образов Кармен и Джеммы. Джемма — не только воплощенная красота, но и воплощенное искусство. Артистизм, с которым она читает пьесу Мальца, пуская в ход свою мимику, унаследованную ею вместе с итальянской кровью, — от самой природы. И Панталеоне недаром говорит, что Джемме бы «Меропу представлять или Клитемнестру — нечто великое, трагическое» [4, с. 50], потому что опять-

таки от самой Италии в ней та сила страсти, которая естественно воплощается в искусство. Джемма образованна: знает иностранные языки, любит музыку, поэзию. Мир великих чувств и великого искусства сродни ей.

В «Кармен» Мериме представляет три исторических типа миров: мир новой цивилизации (к которому принадлежит Джемма) представлен лишь несколькими совсем второстепенными персонажами, а два остальных выражают как бы две ступени первобытного состояния: мир испанцев, людей из народа, во главе с Хосе, и совсем уже архаический, чуждый и непонятный даже «испанскому» миру мир цыган, близкий по своему уровню к миру негров в новелле «Таманго». Кармен — главная представительница последнего. О какой уж тут культуре и близости к мировому искусству может идти речь, хотя Кармен не лишена была природного артистизма (вспомним хотя бы ее танец «ромалис» в доме полковника) [3, с. 89].

Черта семьи Розелли, которая имеет важное значение для характеристики Джеммы, — республиканизм. Тургенев прозрачно намекает, что отец Джеммы мог принадлежать к союзу карбонариев. Панталеоне уехал, видимо, по тем же причинам. И Джемма, по выражению матери, — «упрямая республиканка» [4, с. 43]. Республиканизм семьи Розелли — от той же самой естественной и великой гармонии, которая столь счастливо воплощена в красоте Италии. Он — непосредственное выражение полноты жизни, стремящейся к свободе человеческого духа.

Для Кармен же личная свобода превыше всего, даже жизни: «Как мой ром, ты вправе убить свою роми; но Кармен будет всегда свободна» [3, с. 163]. Она верна, пока в ней жива любовь к ее избраннику; тогда она готова ради него на любой риск и жертву; но, как только любовь умерла, Кармен считает себя свободной от всяких обязательств по отношению к своему бывшему возлюбленному. Иначе говоря, она всегда верна себе, своему чувству.

Таким образом, если при поверхностном сравнении

можно найти черты сходства Джеммы и Кармен, то при более глубоком анализе выясняется, что Кармен — коварная, изменчивая, бессердечная, но от этого не менее пленительная своей смелостью, дикой самобытностью, верностью своей натуре.

Джемма же — гармоничное слияние красоты, искусства, свободы, то есть — представительница русского тургеневского типа женщины.

Внутренне более близка к Кармен другая героиня повести «Вешние воды» — Марья Николаевна Полозова.

Кармен и Полозова. Внешне Кармен и Полозова абсолютно не похожи. Кармен поражает своей странной, дикой красотой. Тот, кто видел ее хоть раз, не забудет поразительно прекрасного лица.

Марью Николаевну нельзя было назвать «отъявленной красавицей», это совершенно русский тип женщины: длинные русые косы, «большие, серые, светлые глаза; не одна и не две, а целых три ямочки на каждой щеке»; «алые, длинные, вкусные губы, с двумя крошечными родинками на левой их стороне» [4, с. 125].

Но важно опять обратиться к художественным деталям. Тургенев, говоря о Полозовой, пишет: «“Не перед святыней красоты”, говоря словами Пушкина, остановился бы всякий, кто бы встретился с нею, но перед обаянием мощного, не то русского, не то цыганского, цветущего женского тела... и невольно остановился бы он!» [4, с. 126].

Вот она, та ниточка, за которую можно уцепиться, проводя параллель «Кармен—Полозова».

Полозова — воплощенная чувственность. Это женщина, влекущая к страсти и наделенная динамическим характером, — многими своими чертами и прямой противоположностью Джемме тоже напоминающая героинь романтической литературы. Образ Полозовой несет в себе прежде всего идею чувственной, роковой страсти. Не случайно сравнение Полозовой с кентавром: «Это уже не амазонка пускает коня в галоп — это скачет молодой

женский кентавр — полужверь и полубог — и изумляет степенный и благовоспитанный край, попираемый ее диким разгулом!» [4, с. 156].

Говоря о власти Полозовой над Саниным, Тургенев все время подчеркивает ее сильный, волевой характер: во взгляде ее «проступало что-то недоброе, что-то угрожающее», «когда случится, я людей не щажу, только не таким манером»; «ей весело приказывать», а если «уже удалось тебе сделать, чего тебе не хотелось, что казалось невозможным, — ну и пользуйся, душа, по самый край!»

Это — проявление крайнего эгоизма и своеволия, построенного на холодном расчете и знании человеческих слабостей. В этом отношении Полозова «превосходит» Кармен. За видимым аморализмом цыганки стоит дикая своеобразная мораль. Кармен по-своему верна и благородна. Она верна, пока в ней жива любовь к ее избраннику; тогда она готова ради него на любой риск и любую жертву. Кармен всегда верна себе, своему чувству; она благородна, ибо всегда смела в проявлениях воих чувств и, несмотря на все обманы и предательства, внутренне правдива перед собой и всеми теми, с кем сталкивается в вопросах чувств; и ее смерть по-своему героична.

Полозова же не может любить, не может быть счастливой. Ее все время задевает то, что Санин хочет жениться по любви, что есть еще, может быть, на свете рыцарство, идеализм. Полозова как будто мстит за себя, заставляя Санина покориться ей и отказаться от своей любви. Мотивы «мести» довольно очевидны: в ее жизни не было такой любви, и, хоть муж ей «удобен» и поклонников у нее немало, удовлетворения от жизни она не получила. Достаточно вспомнить сцену в ложе театра: «Она засмеялась, но смех ее внезапно оборвался, — и она осталась неподвижной, как будто ее собственные слова ее самое поразили, а в глазах ее, в обычное время столь веселых и смелых, мелькнуло что-то **похожее на робость, похожее даже на грусть**», — пишет И. С. Тургенев [4, с. 143].

В Полозовой довольно явственно сказываются следы

ее плебейского происхождения. Она как бы «гордилась плебейством» [4, с. 134]. Она по-мужицки хозяйственна, всегда знает свою выгоду и сразу понимает неосведомленность Санина в хозяйственных делах. От мужицкой натуры — и ее «сильное и крепкое существо», и любовь к независимости и свободе [4, с. 138].

«Плебейская» натура Полозовой позволяет вновь провести параллель с Кармен. Хотя Марья Николаевна неплохо говорит по-французски, читает по-латыни, но с Джеммой, в образе которой сливаются красота, искусство, свобода, сравнить ее невозможно. Полозова сама говорит Санину: «Вы не думайте, однако, что я очень учена. Ах, боже мой, нет — я не учена, и никаких талантов у меня нет. Писать я едва умею... право; читать громко не могу; ни на фортепиано, ни рисовать, ни шить — ничего!» [4, с. 149].

Особое удовольствие доставляло Полозовой «мучить» своих поклонников. О них она всегда говорит с пренебрежением; в глубине души она понимает, что все они будут в ее жизни лишь поклонниками. Полная свобода Полозовой — это своего рода нигилизм. Жизнь научила ее не верить всем рассуждениям «о честности взаимных отношений, о долге, о святости любви и брака» [4, с. 142]. «На меня цепей наложить нельзя, — говорит она Санину, — но ведь и я не накладываю цепей. Я люблю свободу и не признаю обязанностей — не для себя одной» [4, с. 143], однако ей приятно следовать велениям своего капризного чувства, подчинять себе людей, унижая их и накладывая на них цепи любовного рабства, разрушая их веру в доброту и возможность счастья.

При работе над данным материалом возникают ассоциации с оперой Ж. Бизе «Кармен». И в этом случае типичный пример ассоциативного мышления — ассоциации на уровне мировой культуры [1]. Конечно, для мышления современного школьника это очень сложно — не хватает эрудиции, знаний по мировому искусству. Поэтому материал по опере Бизе «Кармен», так же как и материал по балету Р. Щедрина «Кармен-сюжета» с Майей Пли-

сецкой в главной роли (который тоже можно привлечь, разрабатывая данную тему), должен быть дан учителем или подготовлен учениками заранее с его помощью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богословский, Н. В.* Тургенев / Н. В. Богословский. — М. : Молодая гвардия, 1961. — 416 с.
2. *Курляндская, Г. Б.* Метод и стиль Тургеневароманиста / Г. Б. Курляндская. — Тула : Приокское книжное изд-во, 1972. — 344 с.
3. *Мериме, П.* Кармен / П. Мериме. — М. : Л. : Academia, 1936. — 188 с.
4. *Тургенев, И. С.* Собрание сочинений : в 12 т. — Т. 8. Повести и рассказы / И. С. Тургенев. — М. : Художественная литература, 1978. — 527 с.



О КОНТЕКСТНОМ ПОДХОДЕ К ИЗУЧЕНИЮ ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «ВЕШНИЕ ВОДЫ»

Контекстным подходом называют психолого-педагогическую методологию, которая применяется в различных сферах образования, в том числе в методике преподавания учебных дисциплин. Весьма продуктивно его использование на уроках литературы.

Под контекстом понимают «всю совокупность явлений, связанных с текстом художественного произведения, но в то же время внеположных ему» [3, с. 152].

Относительно того, какие виды контекста можно выделить применительно к художественному произведению, и в литературоведении, и в методике преподавания филологических дисциплин нет

единого мнения. Нам импонирует позиция В. Г. Калашникова, который вычленяет два типа контекста — внутренний и внешний. Первый он именует микроконтекстом, биографическим, так как тот предполагает раскрытие связей произведения с «личной историей» творца, а также выявление «интертекстуальных связей между произведениями самого автора, превращающих их в единое “метапроизведение”, где каждое является контекстом для всех остальных» [5, с. 160]. Второй — внешний — он подразделяет на два вида: мезоконтекст — «своеобразный фон творческого процесса, представленный историко-культурным и социально-экономическим, а также социально-политическим контекстами» [5, с. 160] — и макроконтекст — разнообразные интерпретации всего творчества автора или конкретного произведения.

Подобный подход к изучению художественного произведения в школе представляется нам весьма продуктивным, поскольку «привлечение данных широкого историко-культурного контекста позволяет более точно ответить на вопросы, закодированные в тексте, раскрыть особенности смысловых узлов повествования, понять состояние культуры во время создания произведения и определить авторское послание» [7, с. 80], — именно эта проблематика оказывается в фокусе внимания на современном уроке литературы.

Повесть И. С. Тургенева «Вешние воды» предоставляет учителю широкие возможности для реализации данного подхода. На наш взгляд, наиболее интересны в ней литературный, театральный, музыкальный и изобразительный контексты, анализ которых способен обеспечить, «как минимум, адекватное прочтение художественного произведения, как максимум — углубленное его понимание» [2, с. 69]. Продемонстрируем, какие методы и приемы изучения контекста можно использовать на уроке внеклассного чтения в десятом классе, посвященном изучению этого произведения. Педагог вправе выбирать те из них,

которые кажутся ему целесообразными с учетом уровня литературного и эстетического развития учащихся конкретного класса, их интересов, способностей и пр.

Как известно, существует несколько подходов к классификации методов изучения художественного произведения на уроке литературы. Нам ближе позиция В. Г. Маранцмана, который выделял следующие методы: чтение литературного произведения, его анализ, комментирование внетекстовыми материалами, претворение в других видах искусства, литературное творчество учеников по мотивам художественных произведений [6, ч. 1, с. 134]. Применительно к каждому из них ученый определил ряд конкретных приемов, назначение которых — «приближение читателя к авторской мысли в единстве образного и логического начал» [6, ч. 1, с. 153].

Руководствуясь данной классификацией, охарактеризуем некоторые методы и приемы работы с контекстом «Вешних вод» в рамках углубленного изучения литературы в 10-м классе. Заметим, однако, что в некоторых случаях это разделение весьма условно, так как работа с тем или иным видом контекста подразумевает, как правило, несколько видов деятельности и педагога, и учащихся, реализующих разные методы и приемы.

I. Применительно к эпизоду конной прогулки героев повести И. С. Тургенева «Вешние воды» (Санина и Марья Николаевна) может быть использован такой метод изучения контекста, как **комментирование литературного произведения внетекстовыми материалами** [6, ч. 1, с. 134]. Здесь следует остановить внимание учащихся на портрете Марьи Николаевны, схваченном Тургеневым в момент скачки на лошадях: «Что за лицо! Все оно словно раскрыто: раскрыты глаза, алчные... дикие; губы, ноздри раскрыты тоже и дышат жадно... Это уж не амазонка пускает коня в галоп — это скачет молодой женский кентавр... и изумляется степенный и благовоспитанный край, попираемый его буйным разгулом!» [8, с. 373—374].

В этом описании обращают на себя внимание две метафоры из древнегреческой мифологии — амазонка и кентавр, и педагогу стоит обсудить с учащимися сущность этих историко-культурных образов и их роль в данном эпизоде.

Из курса литературы десятиклассникам должно быть известно, что амазонки — это народ, состоявший исключительно из женщин, совершавший походы под предводительством своей царицы и образовавший особое воинственное государство. Ассоциация, возникающая у писателя, вероятно, обусловлена тем, что героиня обнаруживает сходство с этими мифическими существами, будучи столь же независимой, свободной, сильной, жестокой, но вместе с тем и прекрасной, как и они. Кентавры — это обитатели гор и лесных чащ с головой и торсом *человека* на теле *лошади*, отличающиеся буйным нравом и невоздержанностью, и именно эти черты, дополняющие образ героини, актуализирует здесь писатель. Кроме того, последовательность этих метафор отражает динамику образа Полозовой: из человеческого существа она постепенно превращается в полудикое, и в этой трансформации, совершающейся на лоне природы, она абсолютно органична. В описании И. С. Тургенева напоминает кентавра и сам герой: «Санин мчался с нею рядом, рядом с нею и перепрыгивал рвы, ограды, ручейки, проваливался и выкарабкивался, несся под гору, несся в гору и глядел ей в лицо» [8, с. 373]. Как видим, это «животное» состояние, «сознание молодой, здоровой жизни» [8, с. 371], владеет обоими героями и станет причиной нравственного падения героя.

Кстати, упоминавшаяся выше сцена в театре также интересна своим контекстом. Переломный момент романа Полозовой и Санина происходит на фоне театрального представления — постановки оперы Вольфганга Амадея Моцарта «Свадьба Фигаро» по пьесе Пьера-Огюстена де Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

Педагог может предложить учащимся найти в тексте строки, в которых дано описание спектакля, и определить роль совершающегося на сцене в отношениях между героями; также имеет смысл кратко ознакомить школьников с либретто.

На протяжении всего действия И. С. Тургенев подчеркивает неестественность и пошлость происходящего («уперев оба кулака в грудь и оттопырив локти вперед, под острым углом, завыл уже прямо по-собачьи» [8, с. 362], «указала на сцену, где в это мгновение вместо актера подвывала актриса, тоже выставив локти вперед» [8, с. 363], «...на сцене кто-то чихал; чиханье это было введено автором в свою пьесу как “комический элемент”... и зрители удовлетворялись этим моментом, смеялись» [8, с. 363] и пр.). И это «кривлянье да хныканье» [8, с. 365] относится не только к спектаклю, но и к тому, что в данный момент происходит между героями. Разворачивающийся на сцене сюжет, в котором персонажи изменяют друг другу, напрямую соотносится с тем, что совершается сейчас в театральной ложе, именно поэтому Марья Николаевна и посадила Санина спиной к залу, чтобы тот не видел и не осознал пошлости происходящего. И сам жанр постановки — *комическая опера* (опера-буффа) — контрастирует с трагическим смыслом, который будут иметь эти события в судьбе героя.

Отметим, что комментарий может использоваться и в связи с другими методами. В частности, «вброс» культурологической информации в этом случае создает основу для выполнения школьниками сопоставительных заданий, при помощи которых актуализируется потенциал метода анализа.

II. Метод анализа художественного текста, одним из приемов которого является сравнение произведений разных писателей или отдельных элементов художественных текстов [6, ч. 1, с. 164], может использоваться при осмыслении самого начала повести.

Как мы помним, перед тем как попасть в кондитерскую Розелли, Санин бродит по улицам Франкфурта, знакомясь с его достопримечательностями, и в частности заходит «посмотреть Даннекеру Ариадну» [8, с. 257]. Внимательный читатель наверняка задумается над вопросом, что это за произведение искусства и почему именно о нем И. С. Тургенев упоминает перед судьбоносной встречей, которая предстоит герою.

Иоганн Генрих фон Даннекер (1758—1841) — замечательный немецкий скульптор, последователь А. Кановы, ближайший друг Ф. Шиллера. Его творениями восхищался И. В. Гете, после посещения мастерской скульптора отметивший: «Даннекер, как художник и человек, великолепен». Придерживавшийся традиций классицизма, Даннекер создал множество прекрасных бюстов (Ф. Шиллера и др.), а также скульптур библейских (например, изваяние Христа в натуральную величину из белого каррарского мрамора, которое сейчас можно увидеть в Эрмитаже) и мифологических («Аполлон», «Амур и Психея» и пр.). К числу последних относится и самая известная его работа, упомянутая И. С. Тургеневым в произведении, — «Ариадна на пантере» (1814 г.). Эта мраморная группа была приобретена в 1816 году франкфуртским банкиром Г. фон Бетманом, который выстроил для нее особый павильон и сделал доступной для обозрения. Здесь, вероятно, и видел ее писатель в 1840 году.

Полагаем, с целью расширения общекультурного кругозора учащихся педагог может продемонстрировать им несколько выдающихся работ мастера или ограничиться упомянутой в повести скульптурой и после краткой справки об авторе обсудить ряд вопросов, проясняющих смысл упоминания этого образа в тексте:

1) *Рассмотрите скульптурную группу И. Г. фон Даннекера «Ариадна на пантере». Какой предстает перед нами эта героиня?*

2) *Вспомните сюжет древнегреческого мифа об Ари-*

адне. Можно ли установить параллели между судьбами античных героев (Тесея и Ариадны) и персонажей повести (Санина и Джеммы)? В чем смысл упоминания этого сюжета в тексте произведения?

Опираясь на знания в области античной мифологии, учащиеся вспомнят, что Ариадна, дочь критского царя Миноса и Пасифаи, помогла своему возлюбленному Тесею убить Минотавра — обитавшее в лабиринте страшное чудовище с телом человека и головой быка, в жертву которому ежегодно приносили несколько юношей и девушек. После совершения подвига Тесей смог выбраться из запутанного сооружения с помощью клубка ниток, который дала ему царевна. Однако герой не оценил ни этого поступка, ни обращенного к нему чувства и покинул Ариадну, впоследствии вышедшую замуж за Диониса.

Безусловно, в истории Джеммы и Дмитрия Санина прослеживается этот мифологический сюжет: любовь прекрасной девушки (кстати, именно такой, гармоничной физически и духовно, какой она предстает в мифе и в повести, и изобразил ее И. Г. фон Даннекер) стала для него так же, как и для «античного прототипа», путеводной нитью, указывающей верную дорогу в жизни, но он оказался не способен следовать ей и потерял навсегда. Таким образом, упоминание в повести скульптуры «Ариадна на пантере» и воплощенный в ней мифологический сюжет являются одновременно и фабулой предстоящих событий, и первым предостережением для героя.

Другое зашифровано во втором виде контекста, фигурирующем в этом эпизоде повести, — литературном: писатель упоминает, что юный путешественник осмотрел во Франкфурте не только скульптуру, но и «дом Гете, из сочинений которого он, прочем, прочел одного “Вертера”» [8, с. 257]. Здесь нужно дать учащимся историко-литературную справку об этих именах и на ее основе обсудить, в чем смысл их упоминания в данном эпизоде.

В первом случае подразумевается дом отца великого

немецкого писателя Иоганна Вольфганга фон Гете (1749—1832), где тот родился и провел детские годы, во втором — его роман в письмах «Страдания юного Вертера» (1774 г.), широко известный как в Европе, так и в России. Появление этих аллюзий в тексте повести совершенно не случайно: оба произведения автобиографические, между ними имеются многочисленные сюжетные и композиционные параллели, черты сходства между персонажами и их характерами, в отношении авторов к своим героям и пр. Так, оба главных действующих лица — молодые люди, довольно состоятельные, ведущие созерцательную, праздную жизнь, образованные, чувствительные и несколько сентиментальные, — оказываются в немецких городках, где случайно знакомятся с юными, привлекательными особами, серьезными и с твердыми нравственными принципами, в которых сразу чувствуют родственную душу. Оба героя часто бывают в домах возлюбленных, быстро завоевывают симпатии и семейств, и самих девушек. Однако обе они помолвлены с рассудительными, практичными буржуарами при хороших должностях: Шарлотта (Лотта, как называют ее близкие) — с Альбертом, Джемма — с господином Клюббером. Женихи ведут себя по отношению к соперникам весьма сдержанно, но натуры и Вертера, и Санина им непонятны, поскольку противоположны их собственным. В силу нескольких различных обстоятельств оба героя вынуждены покинуть возлюбленных, но страдают в этой разлуке. Когда же решают вернуться, то оказывается, что избранницы уже счастливы замужем за другими. Уныние и ощущение пустоты жизни охватывают обоих, но если роман И. В. Гете оканчивается самоубийством Вертера, то в повести И. С. Тургенева Дмитрий Санин обретает надежду вернуть хотя бы тень утраченного счастья, живя подле возлюбленной. Выясняя все эти нюансы под руководством педагога, учащиеся делают вывод о том, что сюжет прочитанного героем романа также оказывается пророческим для него самого и при-

зван предостеречь от трагических заблуждений, ведущих к духовной гибели.

Также прием сравнения произведений разных писателей или отдельных элементов художественных текстов целесообразно применить, анализируя заключительные страницы повести, в частности кульминационный эпизод романа Санина с Полозовой — конную прогулку (главы 41—42), во время которой Марья Николаевна сравнивает разворачивающийся между ней и Дмитрием Павловичем сюжет с Бюргеровой «Ленорой». Считаю целесообразным расшифровать этот контекст, чтобы смысл происходящих событий стал окончательно ясен учащимся. В данном случае речь идет о балладе, написанной в 1773 году немецким поэтом Готфридом Бюргером и переведенной на русский язык в 1831 году В. А. Жуковским. Марья Николаевна вспомнила ее потому, что там описывается бешеная скачка на коне двух влюбленных, но смысл этой аллюзии намного глубже, чем может показаться на первый взгляд. С лирическим сюжетом этого произведения десятиклассников может кратко ознакомить сам педагог или один из учащихся, заранее получивший индивидуальное задание, либо, если позволяет время, можно прочитать балладу на уроке целиком или фрагментами.

В ходе сравнительного анализа школьники отмечают, что начальные строки, когда Ленора тоскует о возлюбленном, от которого нет вестей («Но что, когда он сам забыл / Любви святое слово, / И прежней клятве изменил, / И связан клятвой новой?» [4, с. 182]), отражают сюжет, разворачивающийся на наших глазах в повести, и последующее живописание чувств покинутой девушки дает читателю возможность представить, какое горе испытала Джемма после предательства Санина. Дальнейший сюжет баллады уже не столь буквально коррелирует с повестью, но помогает постичь суть происходящего. Напомним: ночью в дверь Леноры постучали — это оказался пропавший Вильгельм, который позвал ее с собой.

Девушка соглашается и садится с ним на коня. После долгой бешеной скачки они оказываются на кладбище, где возлюбленный внезапно превращается в скелет и вместо брачного ложа увлекает Ленору за собой в могилу. Проецируя события баллады на сюжет повести, заметим, что персонажи здесь меняются местами: Марья Николаевна, постучавшаяся в знаменательный день конной прогулки в дверь Санина, играет роль Вильгельма, а Дмитрий Павлович — Леноры, и для него эта поездка оказывается столь же губительной, приводя его к гибели пусть не физической, но духовной.

Еще один интересный литературный контекст, возникающий в этом эпизоде повести, связан с поэмой Вергилия «Энеида» (29—19 гг. до н. э.), посвященной истории легендарного троянского героя. Марья Николаевна, увлекая Санина в караулку, где произойдет его окончательное нравственное падение, шепчет призывно: «Эней?», подразумевая ту сцену четвертой песни древнеримского эпоса, в которой Эней и Дидона во время совместной охоты, укрывшись от грозы в горной пещере, соединяются там под сверкание молний. Чуть раньше она восклицает: «Помните, я вам говорила вчера об “Энеиде”? Ведь их тоже в лесу застала гроза» [8, с. 376]. Сюжет поэмы своеобразно преломляется в повести: Марья Николаевна спрашивает Санина, «...что значит: охотиться по брызгам?» [8, с. 373]. «В момент их бешеной скачки по сначала влажному, а потом болотистому лугу она вспоминает своего дядю — псового охотника, и все происходящее сравнивает именно с периодом вешней охоты. Это сравнение получает твердое основание уже на уровне “любвонной охоты”: Полозова выступает в роли охотника, а Санину достается участь жертвы, добычи. Как у Вергилия судьба героев оказывается всецело в руках вышних сил, так и у Тургенева Марья Николаевна играет будущностью Санина, расставляет силки, в которые он вскоре и попадается», — замечает И. О. Волков [1, с. 10].

Это становится еще более очевидным, если вспомнить, что впервые поэма упоминается не в данном эпизоде, а раньше, накануне, — в театре, когда Полозова откровенно рассказывает о себе. Уединившись в небольшой темной комнатке за ложей («своеобразный предвариант пещеры Дидоны и Энея» [8, с. 373]), героини начинают спор, и этот момент оказывается переломным в их отношениях: «На прикормку пошел, подается, дичиться перестал!» [8, с. 367] — отмечает про себя Марья Николаевна. Как видим, эта «охота» на Санина тщательно ей спланирована, и тот неизбежно должен стать жертвой, добычей. «Этот день был первым началом и первой причиной / Всех несчастий» [8, с. 527], — такую характеристику дает происходящим событиям Вергилий, но если в поэме они становятся гибельными для Дидоны, то в повести — для Санина.

Отметим, что между этой героиней и Полозовой имеются определенные параллели: «царственная» сущность Марьи Николаевны подчеркнута в ее облике (например, в театре Санин «окутывал мягкой тканью ее поистине царственные плечи» [8, с. 368]), и она так же, как и эта легендарная основательница Карфагена, является изгнанницей. Но если Дидону предал собственный брат и именно поэтому она была вынуждена покинуть родину, то героиня повести едва ли могла стать жертвой чьих-то интриг. Противоположны не только обстоятельства жизни, но и характеры этих женщин: Дидона благородна, беззаветно любит Энея и после его вынужденного отъезда гибнет, пронзив себя подаренным им мечом и бросившись в пылающий костер; Полозова же, напротив, изображена в повести хитрой и коварной обольстительницей, равнодушной и к Санину, и к другим своим «рабам», которых она безжалостно бросает, «как изношенную одежду» [8, с. 379], как только те ей надоедят.

Полагаем, подобный сравнительный анализ на уроке весьма продуктивен, так как позволяет учащимся глубже осмыслить проблематику повести. Педагог может до-

полнить его визуальным рядом, продемонстрировав несколько воплощений различных элементов данного сюжета в изобразительном искусстве, например, полотна «Расставание Энея и Дидоны» (1555—1560 гг.) Андреа Скьявоне, «Дидона и Эней на охоте» (между 1633 и 1663 г.) Яна Миля, «Пейзаж с воссоединением Дидоны и Энея» (1664—1668 гг.) Гаспара Дюге и Карло Маратта, «Королевская охота Дидоны и Энея» (1712—1714 гг.) Франческо Солимена, «Дидона и Эней в пещере перед грозой» (1757 г.) Иоганна Генриха Тишбейна-старшего, «Смерть Дидоны» (1757—1770 гг.) Джованни Баттиста Тьеполо, «Эней и Дидона в пещере» (1774 г.) Пьера Лакура-старшего, «Смерть Дидоны, королевы Карфагена» (1872 г.) Джозефа Сталлаерта и др.

III. С образом Полозовой в повести связан и музыкальный контекст: ее появлению в городском саду в тот день, который знаменует собой начало порабощения Санина, предшествует концерт-попурри из оперы Джакомо Мейербергера «Роберт-Дьявол» (1831 г.). Поскольку учащиеся вряд ли когда-либо слышали о ней, педагог может кратко ознакомить их с либретто, авторство которого принадлежит Эжену Скрибу и Жермену Делавиню, а затем обсудить смысл ее упоминания в данном эпизоде. В данном случае учителем используется **прием сопоставления литературного текста с произведениями другого вида искусства** [6, ч. 1, с. 179].

Безусловно, школьники увидят параллели между образами нормандского герцога Роберта и Дмитрия Санина, слабыми, не слишком пронизательными героями, и их искусителями, воплощениями сил зла, стремящимися разрушить их счастье с возлюбленными и завладеть душами, — Бертрамом и Марьей Николаевной Полозовой. Так автор дает подсказки своему герою, возможность думать в смысл происходящих событий, обнажает характеры людей, с которыми сталкивает его жизнь, — однако безуспешно.

Как мы уже успели убедиться, подобное предостережение для героя писатель делает не впервые: задолго до знакомства с «роковой женщиной», в самом начале отношений с Джеммой, Санин беседует с ней об опере Карла Марии фон Вебера «Вольный стрелок» (в русском переводе — «Волшебный стрелок») (1821 г.), арию из которой они внезапно слышат в исполнении шарманщика. Либретто, написанное Иоганном Фридрихом Киндом по одноименной новелле Иоганна Августа Апеля и Фридриха Лауна, поразительным образом напоминает сюжет оперы Джакомо Мейербера: легковверный егерь Макс, продавшийся дьяволу Каспар, стремящийся обманом завладеть душой главного героя, его ангел-хранитель невеста Агата коррелируют как с персонажами «Роберта-Дьявола», так и с самими героями — Саниным, госпожой Полозовой и Джеммой. Педагог может ограничиться сравнительным анализом либретто опер с повестью или расширить знакомство, предложив учащимся прослушать фрагмент произведения (например, увертюру или арию Макса из первого акта, которая, собственно, и упоминается в тексте) или показав им фрагмент музыкального спектакля (например, в постановке Гамбургского оперного театра 1968 или 1999 года).

Этот же прием сопоставления литературного текста с произведениями другого вида искусства весьма результативен при изучении живописного контекста, использованного И. С. Тургеневым при создании образа персонажа, противопоставленного Марье Николаевне Полозовой, — Джеммы: писатель сравнивает ее с героинями полотен известных художников. Полагаем целесообразным показать их учащимся и обсудить смысл подобных аллюзий:

1) В главах 3, 10, 24 выделите портрет героини. Какие художественные приемы использует писатель при его создании?

2) Рассмотрите картины, которые упоминаются при

описании портрета Джеммы, — «Юдифь с головой Олоферна» (1613 г.) итальянского живописца Кристофано Аллори (1577—1621) и «Дама с вуалью, или Донна Велата» (1514—1515 гг.) великого итальянского живописца, графика и архитектора Рафаэля Санти (1483—1520). Какими предстают перед нами их героини? Как вы полагаете, почему именно они послужили основой образа Джеммы?

Создавая портрет девушки, писатель вводит сравнения из области живописи: «...волнистый лоск волос, как у Аллориевой Юдифи...» [8, с. 260]; «...пальцев, гибких и длинных и отделенных друг от дружки, как у Рафаэлевой Форнарины» [8, с. 273]; уподобляет ее нежному цветку: «...виднелась только шея, гибкая и нежная, как стебель крупного цветка» [8, с. 311]. Безусловно, подобные аллюзии не случайны, и для того, чтобы это стало очевидным и для учащихся, педагогу следует дать историко-культурный комментарий к этим образам.

В первую очередь необходимо остановиться на образе Юдифи. В ветхозаветной «Книге Иудифи» повествуется о том, что, после того как войска ассирийцев осадили ее родной город, молодая вдова нарядилась и отправилась в лагерь врагов, где привлекла внимание полководца Олоферна. Когда он выпил вина и заснул, Юдифь отрубила ему голову и принесла ее в родной город, который таким образом оказался спасен. В истории культуры она стала символом многих добродетелей: чистоты, мужества перед испытаниями, мудрости, смирения, — думается, именно эти черты в первую очередь предопределили выбор И. С. Тургенева. Кроме того, она была «красива видом и весьма привлекательна взором» (Иудифь. 8 : 7), что также соответствовало авторскому замыслу.

Именно в такой канонической трактовке Юдифь предстает на картине К. Аллори, и, вероятно, эта гармония физического и духовного привлекла писателя, продумывавшего образ героини своей повести. Для создания бо-

лее глубокого и целостного впечатления педагог может познакомить учащихся и с некоторыми другими полотнами, раскрывающими этот библейский сюжет, поскольку образ Юдифи породил поистине неисчерпаемую культурную традицию: «Юдифь с головой Олоферна» (1505 г.) Джорджоне, «Юдифь, покидающая палатку Олоферна» (1485—1490 гг.) или «Торжествующая Юдифь возвращается в родной город» (1472—1473 гг.) Сандро Боттичелли, «Юдифь и Олоферн» (1554 г.) Джорджо Вазари, «Юдифь с головой Олоферна» (1575—1580 гг.) Паоло Веронезе, «Юдифь и Олоферн» (1577 г.) Тинторетто, «Юдифь и Олоферн» (1599 г.) Караваджо и др.

Второй образ, к которому апеллирует писатель, — Форнарина Рафаэля Санти. Это полуполюгендарная возлюбленная и натурщица художника, чье настоящее имя было, как полагают исследователи, Маргерита Лути, а прозвищем она обязана профессии своего отца-булочника (итал. *fornaio*). По мнению большинства искусствоведов, Форнарина изображена на двух знаменитых картинах Рафаэля — «Портрет молодой женщины, или Форнарина» (1518—1519 гг.) и «Дама с вуалью, или Донна Велата» (1514—1515 гг.). Вероятнее всего, она также послужила прототипом «Сикстинской Мадонны» и некоторых других женских образов Рафаэля. Полагаем, что из названных полотен целесообразнее использовать на уроке второе, на котором героиня изображена более целомудренно и наилучшим образом соответствует трактовке писателя. Донна Велата предстает на картине юным, прекрасным, одухотворенным существом, что и обусловило живописную ассоциацию, возникшую у писателя. Кроме того, И. С. Тургенев, вероятно, знал одну из легенд о Рафаэле и Форнарине, которая гласит, что она была его единственной истинной, чистой любовью и их взаимное чувство не имело себе равных, и этот сюжет имеет непосредственное отношение к героям его повести. Таким образом,

продумывая портретную характеристику Джеммы, он стремился создать в сознании читателя возвышенный женский образ, имеющий глубокие корни в мировой культуре. Живописный контекст, позволяя зримо представить ее черты, призван также напоминать и читателям, и герою о главном — о тех чувствах, которые связывают его с Джеммой и которым «нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее — и неопределеннее всякого слова» [8, с. 383].

Анализируя образы Джеммы и других членов семьи Розелли, нельзя не заметить, что посвященные им страницы повести полны музыкальных аллюзий. Поэтому целесообразно обсудить с учащимися следующие вопросы: *Почему в рассказе о семье Розелли так частотны эпизоды, связанные с музыкой? Как Джемма и ее близкие относятся к этому искусству и почему? Какие музыкальные произведения упоминаются в тексте, и в чем смысл подобных аллюзий?*

Музыкальный контекст возникает уже в главах 4—7, где описывается знакомство Санина с семейством Розелли. В течение первого вечера, который герой провел в этом доме, музыка звучала неоднократно. Выяснилось, что все его обитатели знают и любят ее: фрау Леноре играет на фортепиано и когда-то была обладательницей хорошего контральто, голос Джеммы «был несколько слаб, но приятен» [8, с. 265], у Эмилио «голос отличный, настоящее серебро» [8, с. 266], а Панталеоне Чиппатоло и вовсе являлся известным оперным певцом. Мать и дочь исполнили несколько дуэтино (небольших дуэтов) и сторнелло (итальянских народных песен), а бывший маэстро — отрывок из оперы Дж. Россини «Отелло». Анализируя эти факты, учащиеся приходят к выводу, что способность героев любить и понимать это великое искусство свидетельствует об искренности и глубине их характеров. И симпатия, которая возникла между Санಿನым и семейством Розелли в этот вечер, во многом объяс-

няется родством их натур, проявляющимся и в способности чувствовать музыку.

Сначала по просьбе присутствующих Дмитрий Павлович, подыгрывая себе на фортепиано, исполняет «Сарафан» и «По улице мостовой», затем — «Я помню чудное мгновенье». Относительно первого из этих произведений исследователи не пришли к однозначному мнению, какую именно песню имел здесь в виду И. С. Тургенев: это может быть и «Сарафанчик» А. И. Полежаева, положенный на музыку А. Л. Гурилевым, и «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» поэта Н. Г. Цыганова и композитора А. Е. Варламова, и народная песня «Сарафан мой, сарафан...» [8, с. 520]. Полагаем, что в контексте повести лучше всего включить в урок первое из этих произведений в исполнении выдающихся советских сопрано Н. А. Казанцевой или Н. А. Лебедевой, причем голос второй певицы, тонкий и нежный, будто устремленный ввысь, кажется нам более подходящим к образу Джеммы, на который проецируется положенное в основу стихотворение. Русская народная песня «По улице мостовой» звучит в исполнении Л. А. Руслановой. Впрочем, каждый педагог вправе делать выбор по собственному усмотрению.

После знакомства с указанными произведениями необходимо обсудить на уроке, почему именно их упоминает писатель в данном эпизоде повести и в чем можно обнаружить сходство между ними. Школьники отмечают, что обе песни несут в себе традиции устного народного творчества: в них используются постоянные эпитеты («матушки родимой», водой «холодной ключевой», «зеленый садик», «чернобровый, пригожий» молодец и пр.), уменьшительно-ласкательные суффиксы («паренек», «садик», «батюшка», «миленький», «подарочек», «перстенечек» и т. д.), разговорные и устаревшие слова («журила», «столбовой», «светлица» и др.) и многочисленные повторы, песни мелодичны и напевны.

Также в них имеются определенные сюжетные параллели: в обеих изображается встреча красной девицы с первым возлюбленным втайне от родителей и вопреки их воле, — и эти события впоследствии найдут отражение в повести. Кроме того, образы лирических героинь во многом идентичны: они полностью отдаются охватившему их чувству, готовы любить, не требуя ничего взамен («Не хочу перстня носить, / Хочу так дружка любить»), и ни о чем не жалеют, даже когда приходится расплачиваться «за сладкие мгновенья», «оставляя навсегда» милого, как героине «Сарафанчика». Кстати, эта песня является квинтэссенцией сюжета повести, и ее появление не только предвосхищает грядущие события, но и дает возможность читателю глубже постичь натуру Джеммы, столь же искреннюю, сильную и глубокую, как и у лирических героинь этих русских песен.

Третье произведение, которое исполняет Санин, — «Я помню чудное мгновенье». И если первые два служат для обрисовки характера и судьбы Джеммы, то это является пророческим для него самого: его существование так же, как и пушкинского героя, озарит встреча с прекрасной возлюбленной, затем последует целая жизнь «во мраке заточенья», и уже под конец ее — позднее воскрешение после того, как героиня мимолетным виденьем вновь возникнет перед его мысленным взором. Кстати, то сравнение, которое поэт использовал для создания ее образа («гений чистой красоты»), как нельзя лучше подходит и самой Джемме. Заметим: если при изучении творчества А. С. Пушкина учащиеся уже обращались к романсу М. И. Глинки, то можно сразу приступить к его анализу в контексте повести, а если нет, то предварительно необходимо познакомить с ним десятиклассников (рекомендуем классическое исполнение С. Я. Лемешева или И. С. Козловского).

IV. Назовем еще один метод, который целесообразно применить при рассмотрении контекста повести, — **ли-**

тературное творчество школьников [6, ч. 1, с. 198]. Так, в качестве одной из тем сочинения по произведению можно предложить учащимся интерпретировать тот или иной контекст, который не стал предметом осмысления на уроке, например, упоминание в главе 12 новеллы «Ошибки. Эпизод из жизни одного мечтателя» Эрнста Теодора Амадея Гофмана, сюжет которой в изложении Джеммы передает канву их с Саниным будущего романа. Разговор, навеянный этим произведением, должен был служить предостережением герою, чтобы «счастье всей его жизни не ускользнуло из его рук» [8, с. 278], однако Санин не вдумался в него и ступил на тот путь, который и привел его постепенно к «*taedium vitae*», то есть полному отращению к жизни. Учащимся можно предложить поработать с этим контекстом, например, в жанре дневниковой записи одного из героев (Джеммы или Санина) или письма (например, Санина к Джемме), что позволит вжиться в образы персонажей [6, ч. 2, с. 223—224].

Полагаем, что использование предложенных методов и приемов изучения контекста будет способствовать, с одной стороны, более глубокому постижению повести И. С. Тургенева «Вешние воды», с другой — формированию общекультурной компетентности в единстве ее знаниевого, операционно-деятельностного, опытно-творческого и эмоционально-этического компонентов как одного из важнейших показателей уровня образованности школьников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, И. О. «Итальянский текст» в повести И. С. Тургенева «Вешние воды» (1871) / И. О. Волков // Вестник Томского государственного университета. — 2017. — № 418. — С. 5—13.
2. Гуськова, Ю. В. Имманентный и контекстуальный подходы к литературному произведению (к истории вопроса) / Ю. В. Гуськова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского.

чевского. — Филология. — 2013. — № 1 (2). — С. 67—73.

3. *Есин, А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения : учебное пособие / А. Б. Есин. — 3-е изд. — М. : Флинта : Наука, 2000. — 248 с.

4. *Жуковский, В. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. — Т. 3. Баллады / В. А. Жуковский ; сост. и ред. : Н. Ж. Ветшева, Э. М. Жилыкова. — М. : Языки славянских культур, 2008. — 458 с.

5. *Калашников, В. Г.* Контекстный подход к литературоведению: Достоевский и психоанализ / В. Г. Калашников // Образование и наука. — 2016. — № 8. — С. 155—172.

6. Методика преподавания литературы : учебник для пед. вузов / под ред. О. Ю. Богдановой, В. Г. Маранцмана, В. Ф. Чертова [и др.] : в 2 ч. — Ч. 1. — М. : Просвещение : Владос, 1994. — 288 с.

7. *Первушина, Л. В.* Анализ художественного произведения в его историко-культурном контексте / Л. В. Первушина // Вестник Полоцкого государственного университета. — Серия А. Гуманитарные науки. Литературоведение. — 2012. — № 10. — С. 76—82.

8. *Тургенев, И. С.* Сочинения в двенадцати томах. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. 8. Повести и рассказы. 1868—1872 / ред. : Н. В. Измайлов, Е. И. Кийко. — М. : Художественная литература, 1981. — 544 с.



И. С. ТУРГЕНЕВ И ИСКУССТВО



МУЗЫКА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

Музыка — это разум, воплощенный
в прекрасных звуках.

И. С. Тургенев

■ *Е. П. Рябчикова*, кандидат
философских наук (Н. Новгород)

В жизни и творчестве И. С. Тургенева после литературы главенствует музыка: «Музыку я люблю, люблю ее весьма давно, смею думать — знаю, — писал Иван Сергеевич, — ...для меня — музыкальное наслаждение выше всех других, редко, что меня может заставить заплакать... а от музыки часто плачу». Эта страстная любовь к музыке наложила отпечаток на творчество великого русского писателя, придавая его сочинениям эмоциональность, одухотворенность и гармонию. Для писателя музыка стала потребностью, душевной отрадой, целителем во всех горестях, неиссякаемым источником поэтического вдохновения. В одном из писем к Полине Виардо, которая повлияла на вкус и музыкальный кругозор писателя, Иван Сергеевич писал: «Чего мне здесь особенно недос-

тает, так это музыки: вот уже шесть месяцев я лишен этого совершенно» [1, с. 7].

Истоки любви к музыке исходят из детства писателя: ребенком со своим приятелем он часто убежал из поместья полюбоваться деревенским праздником и послушать пение крестьянских девушек, увидеть их веселые хороводы. Лежа в густых зарослях орешника между господским садом и деревней, мальчики часами наблюдали за событиями на деревенской улице, прислушивались к словам полюбившихся песен, запоминая их мелодии.

Музыкальный слух у Ванечки Тургенева был изумительным. Он подходил к фортепиано и одним-двумя пальцами наигрывал любимую мелодию и подпевал высоким тонким голосом, не соответствующим ни его росту, ни широкой богатырской натуре. Студентом Петербургского университета Иван Сергеевич часто посещает музыкальные вечера и концерты, оперные и драматические спектакли. Несмотря на то что Тургенев не получил специального музыкального образования, он обладал безошибочным музыкальным слухом, улавливал самую ничтожную ошибку, любой фальшивый звук, а музыкальная память его вызывала изумление у современников.

Тургенев не только любил и понимал музыку, но и запечатлел ее образы в своем литературном творчестве, сделав это так ярко и выразительно, что читатель невольно превращается в слушателя. Дыханием музыки овеяно все творчество писателя — от его юношеской лирики до самых поздних элегических «Стихотворений в прозе». И. С. Тургенев был подлинным знатоком русского фольклора, оказавшего свое влияние уже на раннее творчество писателя. Он вдохновенно воспел песенный дар русского народа в своих бессмертных «Записках охотника». Пройдет много лет, и Тургенев, плененный творчеством Полины Виардо в итальянской опере, все-таки останется верен народным мотивам.

Многие тургеневские образы и по сей день таят в себе

неисчерпаемые возможности для воплощения в музыке. На сюжеты и тексты И. С. Тургенева написаны десятки музыкальных произведений. Стихотворение в прозе «Нимфы» легло в основу симфонической картины В. Калининкова. Созданы оперы на сюжет повести «Ася» А. Ипполитовым-Ивановым, по роману «Дворянское гнездо» В. Ребиковым, по рассказу «Певцы», повести «Вешние воды» А. Гольденвейзером. Произведения «Баллада», «Весенний вечер», «Осень» вдохновили А. Рубинштейна на создание романсов, А. Аренский написал романсы «Как хороши, как свежи были розы» (мелодекламация), «Лазурное царство». Это далеко не полный список «озвученных» сочинений И. С. Тургенева.

В жизни писателя увлечения музыкой и литературой шли бок о бок и не могли не слиться воедино. Музыка, бывшая частью его повседневной жизни, стала частью его творчества. Исследования музыкальности произведений Тургенева ведутся и по сей день, этой теме посвящены труды М. П. Алексеева «Тургенев и музыка» (1918 г.), А. Н. Крюкова «Тургенев и музыка» (1963 г.), В. А. Доманского «Литература и культура. Культурологический подход к изучению словесности в школе» (2002 г.), В. И. Доценко «Музыка в творческом мире И. С. Тургенева» (2011 г.).

В произведениях И. Тургенева музыка часто является одним из ключевых моментов сюжета, а также одним из важных способов характеристики персонажей. Герои Тургенева слушают музыку, говорят о ней, играют на различных музыкальных инструментах и поют. Музыка звучит в большинстве произведений Ивана Сергеевича. Часто лингвисты и литературоведы говорят о связях литературы с другими направлениями искусства, в частности с музыкой. В творчестве Тургенева эта связь прослеживается явственнее и ярче, чем в творчестве любого другого писателя. М. П. Алексеев, рассказывая о роли музыки в жизни Ивана Сергеевича, пишет: «В музыке Тургенев

находил отраду, сладкие минуты радости или печали и отдавался любви к ней с нежностью, страстностью и восторгом... музыка была для него не прихотью, а необходимостью, потребностью души, неутомимо жадной ко всему прекрасному... потребность эту он чувствовал часто, и во всех случаях жизни. Вот почему и герои Тургенева так часто поют и играют» [1, с. 14].

Тургенев был поклонником классической музыки, особенно любил музыку В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. Вебера. Указывая, что именно любят его персонажи, Тургенев наделяет их своим вкусом. Моцарт и Бетховен были его любимыми композиторами, и, несмотря на то, что в его жизни бывали периоды музыкальных увлечений, когда творчество какого-то одного композитора затмевало все остальное, именно им он сохранял верность и преданность, поэтому названия их произведений часто встречаются в его романах, повестях и рассказах. В сочинениях В. А. Моцарта И. С. Тургенев выделял прежде всего мелодическое богатство и щедрость: «Его впечатляли драматические ноты в творчестве композитора. В романе “Отцы и дети” упоминается известная соната-фантазия до минор Моцарта. Аркадия Кирсанова, по словам Тургенева, “особенно поразила последняя часть сонаты, та часть, в которой, посреди пленительной веселости беспечного напева, внезапно возникают порывы такой горестной, почти трагической скорби...” — тем самым автор описывает впечатление, произведенное сонатой на него самого» [6, с. 74].

Из русских композиторов Тургенев любил П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, но «к русской музыке в целом чувствует отвращение и презрение» [1, с. 20], что не помешало ему всю свою жизнь ратовать за национальную самобытность и самостоятельность русского искусства, горячо пропагандировать его за рубежом. Музыка была не только «неизменным спутником всех движений сердца, источником всех радостей и печалей», она

давала писателю и «отдых, и минуты вдохновений», делая прозу Тургенева музыкальной и ритмичной [1, с. 24].

В ноябре 1843 года И. С. Тургенев написал стихотворение «В дороге». Его текст послужил основой романа, который всем нам хорошо знаком. Автор музыки к нему композитор Э. А. Абаза назвал его «Утро туманное...» Написанный в конце XIX века, роман пользуется популярностью и в наши дни, входит в «золотую» коллекцию русской вокальной лирики, звучит в исполнении известных отечественных певцов.

О музыкальной эрудиции И. С. Тургенева можно судить по его рецензиям и многочисленным высказываниям в письмах В. Стасову, В. Боткину, певице П. Виардо-Гарсиа — автору оперетт «Слишком много жен», «Последний колдун», «Людоед» и романсов на стихи писателя. Многолетняя дружба с Полиной Виардо способствовала дальнейшему расширению музыкальных интересов и связей писателя, а также популяризации на Западе русской музыкальной культуры. Салон певицы привлекал многих известных музыкантов — Ф. Листа, К. Сен-Санса, Ш. Гуно, Р. Вагнера, русских композиторов М. Глинку, А. Бородина, С. Танеева и других.

А. Н. Крюков в книге «Тургенев и музыка. Музыкальные страницы жизни и творчества писателя» отмечает, что Тургенев «музыку любил страстно и был верен ей всю жизнь» [6, с. 3]. Произведения Тургенева отражают его музыкальные пристрастия, музыкальные вкусы его окружения. Музыка в каждом произведении Тургенева не просто упоминается, но и является способом характеристики персонажей, выражает авторское отношение: «Если Тургенев, говоря о своем герое, замечает, что он любит музыку, то можно утверждать: данный персонаж близок автору, вызывает его симпатии» [6, с. 67]. Автор наделяет их любовью к музыке, умением глубоко ее чувствовать и музыкальными способностями «с целью дополнить их характеристику положительными чертами, обогатить их духовный мир» [6, с. 74]. Герои многих

произведений Тургенева музицируют, слушают музыку или говорят о ней и «для писателя важно, какую музыку предпочитают герои, что они играют и поют, и как они это делают. Любовь к музыке, потребность в ней, наличие музыкальной одаренности, способность глубоко чувствовать красоту мира и красоту музыки являются важнейшими качествами личности близких автору персонажей» [2, с. 147]. С помощью музыки писатель описывает отношения между персонажами, подчеркивает сходства или различия характеров героев. При создании образов своих персонажей, Тургенев использует музыкальную характеристику для усиления положительных или подчеркивания отрицательных черт героев. Музыка является и средством выражения эмоциональных переживаний героев и психологическим подтекстом.

В рассказе «Певцы» автор представляет нам картину состязания двух деревенских певцов, восхищаясь их музыкальной одаренностью. «“Не одна во поле дороженька пролежала”, — пел Яков-Турок... Я, признаюсь, редко слыживал подобный голос... русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем, и так и хватала вас за сердце... Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль...»

О музыкальности литературы И. С. Тургенева свидетельствуют композиции его произведений, в которых он использует принципы построения музыкального произведения. В. А. Доманский пишет в связи с этим: «Многие произведения писателя строятся по законам музыкальной композиции. Сначала следует увертюра — пейзажная зарисовка, описание интерьера, портретов героев, рассказ об их встрече. В увертюре на эмоциональном уровне присутствует заданность будущей темы произведения, ощущаются будущие конфликты. В центре произведения находится развитие темы, она то разветвляется, дробится на подтемы, то все сливается, переплетается в единой теме» [2, с. 141]. Часто музыкальные произведения, упомя-

нутые Иваном Сергеевичем, помогают тонко передать художественный подтекст, то невыразимое в словах и понятиях, что может выразить только музыка.

Рассматривая роль музыки в жизни Тургенева, можно проследить глубину его музыкальных знаний, отразившуюся в его творчестве. В романах писателя «звучит» музыка Дж. Верди, Ф. Шуберта, Л. Бетховена, В. А. Моцарта, С. Тальберга, К. Вебера, Г. Доницетти, Д. Россини. Не обладая творческим музыкальным талантом, И. С. Тургенев был наделен редким для неспециалиста пониманием музыкального искусства. Глубоко чувствующий природу Тургенев писал удивительно музыкальную прозу. Искусствоведы насчитали свыше восьмидесяти его произведений, вдохновивших многих композиторов. Всю жизнь писатель по-рыцарски служил музыке и прославлял ее могущество. Функция музыки в его произведениях носит возвышенное начало, способна не только украшать, но и преображать жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев, М. П.* И. С. Тургенев и музыка [Электронный ресурс] / М. П. Алексеев. — Режим доступа: <http://www.eheritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=47002731>.
2. *Доманский, В. А.* Литература и культура: культурологический подход к изучению словесности в школе / В. А. Доманский. — Томск : Изд. дом Томск. гос. ун-та, 2002. — 280 с.
3. *Дорнахер, К. И.* И. С. Тургенев и его «Жизнь для искусства» / К. И. Дорнахер // И. С. Тургенев : статьи и материалы. — Орел : Орловское книжное изд-во, 1960. — С. 184—193.
4. *Доценко, В. Н.* Музыка в творческом мире И. С. Тургенева / В. Н. Доценко // Научные записки Харьковского гос. пед. ун-та им. Г. С. Сковороды. — Вып. 4. Литературоведение. — Харьков, 2011. — С. 57—63.
5. *Зайцев, Б. К.* Жуковский. Жизнь Тургенева.

- Чехов. Литературные биографии / Б. К. Зайцев. — М. : Дружба народов, 1999. — 544 с.
6. Крюков, А. Н. Тургенев и музыка: музыкальные страницы жизни и творчества писателя / А. Н. Крюков. — Л. : Музгиз, 1963. — 136 с.



МУЗЫКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. С. ТУРГЕНЕВА: ОПЫТ СИСТЕМОГО ПОДХОДА НА УРОКАХ

Для меня — музыкальные наслаждения выше всех других... редко что может меня заставить заплакать. Еще иногда стихи Пушкина меня до слез тронут, а от музыки часто плачу.

И. С. Тургенев

М. Ю. Борщевская, кандидат педагогических наук (Н. Новгород)

Изучение художественного произведения в контексте культуры органично связано с природой искусства, виды которого взаимодействуют и взаимопроникают не только во время самого творческого процесса, но и в процессе восприятия, что не могло не отразиться в методических подходах к изучению произведений литературы в школе.

Особого внимания заслуживает проблема привлечения музыки на урок литературы, разрабатываемая отечественной методикой. Так, например, Н. М. Соколов говорит о необходимости обращать внимание учащихся на музыкальность звучания художественного слова. М. А. Рыбникова подчеркивает, что звучащая на уроке музыка может оживить восприятие уже прочитанного текста. Б. М. Теплов, как и Д. Б. Кабалевский, утверждает

возможность и необходимость развивать музыкальную восприимчивость учащихся. Е. Н. Колокольцев считает, что привлечение музыки на уроки литературы является одним из важных средств реализации межпредметных связей, способствующих формированию мировоззрения учащихся. О возможностях развития «внутреннего слуха» юных читателей, о содружестве искусств, углубляющих понимание на уроке литературы и развивающих общую культуру ученика, писал В. Г. Маранцман. Ряд конкретных примеров взаимосвязи музыки и литературы на уроке изучения произведений Л. Н. Толстого, А. Н. Островского, И. С. Тургенева, А. П. Чехова можно найти в трудах Н. М. Свириной. Что касается И. С. Тургенева, то Т. Г. Браже видит необходимость знакомить учащихся на уроке изучения биографии с его духовными ценностями, уделив особое внимание увлечению писателя музыкой, а это не только во многом определило его человеческую судьбу (история с Полиной Виардо), но и сформировало его язык, художественный метод.

Мы предлагаем опыт системного подхода к изучению «музыкальных» страниц произведений И. С. Тургенева в школе. На уроке словесности музыка всегда будет находиться дидактически в «подчиненном» искусству слова положении, но обращение и отношение к ней должно быть таково, чтобы в сознании учащихся все виды искусства были иерархически равны (что не исключает вкусовых предпочтений читателя).

Можно рассмотреть следующие модели взаимодействия музыкальных и литературных произведений на уроке:

- ♣ «встраивание» прослушивания музыкального произведения и его интерпретации в процесс вторичного восприятия литературного текста и в ходе его анализа;
- ♣ опережающее прослушивание музыкальных произведений с целью сопоставления ученических и писательских интерпретаций;

♣ одновременное звучание и восприятие музыки и литературного текста (романс, песня, ария, мелодекламация или др.);

♣ обнаружение тематических, образных, структурно-композиционных музыкальных аналогий при создании эвристических и поисковых учебных ситуаций в ходе контекстного изучения литературных произведений;

♣ ассоциативное обращение к музыкальному произведению для усиления эмоционального восприятия литературного текста (факультативно).

Обращение к музыке, музыкальным приемам и (дозированно!) музыкальной терминологии возможно лишь в том случае, когда содержание и форма литературного произведения дают для этого естественную возможность, активизируют продуктивное воображение учащихся, способствуют пониманию произведения, развивают чувственное восприятие и мыслительные способности. Поэтому постоянная рефлексия должна быть непременным условием работы учителя.

Организуя подобную учебную деятельность, на уроке литературы следует соблюдать принцип имманентности в следующем:

1) в последовательном и постепенном усложнении аналитической и интерпретационной деятельности учащихся;

2) в эстетической созвучности (гармоничной сочетаемости) предлагаемых учащимся произведений литературы и музыки;

3) в соприродности структуры урока изучаемому художественному материалу, а также учебным целям и задачам.

Следует сказать, что рассматриваемая нами тема музыкальности текстов И. С. Тургенева может быть расширена и обогащена за счет уроков русского языка. Приведенная ниже таблица кратко показывает такие возможности.

№ п/п	Класс	Предмет	Произведение И. С. Тургенева	Музыкальное произведение	Изучаемый аспект
1	8-й	Литература	Повесть «Ася»	— Вальсы И. Ланнера «Милые», «Раставание»; — романс «Я здесь, Инезилья...» (муз. М. Глинки, слова А. Пушкина); — песня «Матушка-голубушка» (муз. А. Гурилева, сл. С. Ниркомского)	Музыка как психологическая характеристика героев и структурный элемент повествования
2	8-й	Литература	Рассказ «Певцы» из цикла «Записки охотника»	Русская народная песня «Не одна во поле дороженька...»	Описание песни и музыкальная организация литературного текста
3	9-й	Русский язык	Стихотворение в прозе «Как хороши, как свежи были розы...»	Мелодекламация «Как хороши, как свежи были розы...» (муз. А. Аренского, слова И. Тургенева)	Синтез музыки и слова в жанре мелодекламации. (Изложение с аналитическим и творческим заданием)
4	10-й	Литература	Роман «Отцы и дети»	— «Ожидание» Ф. Шуберта; — соната-фантазия до минор В. А. Моцарта	Музыка как участник философского спора в сюжете произведения и невербальное средство общения героев

Окончание табл.

№ п/п	Класс	Предмет	Произведение И. С. Тургенева	Музыкальное произведение	Изучаемый аспект
5	11-й	Русский язык	Стихотворение в прозе «Памяти Ю. П. Вревской»		Ритм как одно из проявлений музыкальности прозы (Комплексная работа с текстом в рамках подготовки к ГИА)

I. Музыка как психологическая характеристика героев и структурный элемент повествования. Повесть «Ася» (1857 г.) Н. А. Некрасов назвал «чистым золотом поэзии». Сам Тургенев признавался, что писал это произведение с большим чувством, со слезами. Нельзя не заметить, что весь текст произведения пронизан музыкой: она неоднократно упоминается там, сопровождает героев, исполняется ими, возбуждает в них разные чувства, даже что-то объясняет им в самих себе...

Тургенев, хорошо знавший и любивший музыку, пользуется этой краской вовсе не случайно. Он упоминает конкретные музыкальные произведения, называет фамилии композиторов. И если читатель *не слышит* звучащей в повести музыки, он словно не все прочитывает в ней, пропускает нечто важное. Учителю следует обратить внимание учеников на этот факт и предложить им остановить свое внимание на всех упоминаниях музыки в тексте, как на гиперссылках.

Можно предложить классу *отметить все музыкальные фрагменты в повести Тургенева и ответить на следующий вопрос: в чем вы видите смысл упоминания музыки в каждой ситуации?*

Всего в повести обнаруживается шесть упоминаний

музыки: в главах I, II, III, V, дважды в главе IX. Кроме того, в главах X и XX встречаются две яркие музыкальные метафоры. Наблюдения за этими музыкальными фрагментами повести помогут глубже погрузиться в художественный мир произведения, понять чувства и переживания героев, а также осознать некоторые особенности стиля писателя.

В главе I мы знакомимся с героем-повествователем, путешествующим по Европе, с его образом жизни, интересами и настроением, узнаем о созерцательности, поэтичности его натуры, легком увлечении коварной молодой вдовой, о чем сам он признается с долей иронии. Любопытно, чем заканчивается экспозиция повести. Мы видим героя, сидящего у реки под вязами, и статую печальной мадонны с пронзенным сердцем. Обратим внимание на сочетание авторских сентиментальных интонаций с ироническими, как бы нейтрализующими излишнюю чувствительность: детское лицо печальной мадонны — и красное, пронзенное мечами сердце. И далее читаем: «Кораблики тихо бежали на слабо надувшихся парусах; зеленые волны скользили мимо, чуть-чуть вспухая и урча. Вдруг донеслись до меня звуки музыки; я прислушался. В городке Л. играли вальс; контрабас гудел отрывисто, скрипка неясно заливалась, флейта свистала бойко.

— Что это? — спросил я у подошедшего ко мне старика...»

Итак, в экспозиционной главе повести *музыка является не только деталью городского пейзажа, хорошо передающего настроение героя, но и фактором, прямо влияющим на развитие сюжета*: именно из-за музыки у героя возникает желание посетить городок Л., с берегов которого она доносилась. Там как раз и произойдет его знакомство с Гагиным и Асей. Таким образом, музыка, вызвавшая любопытство героя, словно *провоцирует* завязку.

Глава II, завязка сюжета, описывает знакомство героев. Вопреки ожиданиям, знакомство с русскими оказалось приятным. Быстро возникает взаимная симпатия, проявляющаяся в непринужденности поведения. Доносящиеся приятные звуки вальса являются фоном разговора, подчеркивают теплоту ситуации.

Но самая *важная функция музыки в этой главе — психологическая*. Гагин, безусловно, в своем тонком наблюдении раскрывается как натура художественная, артистическая: «Заметили ли вы, — прибавил он, обратясь ко мне, — вблизи иной вальс никуда не годится — пошлые, грубые звуки, а в отдаленье, чудо! Так и шевелит в вас все романтические струны».

При беглом, невнимательном чтении можно не заметить Асину реакцию на музыку. Однако при внимательном чтении проступают важные психологические детали: «Музыка по-прежнему долетала до нас, звуки ее казались слаще и нежнее; огни зажглись в городе и над рекою. Ася вдруг опустила голову, так что кудри ей на глаза упали, замолкла и вздохнула, а потом сказала нам, что хочет спать, и ушла в дом; я, однако, видел, как она, не зажигая свечи, долго стояла за раскрытым окном». Музыка настолько глубоко волнует девушку, что у нее возникает потребность удалиться и слушать ее в уединении. Спать ей вовсе не хочется, наоборот, она возбуждена этим вечером, знакомством, музыкой, поэтому и догоняет брата, провожающего гостя, а затем по-детски непосредственно кричит вслед удаляющейся лодке о разбитом лунном столбе.

«Лодка причалила. Я вышел и оглянулся. Никого уже не было видно на противоположном берегу. Лунный столб опять тянулся золотым мостом через всю реку. Словно на прощание примчались звуки старинного ланнеровского вальса. Гагин был прав: я почувствовал, что все струны сердца моего задрожали в ответ на те заискивающие напевы <...> Я чувствовал себя счастливым... Но отчего

я был счастлив? Я ничего не желал, ни о чем не думал... Я был счастлив».

Наш герой оказывается так же отзывчив на звуки музыки, как и его новые знакомцы. Такая эмоциональная близость, внезапно нахлынувшее ощущение счастья, подчеркнутое лексическим повтором, обещают развитие отношений в развитии сюжета. И еще одна говорящая деталь: в течение вечера молодой человек ни разу не вспомнил о своей коварной вдове. «Что же это значит? — спросил я самого себя. — Разве я не влюблен? — Но, задав себе этот вопрос, я, кажется, немедленно заснул, как дитя в колыбели». Такая рефлексия симптоматична. Самообман о влюбленности во вдову развлекал героя до тех пор, пока он не испытал реальных ярких эмоций, какие дало новое знакомство. И музыка, словно вода, смывает все ложное, очищает сознание героя. Можно сказать, что *музыка способствует выражению авторской позиции* в отношении героев и событий.

В главе III замечаем еще одну маленькую музыкальную деталь: Гагин призывает своего нового знакомого на прогулку фрагментом романса «Я здесь, Инезилья...» на слова А. С. Пушкина: «Ты спишь ли? Гитарой / Тебя разбуджу...» Живость, непосредственность, просвещенность, дружелюбие, мягкий юмор (ведь слова романса произносятся от лица кавалера и адресованы возлюбленной) — вот сколько красок, *в том числе социальную характеристику*, можно увидеть в одном этом штрихе к портрету молодого человека.

Следующее упоминание музыки находим в главе V. После эмоционального напряжения предыдущей IV главы, в которой Ася прыгала по руине, вела себя то опасноталовливо, то демонстративно-чинно (за обедом), то вольно-кокетливо (у окна фрау Луизе), вызывая смешанные чувства досады, удивления, восхищения, мы вместе с повествователем оказываемся в совершенно противоположной обстановке и наблюдаем совсем иную Асю: «Ася

показалась мне совершенно русской девушкой, да простою девушкой, чуть не горничной». Старенькое платьице, шитье в пальцах и песня вполголоса «Матушка-голубушка» дополняли новый портрет героини.

Чтобы полнее представить эту ипостась образа Аси, *послушаем вместе с учениками исполнение Н. Обуховой указанной песни и зададимся вопросом, почему именно эту, а не другую русскую песню или романс вкладывает писатель в уста своей героини.*

Вслушаемся в грустно-протяжную мелодию и слова песни: «Знать, припело, дитятко, времечко любить...» Вот и ответ на вопрос, что тревожит, мучает Асю, что заставляет ее впадать то в веселость, то в меланхолию. Причем отметим, что перемены ее облика и состояния — не маски, не игра, как у пушкинской барышни-крестьянки. Она еще сама не вполне осознает, что с ней происходит, откуда это лихорадочное состояние и тревога.

В следующей главе находим этому подтверждение: Ася избегает нашего героя, словно пытается укрыться от «болезни любви». А потом слышим ее взволнованные слова брату: «Нет, я никого не хочу любить, кроме тебя, нет, нет, одного тебя я хочу любить — и навсегда». Случайно услышанные, они будут неверно истолкованы героем. И только рассказ Гагина о рождении и воспитании Аси все расставит по местам и предупредит преждевременный разрыв.

С точки зрения присутствия музыки в повествовании, самой любопытной в повести является глава IX. Здесь происходит объяснение героев и возникает светлое предчувствие счастья: «Я понял, почему эта странная девочка меня привлекала; не одной только полудикой прелестью, разлитой по всему ее тонкому телу, привлекала она меня; ее душа мне нравилась». Интересен весь диалог, наполненный подтекстом, тонкими психологическими деталями, но *остановимся на акцентах, создаваемых музыкой.*

Вот разговор прерывают звуки молитвенного напева: это «толпа богомольцев тянулась снизу по дороге с крестами и хоругвями...» Асина душа немедленно отзывается: она говорит о желании пойти на трудный подвиг, стремлении прожить осмысленную жизнь. И это еще одна грань ее характера. Неслучайно и Гагин говорил, что она должна полюбить героя, необыкновенного человека. В хрупкой девочке дремлет большая сила и обещает судьбу яркую, необыкновенную. (Такая героиня, Елена Стахова, способная на великую любовь и подвиг, будет показана Тургеневым в романе «Накануне» (1860 г.)) Если прочитать фрагмент внимательно (методика медленного чтения подразумевает остановки, вопросы и комментарии), можно заметить детали, подчеркивающие различия и предсказывающие расставание влюбленных. Ася смела, активна, жаждет подвига, тогда как молодой человек более осторожен, скептичен, рассудочен: он едва удерживает охлаждающее «Невозможно» в ответ на Асин порыв, заменив его другим словом: «Попытайтесь».

И все же сейчас герои влюблены и счастливы. И в этом счастье, еще не омраченном раздумьями о препятствиях, они испытывают ощущение гармонии и свободы. «Все радостно сияло вокруг нас, внизу, над нами — небо, земля и воды; самый воздух, казалось, был насыщен блеском». Разговор о чувствах, дающих человеку крылья, рождает желание полета: «Я попрошу брата сыграть нам вальс... Мы вообразим, что мы летаем, что у нас выросли крылья». Кружась «под сладкие звуки Ланнера» и вглядываясь в «обвеянное кудрями» лицо девушки, герой видит в ней что-то новое, «мягкое, женское». Это один из самых волнующих моментов повести. Усилить впечатление от него может музыка.

Учащимся предлагается послушать два вальса австрийского композитора Йозефа Ланнера — «Милые» и «Расставание» — и ответить на следующие вопросы:

1) *Какой из этих вальсов, на ваш взгляд, мог бы звучать в прочитанной сцене?*

2) *Какой из них по характеру музыки более соответствует ситуации? Почему?*

Писатель не указывает конкретного сочинения Ланнера, он называет лишь имя композитора. Учитель по своему усмотрению может предложить ученикам и другие вальсы Ланнера. Мы выбрали вышеназванные, опираясь на собственные эмоции и представления: их ритм, динамичная мелодия действительно могут создать ощущение стремительного движения, полета. Кроме того, мы предусмотрели и различия в характере музыки каждого из вальсов: один из них оптимистически-светлый, ликующий, а в другом можно услышать переходы от радости к грусти, от грусти к радости.

Ученики, вслушиваясь в музыку, выбирают то произведение, которое, по их мнению, более соответствует моменту. Кто-то из ребят предпочитает музыку более радостную и объясняет это безмятежным, восторженным состоянием героев во время танца. А кто-то выбирает музыку с чередованием радости и грусти, подбирает из текста обосновывающие предпочтение цитаты («...вспоминая, я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... Слезы закипали у меня на глазах...»), вспоминает переменчивые состояния Аси и даже стремится увидеть в музыке намеки на дальнейшие печальные события повести.

Конечно, следует сознавать, что одного правильного ответа в данном случае быть не может. Мы *создаем гипотетическую ситуацию, которая может быть разрешена лишь интерпретационно, а значит, вариативно*. Слушание и обсуждение музыки здесь решает комплекс задач: расширяется кругозор учеников, развиваются их чувственные способности, пластическое воображение, эмоциональная отзывчивость, внимание к образному языку

двух видов искусства, речевые, интерпретационные навыки.

Танец-полет дает сильный импульс развитию отношений героев. Но, в отличие от вальса, где пара танцующих должна двигаться «в ногу», тургеневские героини явно ступают «не в ногу». Чувства Аси развиваются бурно и стремительно: она любит до отчаяния, безумства, полной самоотдачи, что и подтверждают дальнейшие события: разговор с братом, записки, сцена свидания. А господин Н. Н. испытывает то восторги, то сомнения: «Я досадовал на откровенность Гагина, я досадовал на Асю, ее любовь меня и радовала и смущала... неизбежность скорого, почти мгновенного решения терзала меня...» Как не вспомнить здесь знаменитую статью Н. Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», упрекающую героя в нерешительности! Все благородство и совестливость в соединении с мягкотелостью, даже трусостью характера героя обнаруживаются в главе XVI. Финал приближается неудержимо.

В заключение можно сделать еще несколько наблюдений. Все музыкальные моменты повести приходится на ту часть ее сюжета, которая развивается «по восходящей», то есть когда взаимоотношения героев формируются, укрепляются, дают надежду на счастье, и музыка словно поддерживает, вдохновляет героев, способствует восходящему движению сюжета. Когда все более неизбежным становится расставание и сюжет клонится к финалу, музыка из повествования уходит. Она уходит вместе с обещанием счастья. Только два последних отзвука ее можно заметить в метафорах, основанных на музыке. После танца-полета: «...душа ширится и *звучит*, когда ей кажется, что она все понимает и все любит...» (курсив наш — М. Б., глава X). И еще один раз, после того как нашлась пропавшая Ася и герой, наконец, решается наутро просить ее руки: «Завтра я буду счастлив! <...> ...меня понимали какие-то широкие, сильные крылья. Я прошел

мимо куста, где пел соловей, я остановился и долго слушал: мне казалось, *он пел мою любовь и мое счастье*» (курсив наш — М. Б., глава XX). Обратим внимание на то, что основанные на музыке метафоры передают высокую степень эмоциональности переживания.

Решающий шаг приходится совершить хрупкой девушке. Герой упускает свою любовь навсегда и понимает, что у счастья не может быть завтрашнего дня. «Я знавал многих женщин, — но чувство, возбужденное во мне Асей, то жгучее, нежное, глубокое чувство, уже не повторилось. Нет!»

Таким образом, лейтмотив музыки в повести Тургенева помогает организовать аналитическое чтение произведения, сделать его восприятие более ярким, а понимание — более глубоким.

II. Описание песни и музыкальная организация текста в рассказе И. С. Тургенева «Певцы». Описывая ход урока, мы показываем, каким образом на этапе формирования интерпретационных навыков можно ввести в сознание учащихся некоторые общие для литературы и музыки эстетические понятия и через воздействие музыки повысить эмоциональное восприятие литературного текста, усилив тем самым импульс к его пониманию. На уроке школьники совместно с учителем интерпретируют текст, знакомятся с различными вариантами интерпретаций финала (создается проблемная ситуация) и получают возможность (соответственно своему уровню и личностным особенностям) глубже обосновать один из предложенных вариантов интерпретации (репродуктивный уровень) или создать свой собственный (творческий уровень).

Проза И. С. Тургенева полна музыки. В методике преподавания закрепились традиции обращения к психологически-ситуативной (термин Н. Мышьяковой) функции музыки; можно встретить и обращение к музыке как «голосу жизни» (звуки природы). Тогда как практичес-

ки любое произведение писателя содержит в себе весь спектр функциональных возможностей присутствующей в нем музыки. Так, в рассказе «Певцы» мы встречаемся с музыкой как колоритом времени и способом выражения мировоззрения автора, с семантической ролью интонации, метафорической музыкальностью (жизнь — песня), музыкальностью поэтики (суггестия) и организации текста. Эти функции музыки подсказывают приемы работы с текстом произведения на уроке.

Эпиграфом к уроку по рассказу И. С. Тургенева «*Певцы*» (1850 г.) могут послужить слова Ф. И. Тютчева: «Тургенев в “Записках охотника” соединил два трудносочетаемых элемента — сочувствие к человеку и артистическое чувство».

С предложения *осмыслить это высказывание и определить направления предстоящего разговора* начинается урок.

Рассказ предварительно прочитан учащимися дома. Ранее, на уроках, посвященных повести «Ася», речь уже могла заходить о своеобразном эстетическом коде Тургенева, обусловленном его любовью к искусству и знанием мировой художественной культуры, о музыке тургеневской прозы. В изучении рассказа «Певцы» могут помочь понятия ритма и контрапункта. За разъяснением двух специфических терминов обращаемся к Музыкальному словарю. Определения могут быть заранее выписаны на обычной или интерактивной доске.

Р и т м — временная организация музыки (рисунка, речи, текста); ритмичными признаются движения, вызывающие своего рода резонанс, то есть повторы элементов — сопереживание движению; ритм воспринимается и как смена эмоциональных напряжений и разрешений.

К о н т р а п у н к т — одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодических линий в разных голосах (то же, что полифония), соотносящихся по сходству или контрасту.

С понятием ритма учащиеся сталкивались и ранее в практике урока, оно хорошо им знакомо применительно к стихотворной речи. Постепенно, в процессе обучения, представление о ритме развивается, так как ритм может проследиваться на разных уровнях художественной структуры. Важно, что художественная функция ритма всегда одинакова — она создает ощущение предсказуемости, «ритмического ожидания» каждого очередного элемента текста, и подтверждение или неподтверждение этого ожидания ощущается как особый художественный эффект.

С учетом этой функции ритма и выстраивается урок. По-другому обстоит дело с понятием контрапункта. Как и ритм, контрапункт связан с временной организацией текста. Это то, что «длится», продолжается или развивается: образ, картина, идея, сюжетная линия или др. В школьной практике для соотнесения этих структурных элементов используются такие понятия, как «сходство», «контраст», «антитеза». Контрапунктная соотнесенность — понятие более емкое, так как может заключать в себе одновременно или последовательно как сходства, так и различия соотносимых элементов текста. Необходимо идти от «заданности», содержащейся в каждом конкретном произведении, поэтому для начала *учащимся предлагается отыскать тот образ-ключ, который бы подсказал направление размышления над произведением.*

Внимание школьников обычно привлекают два образа-символа, в самих себе содержащие контраст: овраг (бездна посреди жизни) и кабак («путеводная звезда», как о нем сказано в тексте). Остановимся на том, что «декорации» (место греховное — кабак) и действие, которое будет в них происходить (состяжание певцов, воспарение духа), контрапунктно соотнесены. Если же прием периодически повторяется, резонирует, отдается эхом, мы имеем дело с ритмом. Эти важнейшие стилеобразующие принципы рассказа, ритм и контрапункт, могут быть рассмотрены

на разных уровнях (лексическом, композиционном, в системе образов) и предоставляют простор творческой фантазии читателей.

Учащимся предлагается сравнить ключевые слова и интонацию фрагментов, описывающих состояние природы и охотника до и после центрального события: «невыносимо жаркий», «свирепея», «душной», «жалобно», «прося участия» — «безнадежное», «придавленное», «обессиленной природы». Заметно нагнетание напряжения, а затем разрешение его.

Следует обратить внимание и на то, как происходит знакомство с главными героями произведения в Притынном кабачке. Самостоятельно прочитавшие рассказ ученики прекрасно улавливают антитезу «Яков — рядчик». И на вопрос «Чьи портреты контрастны друг другу?» чаще всего тут же, не заглядывая в текст, указывают на этих героев. Этот спровоцированный моментальный, поверхностный и неточный ответ учитель может обыграть на уроке. Подловив на стереотипности мышления, создать интригу, обозначить мотивационный момент и обратить учеников к тексту и более внимательному, вдумчивому чтению.

Оказывается, у писателя все глубже, тоньше и многозначительнее: между описаниями нервного облика Якова-Турка и бойкого рядчика из Жиздры Тургенев помещает портрет Дикого-Барина. И почти все детали этого портрета очевидно и последовательно контрастируют с деталями портрета Якова. Встает вопрос: в чем смысл такой контрапунктной соотнесенности трех героев (трехголосной полифонии)? Два певца — и ценитель, судия... Так мы прикасаемся к вечным вопросам о сущности искусства, о его истинных ценителях.

Само содержание и структура тургеневского текста и далее не противоречат логике избранного нами движения в художественном пространстве рассказа. Ритмичность контрапункта очевидна и в авторских ремарках к

репликам героев, и в развернутых характеристиках персонажей, обозначающих широкий диапазон русского характера (Оболдуй-Моргач), даже внутри одной характеристики, где контрасты составляют единое целое (Дикий-Барин), и, конечно, в противопоставлении пения рядчика и Якова-Турка, а также реакции их слушателей.

Не удивительно, что на школьных уроках, посвященных рассказу, может использоваться музыкальное иллюстрирование состязания певцов (фонограмма пения С. Я. Лемешева, например) для более яркого восприятия тургеневского описания.

Мы же использовали еще один прием активизации читательского восприятия. На предыдущем уроке, *до чтения рассказа, предлагалось прослушать песню «Не одна во поле дороженька...» в исполнении Александра Градского (желательно при этом обратить внимание на бережное отношение певца к народной песне) в сопровождении синтезатора, передающего звуки средне-русской природы, и написать этюд о своем впечатлении.*

Само исполнение песни А. Градским близко описанному в рассказе: «Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принесся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату <...> он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась». И далее писатель дает свою ассоциацию: описывает чайку на берегу моря в алом сиянии зари.

Восприятие тургеневского текста на следующем уроке оживляется сопоставлениями с ученическими работами, использованными в них тропами, ассоциациями. Опыт показывает, что в ученических работах обязательно встре-

тятся образы и мотивы, перекликающиеся с тургеневским описанием: безграничного пространства, пути-дороги, птицы, полета и др. Такое сопоставление ни в коей мере не упрощает и не принижает мастерства писателя; наоборот, окрашенное личностным отношением, слово Тургенева воспринимается ярче, острее, призывая юных читателей к своей высоте.

Описание пения Якова обязательно должно быть прочитано в классе вслух, оно явится эмоциональным пиком, кульминацией урока. В описании этом заключена модель взаимоотношений человека и искусства.

Поэтому далее уместны вопросы:

1) *Как раскрывается простой человек через исполнение и восприятие песни?*

2) *Чем принципиально отличается пение рядчика от пения Якова?*

3) *Как можно объяснить ассоциативную картину, возникшую в сознании героя-рассказчика при пении Якова?*

4) *Может ли человек без усилий и страданий создать прекрасное?*

5) *Что есть вдохновение?*

6) *Чему служит искусство и каково его воздействие на человека?*

7) *Почему наслаждение вызывает слезы, а созерцание прекрасного — грусть?*

Вряд ли на одном уроке в восьмом классе стоит искать исчерпывающие ответы на все эти вопросы. Главное — они поставлены.

И вновь возвращаемся к тексту рассказа. *Почему его завершают «пьяная» сцена и странный диалог в самом конце?*

Произведение Тургенева музыкально еще и потому, что дает возможность (как в музыке!) каждому воспринимающему его наполнить свое ощущение свободными обра-

зами, ассоциациями. Например, в одном и том же номере журнала «Литература в школе» соседствуют две статьи, авторы которых противоположно интерпретируют концовку рассказа. Познакомим с ними учеников.

«Отойдя от окна, из которого доносились нестройные звуки кабацкого “веселья”, охотник быстро зашагал прочь от Колотовки. И тут раздался звонкий голос мальчика, обращенный, по-видимому, к своему брату: “Антропка! Иди сюда, черт леши-и-ий!.. тебя тятя высечь хочи-и-и-ит...” И получается, что, с одной стороны, песня, хватающая за сердце, исторгающая слезы из наших глаз, а с другой — “высечь хочи-и-ит”, то есть всеотупляющая будничность, “власть тьмы”, как скажет впоследствии Л. Толстой, характеризуя противоречивые факторы народного быта», — пишет И. Щеблыкин [13, с. 25].

«Рассказ завершается великолепным финалом, который Ф. М. Достоевский назвал “поистине гениальным”. Смеем утверждать, что художественный эффект сюжетного завершения “Певцов” обусловлен как раз тем, что он идеально соответствует поэтике рассказа, завершая его не столь композиционно, сколь в соответствии с музыкально-ритмическим строем... этот детский музыкальный дуэт, в отличие от недавнего поединка певцов, находится в полной гармонии с природой и лишен той напряженности, противоречивости и катастрофичности, которой полна взрослая жизнь», — считает А. П. Валагина [4, с. 36].

Кто прав в своей интерпретации финала?

Обсуждение аргументированных ответов на этот вопрос завершает урок. Важно не привести детские ответы к общему знаменателю, а дать учащимся возможность почувствовать себя свободными читателями (синергетический подход к технологии обучения подразумевает поливариантность результата), научить вслушиваться и вдумываться в слово писателя.

В качестве домашнего задания можно предложить небольшую письменную работу «Мое восприятие финала рассказа Тургенева “Певцы”».

Восьмиклассники, в основном, репродуцируют одну из предложенных в классе трактовок финала, развивая ее более или менее удачно и дополняя примерами из текста и пояснениями к ним. Но всегда выделяется небольшая группа учащихся в классе (иногда это может быть всего 1—2 ученика), которые пытаются предложить свой, непохожий вариант трактовки финала. Если они движимы не просто чувством противоречия, а «заряжены» на творческое восприятие и поиск всем ходом урока, это заслуживает интереса. Приведем примеры подобных ответов:

«В финале рассказа я заметила постоянные колебания, перепады: все потемнело — зажглись звезды; “воздух похолодал” — но “чувствовалась еще теплота”; раньше люди плакали от восторга — теперь были пьяными и некрасивыми; они находятся в замкнутом пространстве кабака, а герой-рассказчик — на открытом месте; он спускается вниз к равнине — Колотовка остается наверху холма; голоса мальчиков перекликаются как с разных концов света... Можно сказать, что ритм присутствует в рассказе до конца. Мне финал кажется не страшным. Наверно, мальчик просто подетски грозит наказанием отца, а сам хочет увидеть Антропку. Но финал немножко грустный, как последняя нота в музыкальной пьесе. “Антропка-а-а!” — все еще чудилось в воздухе, наполненном тенями ночи. Последняя нота звучит все тише и тише» (Алла А.).

«Конец рассказа нельзя назвать однозначно светлым или мрачным. Тут есть и “власть тьмы”, и гармония с природой. Встречается много пейзажных деталей: “мглистые волны вечернего тумана”, “чутко дремлющий воздух” и т. д. Этот финал я представляю как аккорд, в котором одновременно звучат низкие, темные, страшные ноты и высокие, светлые, жизнеутверждающие» (Денис Р.).

Следует заметить, что, проводя подобные уроки, конечно, нельзя перегружать их обилием терминологии и теоретизирования. С другой стороны, элемент фантазии, игры, когда правила одной словно заимствуются и переносятся в другую (навык переноса), естественно сопутствуют развитию филологического мышления. Чтение становится осмысленнее, доставляет больше эстетического удовольствия и позволяет разделить с автором изучаемого произведения то самое «артистическое чувство», о котором говорилось в эпиграфе к уроку.

III. Музыка как участник философского спора в романе «Отцы и дети». Роман И. С. Тургенева *«Отцы и дети»* (1862 г.) содержит два музыкальных эпизода. Если не обратить на них внимания, получится так, словно вы прочитали книгу, в которой вырвано несколько страниц: в целом, как будто и без них содержание понятно, но полноты ощущения и точности представления нет. Тем более что писатель не просто упоминает какую-то музыку, исполняемую одними героями и слышимую другими, а указывает на конкретные произведения — дает их названия и авторов.

В работе с классом учитель может опереться на следующие вопросы и задания:

1. Проследите, как и почему меняется настроение Базарова и Аркадия в главе IX. Кто и почему вызывает ваше сочувствие или осуждение?

2. Послушайте исполнение на виолончели «Ожидания» Ф. Шуберта. Как вы думаете, почему Тургенев обращается к этому произведению?

3. Как содержание главы IX предопределяет дальнейшие события романа?

4. Какова идейно-композиционная связь глав IX, X, XI?

5. Приведите примеры из текста, в которых проявляется авторская позиция относительно главного идеологического спора героев?

6. *Перечитайте пейзаж в главе XI. В чем видите его особенности?*

7. *Как разные герои романа раскрываются в своем отношении к музыке? Почему писатель обращает наше внимание на это?*

8. *Покажите, что в главе XVI музыка выполняет психологическую функцию.*

9. *Послушайте сонату-фантазию В. А. Моцарта до минор. Как выбор этого произведения характеризует Катю?*

10. *Удалось ли вам услышать в этой музыке то, что поразило Аркадия?*

11. *Каково значение музыкального эпизода главы XVI в развитии отношений Кати и Аркадия, Аркадия и Базарова?*

12. *Почему в финальной главе Тургенев упоминает об особой привязанности Фенечки к своей невестке?*

Первый музыкальный эпизод содержится в главе IX, предшествующей идеологической X главе, в которой описан спор Базарова и Павла Петровича. Спор этот зреет постепенно, с первой минуты появления нигилиста в Марьино, поместье Кирсановых. И эпизод с музыкой, завершающий предшествующую главу, вносит дополнительный градус напряжения в предгрозовую атмосферу. Причем можно заметить, что между друзьями, Евгением и Аркадием, временами тоже вспыхивают искры недовольства, раздражения или недопонимания.

Обратим внимание на последний эпизод главы IX, после того, как молодые люди покидают беседку, в которой Базаров познакомился с Фенечкой и ее маленьким сыном. Сначала Базаров резкой репликой о «лишнем наследничке» задевает Аркадия, потом критикует хозяйственную деятельность его отца, попутно упоминая работников-«ленивцев», управляющего, «либо дурака, либо плута», затем предрекает, что «добрые мужички надуют

твоего отца всенепременно», и в довершении всего красоту природы называет пустяками, произнося знаменитую фразу: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник». Именно после этой фразы звучит музыка:

«Медлительные звуки виолончели долетели до них из дому в это самое мгновение. Кто-то играл с чувством, хотя и неопытной рукой, “Ожидание” Шуберта, и медом разливалась по воздуху сладостная мелодия.

— Это что? — произнес с изумлением Базаров.

— Это отец.

<...>

— Помилуй, в сорок четыре года человек, *paterfamilias*, в ...м уезде — играет на виолончели!

Базаров продолжал хохотать; но Аркадий, как ни благоговел перед своим учителем, на этот раз даже не улыбнулся».

Хохот Базарова оскорбителен для Аркадия, ведь он, в отличие от своего старшего товарища, остро чувствует и переживает прекрасное: не случайно Тургенев его глазами показывает «пестрые поля, красиво и мягко освещенные уже невысоким солнцем». Конечно, он сочувствует отцовскому романтизму, игре на виолончели, хотя и остается еще под влиянием своего «учителя».

А автор? На чьей он стороне в этой ситуации? В тексте все сказано: «медом разливалась по воздуху сладостная мелодия». В этом сравнении и эпитете — красота и гармония. Музыка не диссонирует, а сливается с воздухом, с летним пейзажем. Диссонансом скорее звучит беззастенчивый хохот Базарова. В этом и заключается нравственно-философская позиция автора. Только она выражена не прямо, а суггестивно. Сам Тургенев признавался, что Николай Петрович — это он сам, Огарев и тысячи других современников.

Если предложить в классе послушать пьесу Ф. Шуберта, то музыка скажет сама за себя. Это знаменитое

произведение отнюдь не случайно выбрано автором романа, оно вызывает сильные эмоции даже у неискушенного слушателя. Вряд ли кому-то захочется посмеяться вместе с Базаровым. Представить жизнь без красоты, которую сообщает ей музыка, значит обеднить и исказить ее.

Тем не менее, в споре с Павлом Петровичем Кирсановым Базаров выглядит весьма убедительно, хотя и произносит в числе других эпатазирующих суждений фразу про Рафаэля, который «гроша ломаного не стоит». Десятой главе в системе уроков по роману всегда уделяется особое внимание. Это идеологический центр романа; поведение, реплики, реакции каждого из персонажей важны, и мастерство Тургенева-психолога очевидно. Позиция каждого из спорящих имеет сильные и слабые стороны, но эмоционально побеждает, конечно, Базаров: он не кричит, не теряет контроля над собой и прямо из-за стола отправляется «лягушек резать», то есть делом заниматься, а не сибаритствовать.

Проследим далее, как продолжает повествование писатель. Более мягкий и чуткий, чем брат, Николай Петрович (не случайно он музыкант) воспринимает ситуацию более объемно, не так однозначно плоско, как Павел Петрович. Он пытается, хочет понять молодых, поэтому и вспоминает, как некогда поссорился с матушкой: «Я наконец сказал ей, что вы, мол, меня понять не можете; мы, мол, принадлежим к двум различным поколениям. Она ужасно обиделась, а я подумал: что делать? Пилюля горька, а проглотить ее нужно. Вот теперь настала наша очередь, и наши наследники могут сказать нам: вы, мол, не нашего поколения, глотайте пилюлю». Важно понять, что мысль о вечном столкновении поколений, мысль, определившая название романа, вложена Тургеневым в уста Николая Петровича. Он, а не Павел Петрович является настоящим отцом. Он, а не Павел Петрович обладаем не только музыкальным, но и чутким душевным слухом. Именно ему, а не старшему брату отдано больше тепла

и любви со стороны писателя. И в этом нас убеждает глава XI.

Николай Петрович отправляется в сад, его обуревают невеселые размышления: он думает, в чем прав брат, а в чем права молодость. Он отчетливо сознает «какое-то преимущество» детей. «Не в том ли состоит это преимущество, что в них меньше следов барства, чем в нас?» Но как можно отвергать поэзию, не сочувствовать «художеству, природе», он понять не может. Обратим внимание на то, что природа и искусство стоят для героя в одном ряду. Иными словами, это все *прекрасное*, являющееся важной эстетически-философской категорией.

«И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе. Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиную рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи; он весь был ясно виден, весь до заплаты на плече, даром что ехал в тени; приятно, отчетливо мелькали ноги лошадки. Солнечные лучи, с своей стороны, забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чащу, обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен, а листва их почти синела и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей. Ласточки летали высоко; ветер совсем замер; запоздалые пчелы лениво и сонливо жужжали в цветах сирени; мошки толклись столбом над одинокою, далеко протянутою веткою. “Как хорошо, боже мой!” — подумал Николай Петрович, и любимые стихи пришли было ему на уста; он вспомнил Аркадия, *Stoff und Kraft* — и умолк, но продолжал сидеть...»

Природа словно говорит. И ее голос — не на стороне Базарова. Тургенев, мастер среднерусского пейзажа, здесь создает не просто живописное полотно с узнаваемыми сердцем и памятью деталями, красками, игрой света, он

создает картину, оркестрованную звуками: цоканьем лошадки, шепотом листьев, жужжанием пчел. Если прочесть этот фрагмент вслух, проступит его музыкальная ритмичность: текст отчетливо членится на синтагмы, сочетающие речи почти стихотворный метр.

Вообще, герои тургеневского романа делятся на тех, кто обладает музыкальным слухом, и тех, в ком он отсутствует. Точнее — на тех, кто чувствует или не чувствует музыку. Можно даже сказать, что писатель проводит своих героев не только через «испытание любовью», но и через *испытание музыкой*. Кто глух к музыке (Павел Петрович, Базаров), равнодушен (Анна Сергеевна) или безвкусен в отношении к ней (Кукшина), тот отличается какой-то ущербностью, душевной недостаточностью. Зато в других героях музыка показывает особенную чуткость души.

Как, например, в Кате Локтевой, сестре Анны Сергеевны Одинцовой. Обратимся к главе XVI. Базаров и Аркадий, увлеченные Одинцовой, приехали в Никольское. Анна Сергеевна, явно предпочитая общество Базарова, отсылает Аркадия к Кате, послушать ее игру на фортепьяно. И в этой сцене интересно понаблюдать за героями и не пропустить тех психологических подсказок, которые дает нам автор.

Аркадий досадует на сложившуюся ситуацию, и Катя это понимает: «Катя неохотно приблизилась к фортепьяно; и Аркадий, хотя точно любил музыку, неохотно пошел за ней <...>

— Что же вам сыграть?

— Что хотите, — равнодушно ответил Аркадий.

— Вы какую музыку больше любите? — повторила Катя, не переменяя положения.

— Классическую, — тем же голосом ответил Аркадий.

— Моцарта любите?

— Моцарта люблю».

Равнодушный тон, натянутость, холодная сдержанность слышны в диалоге. Причем Тургенев акцентирует на этом наше внимание. Он, вопреки своей приверженности тайной психологии, здесь прямо указывает на чувства героев: Катя пошла к инструменту *неохотно*, Аркадий говорит с ней *равнодушно* и снова *тем же голосом*. Короткие, неразвернутые реплики словно подчеркивают, что герои общаются без желания, через силу.

И далее писатель вновь проявляется как прекрасный знаток музыки и тонкий психолог: «Катя достала цемольную сонату-фантазию Моцарта. Она играла очень хорошо, хотя немного строго и сухо. Не отводя глаз от нот и крепко стиснув губы, сидела она неподвижно и прямо, и только к концу сонаты лицо ее разгорелось, и маленькая прядь развившихся волос упала на темную бровь».

Катя выбирает глубокую, полную ярких контрастов музыку, своим драматизмом приближающуюся, по мнению специалистов, к музыке Л. Бетховена. Сам по себе этот выбор уже характеризует героиню. Обратим внимание и на то, что ее строгое, сдержанное исполнение соответствует ее настроению, но постепенно музыка заставляет ее лицо разгореться.

«Аркадия в особенности поразила последняя часть сонаты, та часть, в которой, посреди пленительной веселости и беспечного напева, внезапно возникают порывы такой горестной, почти трагической скорби...»

Чтобы полнее представить чувства, мысли героев, понять их поведение, характеры, конечно, желательно послушать эту сонату Моцарта. Мы бы рекомендовали учащимся послушать это произведение в исполнении Э. К. Вирсаладзе.

И то, что последняя часть произведения *поразила* Аркадия, говорит о прекрасном исполнении сонаты Катей. Описание этой поразившей молодого человека части на-

поминает фрагмент из трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери»:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Катя в исполнении, а Аркадий в восприятии музыки проявляются как глубоко эмоциональные натуры. И вопрос Аркадия о том, сама ли девушка выбрала эту пьесу или ей ее «отрекомендовали», не случаен. Его чувства явно потеплели: он замечает не только ее игру, но и то, что сама она недурна, начинает понимать причину ее сдержанности и застенчивости. Катя и Аркадий словно пообщались на им понятном языке, и это было начало отношений, которые перерастут в дружбу, а затем в любовь. А любовь поможет им обоим освободиться от сковывающего влияния Базарова и Одинцовой и стать самими собой. Причем Катя проявит в этих отношениях и ум, и характер, которые уже угадываются в музыкальном эпизоде XVI главы.

Любопытен еще один штрих в финале романа, в заключительной XXVIII главе, описывающей героев спустя полгода после смерти Базарова. Здесь интересны не только факты, но сама интонация писателя, рассказывающего о героях: сочувственная, ироническая, горькая или сострадательная.

Логически завершаются психологические портреты героев, в том числе Фенечки, ставшей законной женой Николая Петровича: «Фенечка, Федосья Николаевна, после мужа и Мити никого так не обожает, как свою невестку, и когда та садится за фортепьяно, рада целый день не отходить от нее». Не дай писатель этого последнего нюанса, так бы и осталась молодая женщина в нашем воображении «Фенечкой, с красными, детски-пухлявыми губками»,

почти случайно оказавшейся рядом с Николаем Петровичем Кирсановым.

Читая романы И. С. Тургенева, мы не раз убеждаемся, что музыка — неотъемлемая часть его художественного языка. Эта сторона творчества писателя оказывается привлекательной для современного школьника. Поэтому можно продолжить индивидуальную работу с увлеченными учащимися в рамках НОУ. Приведем фрагмент ученического исследования на тему «Музыкальная одаренность как психологическая характеристика героинь И. С. Тургенева»:

«О музыкальности героини рассказа *“Живые мощи”* из *“Записок охотника”* (1852 г.) мы узнаем из ее разговора с героем-рассказчиком. Во фрагменте описания ее пения прослеживается антитеза мертвого и живого. Жизнь в Лукерье словно замерла. Но ее голос показывает нам жизнь внутреннюю, жизнь души и сердца, которая прорывалась сквозь оболочку неживого. Сам процесс пения для Лукерьи означает жизнь.

И герой-повествователь, и Лукерья испытывают эстетическое чувство от слушания и исполнения. Героиня старается *“всю душу вылить”*, повествователю ее голос кажется очень верным, трогательным. Читателю также передается это эстетическое чувство. Ведь именно способность передать, пусть даже слабым голосом, все переживания, скрытые в народной мелодии, всегда восхищает и не оставляет равнодушным. Возникает ассоциация с другой песней, *“Не одна во поле дороженька...”*, которую исполняет Яков-Турок в рассказе *“Певцы”*. Народный напев, плавность, чувства боли и горечи из-за расставания с любимым человеком — все это перекликается с историей и переживаниями героини. После песни, вызвавшей слезы, Лукерья вспоминает о других слезах, вызванных последним свиданием с любимым человеком. Эпизоды рифмуются в композиции рассказа: слезы напоминают о других сле-

зах, песня — о любви. Лукерья поет, но не все, так как не может полно наслаждаться жизнью, хотя душа ее открыта даже малым радостям: свету, звуку, случайно залетевшей бабочке... "Только вот плясовых не пою. В теперешнем моем звании оно не годится". Зато она радуется тому, что может передать свои песни девочке. Это еще одна краска к психологическому портрету героини. Через музыку (пение) раскрывается связь героини с внешним миром.

Ее дар, музыка, живущая в ней, заменяет Лукерье целый мир, позволяет высказать душу, утоляет физическую боль и печаль, связывает с внешним миром и помогает сердцу не очерстветь и не закоснеть в собственном страдании.

В романе *"Дворянское гнездо"* (1856—1858 гг.) мотив музыки связан почти со всеми героями. Но лишь одна героиня воплощает собой любовь и настоящее, глубокое понимание музыки. Лизавета Михайловна Калитина. Трепетное отношение Лизы к музыке является зеркальным отражением ее отношения к миру. Стоит отметить, что многие хотят произвести впечатление на Лизу или поделиться чем-то сокровенным, дорогим сердцу. Так, Владимир Паншин стремится показать ей романс собственного сочинения, продемонстрировать свои таланты, чтобы именно она их оценила. У них совершенно разное отношение к музыке, особенно классической. Паншин говорит, что "она иногда скучна, но зато очень пользительна". Лиза же умеет ценить, а самое главное — понимать. Хотя она прекрасно музицирует, но более она одарена пониманием жизни, человека, как музыкальным слухом.

В разговоре с Лаврецким Лемм, учитель, "стал говорить о музыке, о Лизе, потом опять о музыке". Это перечисление словно ставит девушку в один ряд с искусством — с прекрасным и возвышенным. Она является музой и вдохновительницей Лемма, посвятившего ей свое лучшее произведение, и это в свою очередь характеризует девушку. Можно сделать выводы, что

музыкальная одаренность Лизы — показатель ее душевности и одухотворенности. Музыка помогает писателю раскрыть переживания всех героев, вовлеченных в определенную жизненную ситуацию: Лизы, Лемма, Лаврецкого. В “Дворянском гнезде” проявляется и метафорическая музыкальность: “любовь есть музыка”, “жизнь души есть музыка”.

В итальянской семье, где мы встречаем девушку Джемму из повести “Вешние воды” (1872 г.), каждый персонаж имеет отношение к музыке. Поэтому музыкальная одаренность этой героини является закономерной и гармоничной, иначе случиться просто не могло. Образ Джеммы во всем произведении сопровождают два художественных мотива: это мотив розы и мотив музыки. Цветок постоянно напоминает Санину о Джемме, о ее красоте, о ее юности и удивительной душевности; а те чувства, которые вызвала в сердце молодого человек Джемма, словно уносят его волнами. Это как волны в музыке, которые создает сама девушка, ее мелодия движется то вверх, то вниз, но постоянно волнует. Это была настоящая любовь, нежная и первая. И совсем непохожая на это чувство страсть к Полозовой перечеркнула прекрасные мечты о будущем. На музыку и счастье как будто надели чехол, который тоже по-своему красив и привлекателен, однако в нем нет ни воздуха, ни света» (Лиза Г.).

IV. Слово И. С. Тургенева и музыка на уроках русского языка. Небольшие по объему стихотворения в прозе (подзаголовки — «*Senilia*», или «Старческое») могут быть использованы на уроках русского языка в 8—11-м классах не только для совершенствования орфографической и пунктуационной грамотности. Это образцы русской речи — грамотной, стройной, образной, выразительной. Сам писатель в обращении к читателю дает нам некоторые рекомендации к чтению этих произведений: «Добрый мой читатель, не пробегай этих стихотворений сподряд: тебе, вероятно, скучно станет — и книга вывалится

у тебя из рук. Но читай их враздробь: сегодня одно, завтра другое, — и которое-нибудь из них, может быть, заронит тебе что-нибудь в душу».

Уже сам этот небольшой текст отличается образностью и выразительностью, на которую можно обратить внимание учащихся. Чего стоят только эти наречия с оттенком архаичности: «сподряд», «враздробь»! Учитель немедленно получает в руки интересный лексический, словообразовательный, стилистический материал. Обратим внимание на богатый и разнообразный синтаксис — и это всего в двух тургеневских предложениях: и несколько видов осложнений простого предложения, и односоставные предложения, и разные взаимоотношения простых предложений внутри сложного, мотивирующие постановку знаков препинания. Материал для целого урока.

Но послушаемся к рекомендации чтения «враздробь», то есть не подряд, а с интервалами во времени, чтобы была возможность подумать и осмыслить текст.

Стихотворение *«Как хороши, как свежи были розы...»* написано в сентябре 1879 года. Оно является одним из популярных в тургеневском цикле: часто цитируемым, исполняемым. На слова этого стихотворения в прозе композитором А. С. Аренским написана мелодекламация. Музыка усиливает лиризм, эмоциональное воздействие, подчеркивает своеобразие композиции и настроения словесного текста. Поэтому мы рекомендуем в классе не просто прочитать это стихотворение в прозе, а прослушать мелодекламацию на музыку Аренского.

Следует предупредить учителя: в интернете можно встретиться с романсом на стихи И. П. Мятлева или с современной композицией сомнительного свойства, то есть текстом Тургенева, сопровождающимся ассоциативно подобранной музыкой. Но к уроку надо найти именно мелодекламацию на музыку А. С. Аренского, причем в хорошем исполнении. Предлагаем обратить внимание на исполнение Сати Спиваковой и Алексея Гориболя или

использовать следующий электронный ресурс: <https://tu.fm/track/kak-horosi-kak-svezi-byli-rozy-ivan-turgenev-muz-antona-arenskogo-xzrwwxj>.

После первого прослушивания учитель во фронтальной работе с классом обсуждает впечатление, произведенное мелодекламацией, настроение стихотворения, обращает внимание на строение текста, сочетание элементов повествования и описания, а также обязательно должны быть названы образы, которые ребятам удалось представить при первом прослушивании.

Второй раз ученики могут вновь прослушать мелодекламацию, одновременно выполняя задание по фиксации ключевых слов-образов, отдельных характерных деталей описаний и речевого выражения. В слабом классе второе прослушивание может сопровождаться одновременным зрительным чтением текста.

Композиция текста восстанавливается коллективно, под руководством учителя.

Произведение имеет любопытное строение: строчка из стихотворения И. П. Мятлева («Как хороши, как свежи были розы...») словно запускает ассоциативный механизм памяти, и в сознании лирического героя всплывают поочередно картины человеческой жизни. Перед нами как будто роман в миниатюре: герой вспоминает прошедшее, то есть возникает повествование с чередованием пространственно-временных планов. Причем (поскольку мы имеем дело все же не с эпическим, а с лирическим произведением) каждый из этих планов характеризуется через краткое описание нескольких эмблематических образов.

Сначала из времени настоящего («Теперь зима: мороз запушил стекла окон...») вместе с повествователем мы переносимся в его прошедшее — в загородный дом летним вечером и переживаем ощущение молодости, состояние влюбленности при взгляде на нежное, юное лицо девушки («...как она мне дорога, как бьется мое сердце!»). Центральный образ этого фрагмента — девушка на

окне, пристально смотрящая в ночное небо в ожидании звезд.

И снова мы в комнате с зимним окном и нагоревшей свечой. А поэтическая строчка о некогда свежих розах вновь уводит в воспоминания:

«Встают передо мною другие образы: веселый шум семейной жизни. И в центре — детские лица, и ланнеровский вальс на стареньком пианино, и воркотня патриархального самовара...

Но зыбкие воспоминания тают — и вновь зимняя комната и гаснущая свеча. Ощущение холода и завершения жизни: жметесь и вздрагивает у ног старый пес. «Мне холодно... Я зябну... И все они умерли... умерли...».

Повторяющаяся строчка И. П. Мятлева, разделяющая фрагменты стихотворения, является рефреном и придает тексту форму рондо (от французского *круж*). Обозначим ее условно буквой R. Рондо — это форма, встречающаяся как в музыке, так и в литературе, поэтому в мелодекламации она проявлена в языке обоих искусств: строчка Мятлева сопровождается вальсовым напевом. Это отчетливо слышится.

Итак, можно зафиксировать последовательность эпизодов, на которую учащиеся будут опираться при воспроизведении текста как на план:

R — зима — R — любовь — R — зима — R — семья — R — зима — R.

После написания изложения можно предложить вопрос для небольшого письменного ответа: *Как музыка помогает ярче почувствовать и глубже понять произведение Тургенева?* При оценивании всей работы ответ на вопрос имеет смысл оценить отдельно.

А по окончании изложения можно дать *домашнее задание творческого характера на создание собственного текста-стилизации, обыграв, как у Тургенева, одну из стихотворных строчек по выбору:*

1) «Снег идет, снег идет...» (Б. Пастернак);

- 2) *«Хорошо быть молодым...» (Ю. Мориц);*
- 3) *«Жил-был я. (Стоит ли об этом?)» (С. Кирсанов).*

Обращение к стихотворению в прозе И. С. Тургенева *«Памяти Ю. П. Вревской»* (сентябрь 1878 года) интересно по нескольким причинам. Написанное на основе достоверных фактов, оно являет читателю образец жизни-подвига, показывает реального человека, воплотившего в себе качества, которые дают возможность исследователям и критикам творчества писателя говорить о литературном типе «тургеневской девушки». Кроме того, имея в себе черты очерка, это произведение может быть использовано в качестве дидактического материала при подготовке обучающихся к итоговой аттестации, например к итоговому собеседованию в 9-м классе или к сочинению в формате ЕГЭ по русскому языку в 11-м классе. Поэтому предлагаемые ниже вопросы и задания соотнесены с заданиями и проверяемыми навыками в названных формах аттестации.

Тема урока: *«Устное изложение с комплексным анализом текста и письменным ответом на вопрос».*

Задания:

1. *Прочитайте внимательно текст про себя и приготовьтесь к выразительному чтению вслух. Обратите внимание на интонацию, определяемую знаками препинания.*
2. *Определите тип текста, приведите аргументацию.*
3. *Выделите смысловые части (микротемы) текста, к каждой из них запишите ключевые слова.*
4. *Охарактеризуйте особенности стиля, приведите примеры.*
5. *Перескажите текст, сохранив элементы авторского стиля.*
6. *Сформулируйте 2—3 вопроса, связанных с проблемой, содержащейся в тексте.*

7. Известны ли вам примеры людей, горящих желанием помочь другим? Расскажите кратко. Почему они делают это? Свой ответ запишите. (До 10 предложений.)

Домашнее задание.

Какие виды повторов, придающих ритмичность тексту, присутствуют в стихотворении И. С. Тургенева «Памяти Ю. П. Вревской»?

Комментируя домашнее задание, следует обратить внимание учащихся на то, что в тургеневской прозе явно ощущим ритм как одно из проявлений музыкальности. Об этом не раз писали исследователи его творчества, например П. Г. Пустовойт. При необходимости следует напомнить определение понятия.

В заключение следует сказать, что литература в союзе с музыкой позволяет на уроке эффективно решать целый ряд образовательных и нравственно-эстетических задач, а сам урок наделять свойствами искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борщевская, М. Ю. Литература и музыка : программа-аппликатура / М. Ю. Борщевская // Литература : Первое сентября. — 2014. — № 9. — С. 14—18.
2. Борщевская, М. Ю. Музыка на уроке литературы в 11 классе / М. Ю. Борщевская // Педагогическое обозрение. — 2003. — № 2. — С. 56—62.
3. Борщевская, М. Ю. Слово и музыка: обучение интерпретации на уроках литературы / М. Ю. Борщевская // Проблемы изучения литературы в современном информационно-образовательном пространстве: XXII Голубковские чтения : материалы международной научно-практической конференции. — М. : Экон-Информ, 2015. — С. 69—74.
4. Валагина, А. П. И. С. Тургенев. Записки охот-

- ника / А. П. Валагина // Литература в школе. — 1992. — № 3. — С. 33—38.
5. *Гозенпуд, А. А.* И. С. Тургенев / А. А. Гозенпуд. — СПб. : Композитор, 1994. — 123 с.
6. *Колокольцев, Е. Н.* Межпредметные связи при изучении литературы в школе / Е. Н. Колокольцев, А. В. Дановский, М. А. Дмитриева / под ред. Е. Н. Колокольцева. — М. : Просвещение, 1990. — 223 с.
7. Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
8. *Маранцман, В. Г.* Цели и структура курса литературы в школе / В. Г. Маранцман // Литература в школе. — 2003. — № 4. — С. 21—24.
9. Музыка : большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. — 672 с.
10. *Мышьякова, Н.* Музыка как образ в русской культуре XIX века / Н. Мышьякова // Вопросы литературы. — 2003. — Июль-август. — С. 287—301.
11. *Пустовойт, П. Г.* Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Комментарий : книга для учителя / П. Г. Пустовойт. — 3-е изд., дораб. — М. : Просвещение, 1971. — 206 с.
12. *Свирина, Н. М.* Культурный контекст на уроках литературы : книга для учителя / Н. М. Свирина. — СПб. : Глагол : Лита, 1999. — 152 с.
13. *Щеблыкин, И.* Книга о народе / И. Щеблыкин // Литература в школе. — 1992. — № 3. — С. 24—28.
14. *Якушин, Н. И.* И. С. Тургенев в жизни и творчестве : учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей / Н. И. Якушин. — 3-е изд. — М. : Русское слово, 2002. — 110 с. — (Серия «В помощь школе»).



ПОРТРЕТ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ
НА ИЛЛЮСТРАЦИИ: НА ПРИМЕРЕ
РИСУНКОВ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ
И. С. ТУРГЕНЕВА

«...Художник располагает только одним мгновением, и он не имеет права объединять два мгновения, как и два действия. Только при некоторых обстоятельствах возможно, не идя вразрез с истиной и интересом, напомнить предшествующее мгновение или дать предчувствовать последующее», — писал Д. Дидро [2].

Истоки такого взгляда лежат в законах композиции. Отметим, что *движение* передает в кульминационный момент признаки предыдущего и последующих состояний.

Тем и отличается изобразительное искусство, а в частности иллюстрация, от литературы, театра, кино, где есть возможность показать весь процесс развития сюжета и формирование характеров персонажей.

Вспомним две иллюстрации к рассказу И. С. Тургенева «Муму».

Рассматривая иллюстрацию художника Д. Б. Боровского (см. рис. 1), зритель понимает душевное состояние героя произведения — «дворника Герасима, мужчины двенадцати вершков роста, сложенного богатырем и глухонемого от рождения». Сейчас ему необходимо принять тяжелое решение, вслед за которым должно последовать действие.

Очень динамична трактовка сюжета на иллюстрации И. И. Пчелко (см. рис. 2). Здесь изменяется угол зрения. Художник наблюдает за происходящим как бы сверху, не показывая лица главного героя. Зритель ощущает признаки движения: «Он отвернулся, зажмурился и разжал руки...»

*Рис. 1**Рис. 2*

Художник рисует правдоподобную картину действительности, создавая «эффект присутствия», но зритель или читатель ни на секунду не забывает о том, что перед ним все же условный мир. Никто не остановит Герасима и не бросится спасать Муму.

В то же время «эффект присутствия» не ограничивает зрительское воображение и фантазию. «Художник передает в своем произведении не всю полноту жизненного явления, а некий “плодотворный момент”, настраивающий человека определенным образом. Плодотворно то, что оставляет свободное поле для воображения; чем больше работает наша мысль, тем сильнее возбуждается воображение; показать предельную точку аффекта — значит подрезать крылья фантазии», — писал А. В. Гулыга [1]. Именно фантазию читателя-зрителя берет художник-иллюстратор в свои союзники, заставляя домысливать, «дочувствовать» созданные им предельно емкие образы.

По мнению А. В. Гулыги, «образ заключает в себе картину, изображение, единство обобщения (типизация) и конкретизации (индивидуализация). Так, образ како-

го-нибудь персонажа обязательно представляет собою некоторую собирательность и неповторимость личности во всей ее конкретности, во всех только ей присущих особенностях. Каждый из этих образов олицетворяет свои неповторимые отличительные черты: особенности внешности, личные привычки, склад характера» [1].

Отбору художником наиболее характерного в жизни помогает вымысел, представляющий собой концентрацию жизненного опыта художника. Значимую роль в характеризующем процессе играет и его мировоззрение. Вымысел и мировоззрение помогают художнику создать типические образы через индивидуализацию характеров людей, действующих в конкретных обстоятельствах. Рассмотрим иллюстрацию художника П. М. Боклевского к следующей фразе из тургеневского произведения: «Герасим был нрава строгого и серьезного, любил во всем порядок» (рис. 3).

Итак, визуальный художественный образ включает в себя не только типизацию, но и индивидуализацию, предполагающую изображение множества деталей, характеризующих героев, антураж, время и место действия. Художник-иллюстратор Д. Б. Боровский, создавая образ героя романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» Павла Петровича Кирсанова (см. рис. 5), использовал необходимую информацию о мужской моде XIX века (см. рис. 4).



Рис. 3

Если говорить о повседневной одежде того времени, то мужчина надевал светлые панталоны, сорочку, жилет, а поверх него — шерстяной фрак с высоким воротником-стойкой.



Рис. 4



Рис. 5

Как правило, фраки шили из тканей приглушенных темных тонов, в частности, модными были черный, синий и коричневый цвета. В качестве верхней одежды использовался двубортный сюртук. Но художник должен помнить, что акцентированная конкретизация недопустима и пагубна при создании образа, как и односторонняя типизация, именуемая схематизмом. Полноценный художественный образ появится в том случае, если типизирующие моменты находятся в равновесии с конкретными фактами.

Литературный портрет состоит из таких деталей, как фигура, лицо, мимика, жесты, одежда, манера двигаться, говорить и т. д. У Базарова лицо «длинное, худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету, оно оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум...» Художник П. М. Боклевский силой своего таланта создал портрет Базарова, олицетворяющий большую группу людей, увлеченных идеями позитивизма (см. рис. 6, 7).

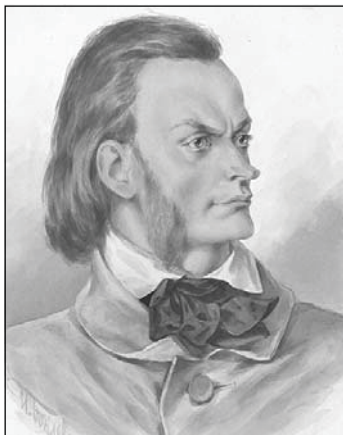


Рис. 6

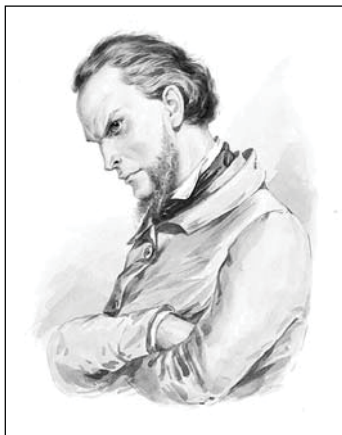


Рис. 7

Позитивизм (франц. *positivisme*, от лат. *positivus* — положительный) — философское направление, основанное на принципе, что все подлинное, «положительное» (позитивное) знание может быть получено лишь как результат отдельных специальных наук. По мнению Огюста Конта, позитивизм насчитывает шесть наук: математику, астрономию, физику, химию, биологию и социологию — и их синтетическое объединение в положительной науке, а философия как особая наука, претендующая на самостоятельное исследование реальности, не имеет права на существование.

Когда мы смотрим на портрет Евгения Базарова, нам не приходит в голову мысль о том, похож или не похож Базаров на того человека, с которого он был нарисован. Художественный тип не является воспроизведением реально существовавшей личности: его индивидуальность есть результат обобщения особенностей, присущих многим людям.

В своей статье «По поводу “Отцов и детей”» И. С. Тургенев писал: «В этом замечательном человеке (прототи-

пе Базарова) воплотилось... едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма. Впечатление, произведенное на меня этой личностью, было очень сильно и в то же время не совсем ясно». Поэтому писателя чрезвычайно интересуют те идеи, которые проповедует его персонаж. Базаров называет себя нигилистом, то есть человеком, который ничего не признает. В романе он проповедует идеи позитивистов середины XIX века, провозгласивших примат практики над умозрительностью. В индивидуальном своеобразии Базарова воплощены черты, характерные для представителей целой общественной группы, типичные для многих людей той исторической эпохи. «Плебейство» выдает не только его внешность, но и одежда. Точнее, «одежонка», как он сам называет свой летний балахон. Иллюстрация Д. Боровского — яркое тому подтверждение. Куда уж там Базарову (рис. 9) до эстета Павла Петровича Кирсанова (рис. 8) с его белоснежными манжетами, чистейшими надушенными руками и отполированными ногтями!



Рис. 8



Рис. 9

Признаки социального сословия представлены в иллюстрациях П. М. Боклевского и Д. Б. Боровского в лице Павла Петровича Кирсанова. Художники, как и писатель, не только не сглаживают иностранные привычки героя, наоборот, они их подчеркивают. Контраст как средство композиции раскрывает всю противоположность образов этих двух героев. Что является хорошей иллюстрацией борьбы старого и нарождающегося нового.

Искусство иллюстрации обусловлено вечным диалогом художника и зрителя, слушателя, читателя. Договор, их связывающий, нерасторжим. Вновь рожденный художественный образ есть новая редакция, новая форма диалога.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гулыга, А. В.* Принципы эстетики / А. В. Гулыга. — М. : Политиздат, 1987. — 286 с.
2. Мастера искусства о композиции. Дени Дидро [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://paintingart.ru/tolkingart/master-about-painting/186-master-about-composition.html?showall=&start=1>.



РУССКАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОЗА: М. Ю. ЛЕРМОНТОВ КАК ПРЕДШЕСТВЕННИК И. С. ТУРГЕНЕВА



«ИСТОРИЯ ДУШИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ» В ЯЗЫКЕ РОМАНА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»: ОПЫТ ИНТЕГРИРОВАННОГО УРОКА

■ *Н. А. Резниченко, О. Н. Филленко,*
учителя русского языка и литературы
Александровской гимназии (г. Киев)

Хорошо известны слова Чехова о прозе Лермонтова: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова... Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать» [З, с. 615]. Мы последуем совету великого писателя и вместе с нашими учениками посмотрим на героев лермонтовского романа одновременно глазами литературоведа и лингвиста.

Открыватель психологизма в русской литературе, Лермонтов подчинил исследованию души человеческой весь технический арсенал художественной прозы: сюжет, композицию, систему повествования, пейзажные описания, портретные характеристики, реминисцентный механизм. В «Герое

нашего времени» этот арсенал работает с особой стилиевой утонченностью, основанной на парадоксальном сочетании логически выверенной композиции и аналитической системы повествования и, с другой стороны, ускользающей от окончательной психологической, нравственной, историко-философской и другой оценки загадочной фигуры главного героя. Со страниц романа Печорин уходит таким же «странным человеком», каким его видит простодушный Максим Максимыч в «Бэле»; воплощенным «антропологическим оксюмороном» с нездешними, ослепительно-холодными глазами, которые «не смеялись, когда он смеялся», как его описывает во второй повести странствующий офицер — рассказчик и издатель «журнала» Печорина, видевший его «только раз в жизни на большой дороге»; «добрым малым» или «мерзавцем», как говорит о себе сам герой в «Княжне Мери», горько сознавая всю недостаточность и односторонность чужих и собственных нравственных определений: «И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец. И то и другое будет ложно». Вся уникальная художественная палитра романа — его противоречиво-подвижная психологическая поэтика «сложных, порою парадоксальных связей между деянием и рефлексией, между стереотипами поведения и индивидуальностью его мотивов, между кажущейся однозначностью поступка и многозначностью скрытых за ним душевных побуждений, наконец, между личиною наружного спокойствия, которою привык пользоваться лермонтовский герой, и вечным смятением его души» [1, с. 46], — находит свое полное соответствие в богатейшем языковом строе «Героя нашего времени».

Мы предлагаем нашим ученикам проанализировать несколько фрагментов романа, чтобы установить связи между психологическим и речевым обликом рассказчика

по принципу «Три рассказчика — три характера: странствующий офицер — Максим Максимыч — Печорин».

I. Три разных начала: начало первой повести романа «Бэла» — начало рассказа Максима Максимыча о Печорине в «Бэле» — начало «журнала» Печорина в «Тамани».

❶ «Я ехал на перекладных из Тифлиса. Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который до половины был набит путевыми записками о Грузии. Большая часть из них, к счастью для вас, потеряна, а чемодан с остальными вещами, к счастью для меня, остался цел.

Уже солнце начинало прятаться за снеговой хребет, когда я въехал в Койшаурскую долину. Осетинизвозчик неутомимо погонял лошадей, чтобы успеть до ночи взобраться на Койшаурскую гору, и во все горло распевал песни».

❷ «...вот изволите видеть, я тогда стоял в крепости за Теремом с ротой — этому скоро пять лет. Раз, осенью, пришел транспорт с провиантом; в транспорте был офицер, молодой человек лет двадцати пяти. Он явился ко мне в полной форме и объявил, что ему велено остаться у меня в крепости. Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно».

❸ «Тамань — самый скверный городишка из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голода, да еще вдобавок меня хотели утопить. Я приехал на перекладной тележке поздно ночью. Ямщик остановил усталую тройку у ворот единственного каменного дома, что при въезде. Часовой, черноморский казак, услышав звон колокольчика, закричал спросонья диким голосом: "Кто идет?" Вышел урядник и десятник. Я им объяснил, что я офицер, еду в действующий отряд по казенной надобности, и стал требовать казенную квартиру».

Оценим эти фрагменты по следующим показателям:

- ✦ эмоциональность;
- ✦ ритм (темп) повествования;
- ✦ соотношение простых и сложных, длинных и коротких предложений;
- ✦ динамика/статика описываемого события.

В неспешном (преобладание сложных предложений), эмоционально сдержанном и пронизанном иронией по отношению к читателю (две вводные «адресные» конструкции) повествовании странствующего офицера угадывается умный писатель и зоркий художник, замечающий и динамику пейзажа («уже солнце начинало прятаться за снеговой хребет»), и напряженную работу возницы («осетин-извозчик неумоимо погонял лошадей»), и всю окружающую действительность с ее предметами, звуками и сменой состояний («небольшой чемодан» и сильный голос поющего «осетина-извозчика»; бег «перекладных» и бег времени). Такая наблюдательность соответствует жанру путевых записок, которыми «до половины» (какая точность!) набит чемодан рассказчика. Уже с первых слов он предстает перед читателем мудрым, несуетным и тонким наблюдателем событий и человеческих характеров.

В рассказе Максима Максимыча чувствуется профессиональный военный с многолетним служебным стажем: преобладают бессоюзные предложения с короткими предикативными частями, несущими конкретную и точную, но статичную предметно-событийную информацию: указаны время событий («этому скоро пять лет»), время года («раз, осенью»), род транспорта («транспорт с провиантом»), с которым прибыл новый офицер, его возраст («молодой человек лет двадцати пяти»). Зоркий глаз наблюдателя, привыкший отмечать все непривычное в уже ставшем привычным, но потенциально опасном кавказском окружении, тут же отмечает, «что он на Кавказе у нас недавно». Вводная часть рассказа («вот изволите ви-

деть») передает общительность, дружелюбие и открытость рассказчика, долгие годы проведенного в глухой горской крепости и соскучившегося по разговору с жителями «большой земли». В описании портрета новоприбывшего преобладают очень простые и сугубо внешние признаки («тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький»), что свидетельствует о некоей духовной поверхностности и прямолинейности характера Максима Максимыча, подчеркнутой «вертикальным» синтаксисом «портретной» фразы: двойное «что» в конструкции последовательного подчинения. Точно так же — общими, перечислительными, психологически не углубляющими внешними признаками — будет описана «жертва» Печорина Бэла («высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны») и сам виновник гибели девушки-горянки: «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен. Ведь, например в дождик, в холод целый день на охоте; все устанут — а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет, а при мне ходил на кабана один на один; бывало, по целым часам слова не добьешься, зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха...»

Неудивительно, что этот эмпирический ряд завершается по-детски наивными словами, окончательно закрывающими для читателя внутренний мир главного героя романа: «Да-с, с большими странностями, и, должно быть, богатый человек: *сколько у него было разных дорогих вещей!*..» Уже здесь завязывается тот конфликт «простого человека» и сложной натуры, который приведет к двойной драматической развязке в «Максиме Максимыче» — к разрыву штабс-капитана не только с бывшим сослуживцем, но и со странствующим офицером, искренне сочувствующим обиженному Печориным «бедному старику».

Начало «Тамани» с его «быстрым» синтаксисом (преобладание коротких простых предложений) и стремитель-

ной интонацией, с оценочными словами в превосходной степени («Тамань — *самый скверный* городишка из всех приморских городов России»; «закричал спросонья *ди-ким* голосом»), с динамичными сюжетными «рывками», когда в пределах одной фразы рассказывается, по сути, вся событийная часть истории («Я там чуть-чуть не умер с голода, *да еще вдобавок меня хотели утопить*»), — все это замечательно передает характер нового рассказчика как человека темпераментного, впечатлительного и деятельного: на шесть предложений приходится двенадцать глаголов и глагольных форм. Перед нами *молодой* Печорин, только-только приехавший на Кавказ, которому открыты «все впечатленья бытия»: его сильно поразит и слепой мальчик («...я не мог заснуть: передо мной во мраке все вертелся мальчик с белыми глазами»), и девушка-ундина, и отважный пловец, решившийся в шторм пересечь Керченский пролив на «бедной лодке», и самый мир этих загадочных людей, живущих в рыбацкой лачуге над обрывом «на самом берегу моря». Динамический речевой строй повествования замечательно передает и внешнее, и внутреннее «действие»: жгучий интерес Печорина к миру, к человеческому сообществу, желание найти родственную душу и быть понятым — стремление, увы, неизбежно оборачивающееся разладом с людьми и страданиями для окружения героя и для него самого.

II. Язык пейзажа — язык души.

❶ Природа глазами рассказчика — странствующего офицера:

«...под нами лежала Койшаурская долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями; голубоватый туман скользил по ней, убегающая в соседние теснины от теплых лучей утра; направо и налево гребни гор, один выше другого, пересекались, тянулись, покрытые снегами, кустарником; вдали те же горы, но хоть бы две скалы, похожие одна на

другую, — и все эти снега горели румяным блеском так весело, так ярко, что кажется, тут бы и остаться жить навеки; солнцу чуть показалось из-за темно-синей горы, которую только привычный глаз мог бы различить от грозовой тучи; но над солнцем была кровавая полоса, на которую мой товарищ обратил особенное внимание» («Бэла»).

② Природа глазами Максима Максимыча:

«Это было в сентябре; и точно, день был чудесный, светлый и не жаркий; все горы видны были как на блюдечке <...> Крепость наша стояла на высоком месте, и вид был с вала прекрасный: с одной стороны широкая поляна, изрытая несколькими балками, оканчивалась лесом, который тянулся до самого хребта гор; кое-где на ней дымились аулы, ходили табуны; с другой — бежала мелкая речка, и к ней примыкал частый кустарник, покрывавший кремниевые возвышенности, которые соединялись с главной цепью Кавказа. Мы сидели на углу бастиона, так что в обе стороны могли видеть все» («Бэла»).

③ Природа глазами Печорина:

«Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли. Нынче в пять часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике. Ветки цветущих черешен смотрят мне в окна, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками. Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синеет, как "последняя туча рассеянной бури", на север подымается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона; на восток смотреть веселее, внизу передо мною пестреет чистенький, новенький городок, шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа, — а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы все синее и туманнее, а на

краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльборусом... Весело жить в такой земле!» («Княжна Мери»).

Сопоставим эти пейзажи по следующим показателям:

- ♣ красочность, живописность;
- ♣ степень индивидуализации природных объектов;
- ♣ динамика пейзажного описания;
- ♣ синтаксические особенности.

Начиная с самого первого, всем пейзажам рассказчика «Бэлы» свойственна исключительная живописность: разнообразие красок, сочетающих холодные и теплые цвета и оттенки («серебряные нити», «голубоватый туман», «румяный блеск», «темно-синяя гора», «кровавая полоса»); та же многокрасочность — в первом описании Койшаурской долины: «красноватые скалы», «зеленый плющ», «желтые обрывы», «золотая бахрама снегов», «черное, полное мглою ущелье», «серебряная нить» Арагвы); высокая степень индивидуализации природных объектов за счет неожиданных, прихотливых сравнений и метафор и конструкций с обособлениями и придаточными определительными (долина, пересекаемая горными речками, как «двумя серебряными нитями»; голубоватый туман, убегающий «в соседние теснины от теплых лучей солнца»; снега, горящие «румяным блеском»; темно-синяя гора, не отличимая от грозовой тучи); тяготение к неустойчивым, переходным, динамическим состояниям природы: сменяющийся снегом дождь, нахлынувший туман, закаты и восходы. Природные образы под пером рассказчика причудливы и подвижны, загадочны, фантастичны.

Особенно его привлекают воздушные пейзажи, беспрестанно меняющие устойчивые очертания предметов и сливающие землю с небом: «дорога вела на небо, потому что, сколько глаз мог разглядеть, она все поднималась и, наконец, пропадала в облаке, которое еще вчера отдыхало на вершине Гуд-горы, как коршун, ожидающий добычу»;

«туманы, клубясь и извиваясь, как змеи, сползали туда по морщинам соседних скал, будто чувствуя и пугаясь приближения дня»; «солнце чуть показалось из-за темно-синей горы, которую только привычный глаз мог бы различить от грозовой тучи». Тот же «привычный глаз», отмечающий в природе все таинственное и парадоксальное, открывает нам волшебный мир Кавказа в живописи самого Лермонтова.

Пейзажу Максима Максимыча тоже свойственна детализация («поляна, изрытая несколькими балками»; лес, тянувшийся «до самого хребта гор»; дымящиеся аулы, табуны овец, мелкая речка и примыкающий к ней «частый кустарник»), но его описание кавказской природы лишено красок и потому не индивидуализировано. Как остроумно заметил один из исследователей пейзажа и визуального восприятия рассказчиков в «Герое нашего времени», в созданном Максимом Максимычем зрительном образе «будто чувствуется взгляд часового: он укажет, что открытое место (широкая поляна) оканчивается лесом, что к мелкой речке примыкает частый кустарник, и тут же заметит всадника, показавшегося из-за деревьев» [2, с. 521].

Здесь это мотивировано психологически: прогуливаясь с Бэлой за пределами крепости, штабс-капитан опасается появления Казбича («Мы сидели на углу бастиона, так что в обе стороны могли видеть все»), готового отомстить девушке за украденного ее братом коня Карагега, и опасения эти потом полностью подтверждаются.

Но такое голое, «фактологическое», обобщенное восприятие природы (не случайно в пейзаже преобладают перечислительные конструкции с однородными членами и сложносочиненные предложения) — ментальное свойство старого солдата, относящегося к жизни практически, с точки зрения здравого смысла и разумной целесообразности: в окружающем мире он выделяет устойчивые черты и приметы, помогающие предвидеть неожиданные и

опасные повороты событий. Вот характерный короткий монолог между Максимом Максимычем и рассказчиком:

«— Завтра будет славная погода! — сказал я.

Штабс-капитан не отвечал ни слова и указал мне пальцем на высокую гору, поднимавшуюся прямо против нас.

— Что ж это? — спросил я.

— Гуд-гора.

— Ну так что ж?

— Посмотрите, как курится».

Максим Максимыч безошибочно угадывает обильный снегопад, делающий опасным передвижение в горах ввиду возможных обвалов: «Едва успел я накинуть бурку, как повалил снег. Я с благоговением посмотрел на штабс-капитана...». Но перед этим рассказчик не удержался и с не меньшим «благоговением» описал ту самую курящуюся Гуд-гору, в которую его опытный собеседник, что называется, ткнул пальцем: «И в самом деле, Гуд-гора курилась; по бокам ее ползали легкие струйки облаков, а на вершине лежала черная туча, такая черная, что на темном небе она казалась пятном».

Степень языковой дифференциации по линии «рассказчик — Максим Максимыч» столь высока и очевидна, что не вызовет особых трудностей у учеников, анализирующих речевую «физиономику» этих героев. Наибольшая сложность на этом участке работы — выявление различий в пейзажном видении странствующего офицера и Печорина, описывающего в «Княжне Мери» как будто бы тот же горный пейзаж. Но, как говорится, «тот, да не тот».

Пятигорский пейзаж Печорина, равно, как и морской пейзаж в «Тамани», отмечен сдержанностью красок (в основном это холодные тона: «Бешту синее», «горы все синее и туманнее», «тянется серебряная цепь снеговых вершин»; сравним в «Тамани»: «белые стены моего нового жилища», «темно-синие волны», «черные снасти»),

придающей описанию благородный живописный аскетизм, свойственный графике, но одновременно и эмоциональную холодность. Эту холодность усиливает композиционная строгость картины, изобразительные планы которой словно бы вычерчены под линейку и строго соотношены со сторонами света («на запад пятиглавый Бешту синее», «на север подымается Машук», «на восток смотреть веселее»): ближний план — смотрящие в окна «ветки цветущих черешен», средний — «внизу *передо мною*, пестреет чистенький, новенький городок», дальний — «а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы». Такая «картографичность» педалируется синтаксически: в пейзаже Печорин использует в основном сложносочиненные предложения с союзами «и» и «а» или бессоюзные конструкции, не прибегая к обособлениям и ограничиваясь сравнительными оборотами. Такое построение с головой выдает холодный рациональный ум. Язык героя выражает его натуру, пейзаж — свойства души, скованной разумом и разъедаемой мучительным самоанализом, мешающим Печорину отдаться живой стихии бытия.

Как показала С. Казакова, «визуальное восприятие Печорина меняется, когда в ткань повествования вводятся его воспоминания о Вере. Устойчивая картина мира сменяется описанием природы текущей, ускользящей <...> ...Печорин будто начинает видеть мир другими глазами» [2, с. 524]: «Становилось жарко; белые мохнатые тучки быстро бежали от снеговых гор, обещающая грозу; голова Машука дымилась, как загашенный факел; кругом его вились и ползали, как змеи, серые клочки облаков, задержанные в своем стремлении и будто зацепившиеся за колючий его кустарник. Воздух был напоен электричеством».

Но этого «электричества» Печорину хватает ненадолго: после свидания с Верой Печорин мчится на разгоряченной лошади, чтобы усмирить душевное волнение. Динамика пейзажа, сопутствующего этой «оздоровительной»

скачке, говорит сама за себя: «...я люблю скакать на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра; с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить *туманные очерки предметов*, которые *ежесекундно становятся все яснее и яснее*». Пейзажному «отрезвлению» полностью соответствует следующее за ним «отрезвление» психологическое: «Какая бы горечь ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, *все в минуту рассеется*; на душе станет легко, усталость тела победит тревогу ума. Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес».

Такая же бешеная скачка, во время которой Печорин насмерть загонит коня, стремясь догнать уехавшую Веру, умиротворит его и как будто сгладит боль невозвратной потери в финале этой любовной истории: «Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горящую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем? все ли кончено между нами? Один горький прощальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний, а после него нам только труднее будет расставаться.

Мне, однако, приятно, что я могу плакать! Впрочем, может быть, этому причиной расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок».

Но не нужно принимать за чистую монету все эти «гастрономические» рассуждения: это одно из проявлений того душевного «маскарада», к которому часто прибегает смятенный лермонтовский герой, чтобы заглушить горькие душевные переживания невосполнимых потерь и роковых событий, скрывая их не столько от читателя (напомним, «журнал» Печорина не рассчитан на третье лицо

и «писан» «без тщеславного желания возбудить участие или удивление»), сколько от самого себя. Глубоко спрятанную тайну души героя, его настоящее чувство жизни опять-таки выдает пейзаж — описание раннего утра накануне дуэли с Грушницким. По силе чувственного восприятия, по яркой красочности, динамике и остроте переживания красоты мира этот пейзаж родствен картинам природы странствующего офицера, за которым угадывается автор романа:

«Я не помню утра более глубокого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и сияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление; в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня; он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами; густолиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем. Я помню — в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу. Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листе виноградном и отражавшую миллионы радужных лучей! как жадно мой взор старался проникнуть в дымную даль!»

«Дымная даль» мира, наполненность «миллионами радужных лучей» каждой его росинки — это написано словно бы другим человеком, открытым бытию как Божественному творению каждой клеточкой своей души! Ни одна женщина не дала Печорину такого пронзительного и полного переживания счастья человеческого существования. Это дала ему — первому, стихийному «экзистенциалисту» в русской литературе! — смертельная опасность, «пограничная ситуация». Этот восхитительный печоринский пейзаж лучше других прямых слов говорит о глубине трагедии лермонтовского героя, о роковой неизлечимости его душевной «болезни».

III. Языковой строй диалога в романе.

Заключительную часть урока можно посвятить диалогу в романе, выбрав для анализа два эпизода: последний диалог Печорина и Максима Максимыча в одноименной новелле и разговор на балу Печорина и только что получившего первый офицерский чин Грушницкого в «Княжне Мери».

Эта работа также требует четких критериев:

- ♣ интонация;
- ♣ синтаксис;
- ♣ речевые «жесты»;
- ♣ эмоциональная окрашенность.

Мы разберем здесь только первый эпизод, как более сложный в речевом и психологическом отношении.

Последняя встреча Печорина и Максима Максимыча пронизана особым драматизмом, который передает речевой строй диалога, создающий образ «убывающего общения». Печорин произносит свои сверхкороткие реплики (там даже есть реплика из одного только слова: «Скучал!», окрашенная печальной самоиронией: «ответил Печорин, улыбаясь») со спокойной, холодноватой интонацией, на фоне которой крайне взволнованная, сбивчивая и словно бы «задыхающаяся» речь его собеседника, с ее путаницей между «ты» и «вы», безостановочными вопросами и восклицаниями, эмоционально разорванными фразами и сплошными паузами-многоточиями, воспринимается как крик одинокой и обиженной души. Здесь очень важен речевой «жест», обрамляющий весь диалог: «...он хотел кинуться на шею Печорину, но тот довольно холодно, хотя с приветливой улыбкой протянул ему руку. Штабс-капитан на минуту остолбенел, но потом жадно схватил его руку обеими руками...» — «— Ну, полно, полно! — сказал Печорин, обняв его дружески, — неужели я не тот же?.. Что делать?.. всякому своя дорога... Удастся ли еще встретиться — Бог знает!..»

Нужно обратить внимание учеников на то, что Печорин в конце все-таки обнимает Максима Максимыча и

что его реплики *синтаксически* становятся похожи на реплики его обиженного собеседника: те же вопросы, восклицания, многоточия... Но, как сказано, «всякому своя дорога», и никто не виноват в разрыве: такова участь Печорина, чье «единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды». Дважды сказанная им короткая фраза: «Мне пора», самая *безличная* конструкция ее лучше всяких других слов передает неизбежный ход судьбы героя, обреченного быть русским и мировым скитальцем. Еще одна такая фраза: «Право, *мне нечего рассказывать*, дорогой Максим Максимыч» — не только вызывает в памяти хрестоматийное «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя?» из тютчевского «Silentium», но и, как ни парадоксально, соотносит Печорина со странствующим офицером, более расположенным к общению со штабс-капитаном и искренне сочувствующим «бедному старику» в его горе: «Бутылка кахетинского помогла нам забыть о скромном числе блюд, которых было всего одно, и, закулив трубки, мы уселись: я у окна, он у затопленной печи, потому что день был сырой и холодный. Мы молчали. Об чем было нам говорить?.. Он уже рассказал мне об себе все, что было занимательно, а *мне было нечего рассказывать*». Реплика Печорина у Лермонтова дословно повторяет окончание пассажа рассказчика, чтобы не столько оправдать «черствость» его «странного» героя, сколько внушить читателю ощущение фатальной неизбежности предстоящего разрыва бывших сослуживцев — «простого» и «странного» человека. Максим Максимыч тоже не виноват в том, что своими не вполне тактичными репликами пробуждает в Печорине тяжелые воспоминания о событиях пятилетней давности. Он ведь только хочет расположить боевого друга, каким он считает Печорина, к разговору:

«— А помните наше житье-бытье в крепости? Славная страна для охоты!.. Ведь вы были страстный охотник стрелять... А Бэла?..»

Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся...

— Да, помню! — сказал он, почти тотчас принужденно зевнув...»

Конечно, помнит. Все помнит! И в частности то, что именно после его «страстного» выстрела Казбич нанес несчастной Бэле «самый разбойничий удар» — ножом в спину... Может быть, было бы лучше для всех, если бы он ее увез тогда...

Замечательно здесь это «почти тотчас принужденно зевнув...» Сквозь «зазор» маски и лица вдруг проглядывает страдающая душа героя, бесконечно уставшего от жизни, в которой для него все заранее предрешено: «После этого стоит ли труда жить? а все живешь — из любопытства: ожидаешь чего-то нового... Смешно и досадно!»

Так многоликая и подвижная, выверенная до последнего слова языковая «физиономика» лермонтовского романа, как зеркало, отражает «историю души человеческой» во всех ее трагических противоречиях и страстных, живых порывах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Грехнев, В. А.* О психологических принципах «Княгини Лиговской» М. Ю. Лермонтова / В. А. Грехнев // Русская литература. — 1975. — № 1. — С. 36—46.
2. *Казакова, С. К.* Особенности визуального восприятия как характеристика рассказчиков в романе Лермонтова «Герой нашего времени» / С. К. Казакова // Мир Лермонтова : коллективная монография / под ред. М. Н. Виrolайнен и А. А. Карпова. — СПб. : Скрипториум, 2015. — 976 с.
3. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — 784 с.



РАСШИРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА УРОКА



УРОК В МУЗЕЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

■ *А. М. Фирсова*, доктор педагогических наук (Н. Новгород)

В начале XXI века музеи России ввели в повседневную практику систему компьютерной информации. Музеи утвердили за собой не только образовательно-развивающую, но и преобразовательно-созидающую функцию, сверхзадача которой — преобразование посетителя из объекта воздействия музейной экспозиции в субъект социально-культурного творчества.

В связи с новым пониманием сути взаимоотношений музея и посетителя возник термин «культурно-образовательная деятельность», подразумевающий образование в пространстве культуры. При этом понятие «образование» трактуется широко и предполагает развитие ума и интеллекта человека, его душевных и личностных качеств, ценностных отношений к миру [7].

Теоретическую и методическую основу культурно-образовательной деятельности музея составляет музейная педагогика.

Особый вклад в музейную педагогику внес А. В. Бакушинский. На рубеже 1910—1920-х гг. он определил и научно обосновал значение искусства в духовном, интеллектуальном и эстетическом развитии ребенка, обозначил приоритетные виды художественной деятельности для каждого возраста, взаимосвязь процессов эстетического восприятия и разнообразных форм творчества в становлении личности.

Рассматривая работу в музее как педагогический процесс, А. Бакушинский исходил из строгого соблюдения возрастной специфики зрителя, в котором видел не «объект воздействия», а прежде всего партнера. Его заслуга в том, что он первым в России осмыслил концептуальный подход к художественному развитию ребенка средствами музейной и школьной среды, сделав попытку объединить профессиональное искусствоведение и педагогическую практику.

Резко выступая против иллюстративного подхода к рассмотрению произведений искусства, Бакушинский утверждал необходимость акта сопереживания в процессе восприятия, считая, «что если художественное произведение является символом, который выражает творческое действие художника, то подобное творческое действие оно должно пробудить у зрителя. Отсюда — глубочайшая социальная ценность и значимость искусства и его творческого переживания» [6, с. 23].

Новое направление в определении содержания образовательной функции музейной среды имела деятельность проблемной группы «Музей и образование», организованной в ранге научно-исследовательского коллектива при Министерстве образования СССР в 1980-х годах. Один из авторов научной публикации этой группы по проблемам музейной педагогики подчеркивал: «Если сущность музея не в передаче знаний, то и педагогика музея не может строиться как чистая дидактика, ибо это лишь одна вспомогательная грань музейно-образовательной деятельности.

Речь в первую очередь должна идти о категориях ценностного сознания, о семиотике вещи и феноменологии пространства, о драматургии культурно-исторического диалога, развертывающегося в музее, и только затем — о конкретных формах общения и деятельности, в которых может быть воплощен диалог. И, в частности, о необходимых “знаниях”, обращенных к интеллекту посетителя, но призванных обеспечить опыт ценностного переживания, захватывающего его личность целиком» [3, с. 19].

Музейная педагогика, как и педагогика в целом, направлена на задачи воспитания и развития личности. Музейно-педагогический процесс представляет собой единую и динамичную систему компонентов, определяемых педагогическими категориями (воспитание, развитие, образование, обучение). Музейная педагогика оперирует теми же понятиями и категориями и подчиняется тем же законам, что и общая педагогика. Поэтому, рассматривая формы, методы, принципы и средства музейной педагогики, можно выделить и технологии музейной педагогики.

Современная музейная педагогика использует различные формы, методы и технологии. Так, М. Ю. Юхневич относит к числу базовых форм культурно-образовательной деятельности музея десять следующих: экскурсия, лекция, консультация, научные чтения (конференции, сессии, заседания), клуб (кружок, студия), конкурс (олимпиада, викторина), встреча с интересным человеком, концерт (литературный вечер, театрализованное представление, киносеанс), праздник, историческая игра [7].

Основной формой взаимодействия музея и посетителя, согласно современным представлениям, по сей день остается «экскурсия — коллективный осмотр музея, достопримечательного места, выставки, объекта природы и т. д. по определенному маршруту под руководством экскурсовода с познавательными, образовательными, научными и воспитательными целями, а также для удов-

летворения эстетических потребностей при использовании свободного времени» [2, с. 277].

По целевой направленности различают культурно-образовательные (общеобразовательные) экскурсии и учебные, непосредственно связанные с программами различных учебных заведений.

Во все времена существования отечественной системы образования для преподавания в общеобразовательной школе предмета «Литература» возникает педагогическая необходимость уделять особое внимание юбилейным датам классиков отечественной литературы, как возможности снова и снова привлекать внимание учащихся к жемчужинам родного культурного наследия.

В современной педагогической практике широко используются информационные технологии, становясь уже привычной, даже неотъемлемой частью образовательного процесса, такие как создание презентаций на тему виртуальных экскурсий-путешествий, посвященных посещению музея, связанного с жизнью и творчеством классиков отечественной литературы.

В 2018 году во всем мире отмечалось 200-летие со дня рождения Ивана Сергеевича Тургенева, классика русской литературы XIX века.

В нашей стране несколько музеев, знакомящих людей с биографией и творчеством писателя Ивана Сергеевича Тургенева:

- 1) Орловский государственный литературный музей;
- 2) Музей-заповедник И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново»;
- 3) Музей И. С. Тургенева в Москве.

Анализ современных педагогических информационных и медиаресурсов, таких, как «ИНФОУРОК.ру — ведущий образовательный портал России» [4], например, позволяет сделать следующие выводы.

Основной темой для создания уроков-путешествий по

музеям И. С. Тургенева служит общий обзор музея, предлагающий ознакомление школьников с биографией писателя. Кроме того, встречаются презентации, посвященные отдельным его произведениям. При этом изредка встречаются материалы, знакомящие с малоизвестными страницами творчества писателя (например, презентация «Неизвестный Тургенев» — о сказках Тургенева). Практически не встречается тема творческой деятельности Тургенева как переводчика, отсутствуют также уроки — виртуальные путешествия по музею И. С. Тургенева во Франции — в усадьбе «Ясени» в Буживале [5].

Сегодня читатели Тургенева почти не вспоминают о том, что произведения писателя переведены на все европейские языки и известны во всем мире. А между тем, во французском Буживале бережно сохраняется дача И. С. Тургенева — шале в усадьбе «Ясени», выстроенное им напротив виллы «Директория», занимаемой семейством Виардо.

Перебирая страницы публикаций, посвященных празднованию юбилея Ивана Сергеевича Тургенева, обычно не ожидаешь найти нечто, позволяющее создать тему для размышления ученика, читателя или педагога о жизни и творчестве писателя. Очень русского писателя, влюбленного в свою Родину, певца ее просторов, природы, человеческих характеров и отношений, хитросплетений судеб. Называемого часто в литературоведении русским «космополитом», русским «европейцем» и «русским Гамлетом». Почему — именно Гамлетом?

Оторванного от родной земли, тоскующего, вновь и вновь возвращающегося мыслями и устремлениями души — на Родину, в родное «дворянское гнездо», в московский дом на Остоженке. К ней, к матери, Варваре Петровне. К той самой барыне из печального рассказа «Муму». Почему — к ней? Ответ на этот вопрос можно найти на страницах периодических изданий. Вот цитата

из статьи в «Российской газете» Игоря Вирабова, написанной два года назад — о нем, о русском Гамлете:

«О матери Тургенева, Варваре Петровне, в каждой школе расскажут как о страшной тиранше. Однако сын делился с крепостницей самыми душевными тайнами — никто, казалось, лучше не поймет. Она в ответ писала умно и изящно, наблюдая за пчелиной маткой в улье: “захватил ее дож, она обсушивалась и ее пчелы облизывали, и она важно протягивала лапки, кокетствовала, притворялась едва дышащею. О!.. Женщина во всяком создании одинакова, любит нравиться и заставлять восхищаться собой”...

Мать в биографии писателя особая загадка — о ней нужны отдельные романы. Она будто предвидела, какую роль ей отведут биографы и школьные учителя, когда писала сыну: “Тебе нравится играть роль притесненного... А мне нравится играть роль доброй матери”.

У сына можно обнаружить отголоски стиля ее письма — тонкого и остроумного. Судьба у Варвары Петровны изломанная, женщина властная, сына любила безумно. Отчасти чтоб не задохнуться от ее объятий и присмотра, Тургенев и уехал подальше. И оказался на краю “гнезда” чужого, с другой сильной женщиной, другой загадкой — Полиной Виардо...» [1].

Развивая эту тему, можно отметить, что личные письма, в целом, всегда являются благодатным полем для исследования-размышления о перипетиях биографии, психологического портрета и нюансах творчества любого писателя. А говоря о И. С. Тургеневе, который сегодня кажется и педагогам, и ученикам таким знакомым, таким изученным, даже «зачитанным», нельзя не отметить, что поиск любой новой темы воспринимается как достаточно сложная методическая задача. А между тем этот аспект изучения личности и творчества этого писателя, несомненно, достоин гораздо большего внимания, чем тот, что уделяется ему сейчас, в силу разных жизненных обстоятельств и организационных причин.

Информационная открытость архивов, материалов позволяет предложить школьникам для изучения новые темы, в связи с чем приведем следующие примеры:

1) *«Образ матери как “Родины” в творчестве И. С. Тургенеева» (обобщающий урок-путешествие по страницам произведений и переписки Тургенеева в музее-усадьбе «Спасское-Лутовиново»);*

2) *«Теплый остроженский дом: один день глазами московской барыни» (урок-экскурсия по музею И. С. Тургенеева в Москве — на материале изучения рассказа «Муму»);*

3) *«Ясени» вдали от дома: тоска Тургенеева о России (виртуальный урок в музее-даче Тургенеева в Буживале, по страницам последних произведений писателя);*

4) *«Русский Гамлет» Тургенеев: о матери и о России (урок — литературная экскурсия — обзор музеев Тургенеева).*

Итак, как можно видеть из приведенного обзора, образовательная деятельность музея ориентирована на личность потенциального и реального посетителя и решает задачи организации свободного времени, обеспечения культурного досуга; формирования мировоззрения и системы ценностей; социализации и развития творческой активности личности; формирования исторического, национального, регионального и профессионального самосознания.

Музей актуализирует такой вид диалога личности с идеалами и вечными ценностями культуры, в котором человек найдет опору для саморазвития и самосовершенствования в быстро меняющихся условиях современного мира. Именно образовательная деятельность современного музея превращает его из резервуара культурного наследия в подлинную институцию культуры.

Таким образом, при гармоничном сочетании подходов достигается комплексная интеграция методических средств преподавания литературы со средствами музейной педагогики, что позволяет более осмысленно и пол-

ноценно воспринимать культурное, в целом, и литературное, в частности, наследие такой многогранной творческой личности, какой был и остается Иван Сергеевич Тургенев.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виравов, И.* «Русский Гамлет». Спасское-Лутовиново за два года до юбилея Тургенева / И. Виравов // Российская газета. — 2016. — 29 сентября. — № 220 (7088). — С. 25.
2. *Гадамер, Г. Г.* Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. — М. : Искусство, 1991. — 368 с.
3. *Гнедовский, М. Б.* Музей и образование : материалы для обсуждения / М. Б. Гнедовский, Н. Г. Макарова, М. Ю. Юхневич. — М. : Школа, 1989.
4. ИНФОУРОК.ру — ведущий образовательный портал России [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://infourok.ru>.
5. Музей в Буживале. Дача И. С. Тургенева [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.turgenev.org.ru/museum/bougeval.htm>.
6. *Фомина, Н. Н.* Научная школа А. В. Бакушинского в современной педагогике искусства / Н. Н. Фомина // Научные школы в педагогике искусства. — М. : Изд. дом РАО, 2008. — 165 с.
7. *Юхневич, М. Ю.* Я поведу тебя в музей : учебное пособие по музейной педагогике / М. Ю. Юхневич. — М. : РИК, 2001. — 223 с.
8. «Твой друг и мать Варвара Тургенева»: письма В. П. Тургеневой к И. С. Тургеневу (1838—1844 гг.) / под ред. Е. Н. Левиной, Л. А. Павловой. — Тула : Гриф и К, 2012. — 584 с.



СОДЕРЖАНИЕ



Введение 3

И. С. ТУРГЕНЕВ И ЕГО РОМАН «ОТЦЫ И ДЕТИ»

✦ Уроки моделирующего типа в 10 классе: на примере изучения жизни и творчества И. С. Тургенева. *Л. В. Дербенцева 5*

✦ Варианты обобщающих уроков по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети» в десятом классе. *М. И. Шутан 38*

✦ Лица и маски в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»: контекстный анализ эпизода дуэли в 10 классе. *С. В. Тихонова 77*

✦ Виды сопоставлений при изучении романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». *Е. А. Елясина 84*

ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА В СИСТЕМЕ КОНТЕКСТОВ

✦ О реминисцентной структуре повести И. С. Тургенева «Фауст». *И. Б. Непомнящий 93*

✦ «Вешние воды» И. С. Тургенева и «Кармен» П. Мери메. *Л. В. Шамрей 113*

✦ О контекстном подходе к изучению повести И. С. Тургенева «Вешние воды». *Е. В. Егоршина 122*

И. С. ТУРГЕНЕВ И ИСКУССТВО

✦ Музыка в жизни и творчестве И. С. Тургенева. *Е. П. Рябчикова 142*

✦ Музыка в произведениях И. С. Тургенева: опыт системного подхода на уроках. *М. Ю. Борщевская 149*

♣ Портрет литературного героя на иллюстрации:
на примере рисунков к произведениям И. С. Тургенева. *А. М. Васин* **186**

РУССКАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОЗА: М. Ю. ЛЕРМОНТОВ КАК ПРЕДШЕСТВЕННИК И. С. ТУРГЕНЕВА

♣ «История души человеческой» в языке романа
М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: опыт
интегрированного урока. *Н. А. Резниченко, О. Н. Филенко* **193**

РАСШИРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА УРОКА

♣ Урок в музее И. С. Тургенева. *А. М. Фирсова* **209**

**ИЗУЧЕНИЕ
ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
И. С. ТУРГЕНЕВА
В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ**



**К 200-летию
со дня рождения писателя**

Редактор *И. М. Морева*
Компьютерная верстка *Л. И. Половинкиной*

На первой странице обложки:
«Портрет И. С. Тургенева» (фрагмент)
Художник Б. В. Щербаков
1950-е годы

На четвертой странице обложки:
«Усадебный дом И. С. Тургенева» (масло)
Художник Я. П. Полонский
1881 год

Оригинал-макет подписан в печать 24.06.2019 г.
Формат 60 × 84 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура SchoolBook.
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 12,79.
Тираж 100 экз. Заказ 2554.

Нижегородский институт развития образования,
603122, Н. Новгород, ул. Ванеева, 203.
www.niro.nnov.ru

Отпечатано в издательском центре учебной
и учебно-методической литературы
ГБОУ ДПО НИРО

*К 200-летию
со дня рождения писателя*

**ИЗУЧЕНИЕ
ЖИЗНИ и ТВОРЧЕСТВА
И. С. Тургенева
В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ**

