

Абитуриенту на заметку

Т.И.Вознесенская, И.К.Сушила, Т.А.Щепакова

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX–XX ВЕКОВ

Конспективное изложение программных тем

Москва
Издательство МГУП
2000

УДК 882 «18»/«19»
ББК 83.3(2 РОС-Рус)6
С91

Составители: *И.К.Сушилина*, доц. (Особенности литературного процесса рубежа веков, М.Горький, А.А.Блок, В.В.Маяковский, С.А.Есенин, М.А.Булгаков, И.С.Тургенев, И.А.Гончаров);
Т.А.Щепакова, доц. (В.А.Жуковский, А.С.Пушкин, Н.В.Гоголь, А.А.Фет, Н.Г.Чернышевский, А.А.Ахматова, Б.Л.Пастернак, М.И.Цветаева, М.А.Булгаков («Мастер и Маргарита»), А.А.Фадеев, А.Н.Толстой, А.Т.Твардовский, М.А.Шолохов. Современный литературный процесс);
Т.И.Вознесенская, и.о. доц. (А.С.Грибоедов, М.Ю.Лермонтов, Ф.И.Тютчев, Н.А.Некрасов, А.Н.Островский, Н.С.Лесков, Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой, А.П.Чехов, А.И.Солженицын).

Вознесенская Т.И., Сушилина И.К., Щепакова Т.А.

С91 Русская литература XIX – XX веков: Конспективное изложение программных тем. 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Изд-во МГУП, 2000. — 261 с.

ISBN 5-8122-0073-4

В работе кратко изложен курс русской литературы XIX – XX веков в соответствии с программой вступительных экзаменов.

Предназначена для абитуриентов в качестве справочного пособия, позволяющего повторить материал в короткие сроки непосредственно перед экзаменом.

ISBN 5-8122-0073-4

ББК 83.3(2РОС-Рус)6

© И.К.Сушилина, Т.А.Щепакова,
Т.И.Вознесенская, 2000
© Московский государственный
университет печати, 2000

Пособие по русской литературе XIX – XX веков адресовано поступающим в вузы и призвано помочь в подготовке к вступительным экзаменам по литературе. Программа включает обширный и сложный материал. При подготовке к экзамену в нем непросто сориентироваться самостоятельно. Опыт проведения вступительных экзаменов показывает, что даже неплохо знающие материал абитуриенты не всегда успешно справляются с вопросами и темами сочинений. Нередко формулировки вопросов оказываются для абитуриентов неожиданными и вызывают затруднения.

В данном пособии избрана форма изложения материала, наиболее близкая к ситуации экзамена. В каждом разделе даются вопросы, которые отражают самые существенные стороны данной темы. Изложение материала строится в соответствии с вопросами.

Монографические главки, посвященные творчеству программных писателей, дают необходимую информацию и строятся по следующему принципу: 1) характеристика художественного мира писателя — показывается место писателя в русской культуре; основные жанры, в которых он работал; проблематика; особенности стиля; традиции и новаторство; 2) анализ произведения. В конце каждой главки даются вопросы и задания для самопроверки. На них стоит обратить серьезное внимание. Во-первых, они помогут более целенаправленно повторить материал; во-вторых, будут способствовать выработке навыков работы с художественным текстом; в-третьих, в них акцентируются такие стороны произведения, которые, как правило, становятся материалом для дополнительных вопросов на устном экзамене. Поработав над этими вопросами и заданиями, Вы оградите себя от неприятных неожиданностей на экзамене.

Пособие состоит из двух частей: Русская литература XIX века; Русская литература XX века. В изложении материала составители опирались на современные литературоведческие исследования.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть I. Русская литература XIX века	5
В.А.Жуковский	5
А.С.Грибоедов	12
А.С.Пушкин	19
Н.В.Гоголь	42
М.Ю.Лермонтов	57
А.Н.Островский	72
И.А.Гончаров	82
И.С.Тургенев	89
Н.Г.Чернышевский	100
Н.А.Некрасов	104
Ф.И.Тютчев	115
А.А.Фет	122
Н.С.Лесков	128
Ф.М.Достоевский	132
Л.Н.Толстой	140
А.П.Чехов	150
Часть II. Русская литература XX века	158
Литература «серебряного века»	159
М.Горький	163
А.А.Блок	173
В.В.Маяковский	181
С.А.Есенин	190
А.А.Ахматова	199
Б.Л.Пастернак	205
М.И.Цветаева	210
М.А.Булгаков	217
А.Ф.Фадеев	229
А.Н.Толстой	233
М.А.Шолохов	236
А.Т.Твардовский	240
А.И.Солженицын	244
Современная литература (60 – 80-е годы)	252

Часть I. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

Василий Андреевич ЖУКОВСКИЙ

(1783–1852)

В.А.Жуковский — поэт, в отношении которого можно многократно повторять слово «первооткрыватель». Он первым в русской литературе воспел природу как полноправный и неисчерпаемый, самодостаточный предмет лирики, сумев уловить и передать мимолетные ее изменения и движения; первым рассказал о великой силе и трагедии возвышенной неразделенной любви, о страданиях разлученных, об отчаянии забвения; первым решительно обновил жанровую систему русской лирики, подняв на недосягаемую высоту жанры элегии, послания, баллады; затем убедил, что истинная поэзия уникальна, неповторима не только в содержании, но и в форме, назвав шедевр своей лирики — стихотворение «Невыразимое» — «отрывком».

Не случайно В.Г.Белинский назвал Жуковского «Колумбом, открывшим России Америку романтизма».

Жизненный путь Жуковского не был однозначен и прямолинеен. Образованнейший человек, знаток нескольких иностранных языков, он начал свой творческий путь как переводчик, познакомивший русскую публику с античной, западноевропейской и восточной поэзией. Переводы его были поистине самобытны. Отстаивая право переводчика на творческую самостоятельность, он утверждал: «Переводчик в прозе есть раб, в стихах — соперник».

Поэтому большинство его произведений, хотя и имеют в своей основе какие-либо произведения западноевропейской или античной поэзии, могут быть рассмотрены как оригинальные авторские произведения.

ЭЛЕГИИ и БАЛЛАДЫ

Вечер. Воспоминание. Море. Людмила. Светлана. Лесной царь.

Вопросы.

1. Элегия как жанр лирики. Художественные особенности элегий Жуковского.
2. Баллада как литературный жанр. Новаторство баллад Жуковского.

Первый период творчества Жуковского исследователями часто называется «элегическим», так как основным жанром его лирики становится элегия. Элегия как жанр зародилась еще в древней Греции и первоначально была связана с надгробными причитаниями и плачами. Русский поэт 18 века Д.Сумароков назвал элегию «плачевной музы глас». Впоследствии элегия приобрела жанровые признаки произведения грустного, философского содержания, в котором поэт размышляет о вечных ценностях жизни, о смысле человеческого существования, о жизни и смерти. Как правило, такие размышления рождаются на лоне природы, бесконечной, таинственной, живущей самостоятельной жизнью, постоянно обновляющейся. Чаще всего поэт выбирает такое время года и суток, когда эта изменчивость и загадочность видны особенно отчетливо — это осень, весна, вечер, ночь.

Все эти особенности ярко проявляются в элегии Жуковского «Вечер» (1806).

Элегия начинается с лирического, эмоционального описания природы, в котором уже проявляются типические черты поэтики Жуковского — выразительные, точные, неповторимые эпитеты (художественные определения), метафоры (скрытые сравнения, перенос особенностей одного явления на другое по сходству), олицетворения, наделяющие умением мыслить и чувствовать неодушевленные предметы и явления природы. Например: дремлющая природа, пленительный закат, колеблющийся град, золотые стада, «сладко в тишине у берега струй плесканье» — эпитеты; «К протекшим дням лечу воспоминаньем», «тащиться суждено до бездны гробовой» — метафоры, «последний луч зари на башне умирает», «рощи спят», «лик луны» — олицетворения.

Ритмика элегии — наличие риторических обращений, вопросов и восклицаний — тоже способствует передаче нюансов душевного состояния лирического героя. Благодаря такому приему особенно явственно ощущается слияние поэта с природой, благотворное погружение в нее, рождающее мысли о вечном:

Ручей, виящийся по светлому песку,
Как тихая твоя гармония приятна!
С каким сверканьем ты катишься в реку!
Приди, о муза благодатна!

Поэт сосредоточен на природе, поэтому замечает ее беспрестанное движение даже там, где на первый взгляд все может показаться застывшим и статичным. Динамика природы передается через глаголы несовершенного вида, создающие впечатление того, что состояние природы меняется на наших глазах:

Все тихо: рощи спят; в окрестности покой;
Простершись на траве под ивой наклоненной,
Вниманию, как журчит, сливаясь с рекой,
Поток, кустами осененный...
Чуть слышно над ручьем колышется тростник;
Глас петела вдали уснувши будит селы...

От созерцания природы поэт переходит к грустным раздумьям о быстротечности жизни: «О дней моих весна, как быстро скрылась ты / С твоим блаженством и страданьем!» Поэт тоскует о том, что ему уже никогда «не зреть соединенья» друзей, так радовавших его в молодости. Он чувствует свое одиночество:

Лишенный спутников, влача сомнений груз,
Разочарованный душою,
Тащиться осужден до бездны гробовой...

Но бесконечность и обновляемость мира природы рождают в душе поэта светлые чувства, изгоняя уныние, и поэт, «лиру соглася с свирелью пастухов», поет «Светила возрожденье». Если в начале стихотворения «последний луч зари на башне умирает» и земля погружается в сон под зыбким и печальным светом луны ущербной, то в конце стихотворения ночь постепенно перетекает в утро. Жизнь продолжается. Но все же основной настрой стихотворения — печальный, элегический, но печаль эта сладостна для сердца поэта:

Пусть всяк идет вослед судьбе своей,
Но в сердце любит незабвенных.

Элегия «Воспоминание» связана с личной драмой Жуковского, беззаветно любившего свою племянницу и ученицу Машу Протасову, умершую совсем молодой. Эта элегия, как и многие другие произведения Жуковского, положена на музыку и стала известным романсом. В ней говорится о сладостной боли воспоминаний, которая значительней и глубже, чем отупение беспамятства:

Несчастье — об вас воспоминание!
Но более несчастье — вас забыть!
О, будь же грусть заменой упованья!
Отрада нам — о счастье слезы лить!

(1816)

Элегия «Море» (1822) приветствует не гармонию покоя, а гармонию движения, борьбы стихий и борьбы страстей, чувств. Море наполнено тревожной думой, в нем есть глубокая тайна, динамика противоположностей:

Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожною думой наполнено ты,
Безмолвное море, лазурное море,
Открой мне глубокую тайну твою:
Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?..
Обманчив твоей неподвижности вид:
Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любяясь, дрожишь за него.

Вечное стремление моря к ясному небу оказывается неосуществимым. Мечта недостижима и ирреальна. Такова концепция мира поэта-романтика.

Наибольшую известность Жуковскому принесли его баллады. Баллада — небольшое сюжетное стихотворение, в основе которого лежит какой-либо необычный случай; многие баллады связаны с историческими событиями или преданиями, с фантастическими, таинственными происшествиями, часто с трагической, мистической развязкой.

Баллада хотя и появилась в русской литературе до Жуковского, например, баллада Карамзина «Раиса», но ранние русские баллады в целом прошли незамеченными, потому что в них не было лиризма, одушевившего баллады Жуковского. Романтическое начало баллад Жуковского проявляется в тяготении к народной фантастике, экзотике, тематике средневековья, поэзии «тайн и ужасов». Главное даже не в фантастике, а в понимании душевной жизни как сложного комплекса, имеющего и земной, и мистический смысл.

За 25 лет (1808 — 1833) Жуковский создал 39 баллад. Основная проблематика их — вопросы человеческого поведения и выбора между добром и злом. Источник добра и зла — всегда сама душа человеческая и управляющие ею таинственные, необъяснимые логически потусторонние силы. Романтическое двоимире предстает в образах дьявольского и божественного начал. Борьба за душу человеческую, за ее спасение от гибели — основная коллизия баллад Жуковского. Поэта особенно волновали проблемы личной ответственности героя, его умение самому делать выбор, принимать решение.

1-я баллада Жуковского — «Людмила» (1808), по мотивам баллады немецкого поэта-романтика Бюргера «Ленора». Бюргер основывает сюжет своей баллады на материале немецкого Средневековья, а Жуковский переносит действие в Россию. Баллада написана в 1808 году и опубликована в «Вестнике Европы». Жуковский впервые поставил перед собой цель создания русской баллады по западноевропейскому образцу. В ней широко используются приемы рус-

ского фольклора: («ждет-пождет Людмила»); постоянные эпитеты («ветер буйный», «борзый конь»), народная песенная традиция («к персям очи преклонив / тихо в терем свой идет»). В живых образах и картинах раскрыт неведомый ранее русской читающей публике мир романтически настроенной личности, устремленной в неведомое. В ней затрагивается тема любви и смерти. Героиня не верит в вечную силу любви и жаждет смерти не в надежде на сладкий час соединения влюбленных, а в полной безнадежности:

Милый друг, всему конец,
Что прошло — невозвратимо,
Небо к нам неумолимо.

Неверие в загробную встречу с любимым привело героиню к тому, что они соединяются не в вечной жизни, а в вечной смерти, в холодном гробу:

Расступись, моя могила,
Гроб, откройся, полно жить!
Дважды сердцу не любить!
Нам постель — темна могила,
Завес — саван гробовой.
Сладко спать в земле сырой!

Героиня изменила романтическому миропониманию. «Верь тому, что сердце скажет», — призывал Жуковский. — «Сердце верить отказалось», — в отчаянии признается Людмила. Людмила пожелала смерти и получила ее. Однако смысл баллады не сводится к религиозно-моральной идее. Романтизм «Людмилы» заключается, по словам Белинского, не только в содержании, но и в «фантастическом колорите красок, которыми оживлена местами эта по-детски простодушная легенда». Одно из самых впечатляющих мест баллады — это встреча Людмилы со своим мертвым женихом. В отличие от первоисточника, изобилующего натуралистическими картинками (безглазый череп, кожа, слезающая с костей), в «Людмиле» данный эпизод описан в мистико-романтических тонах, не столь антиэстетически (мутный взор, впалые ланиты; саваном обвит). Погибший жених находится под властью скорее демонических, нежели божественных сил.

В 1813 году в «Вестнике Европы» Жуковский напечатал новую балладу на тот же сюжет — «Светлану» — самую известную из всех его баллад, и в то же время больше, чем другие, отходящую от канонов жанра.

Сюжет заключен в рамки крещенского гадания девушек, которое обещает рассказать об их будущем. Исчезает одно из важных свойств романтической баллады — немотивированность мистики,

чудес. В «Светлане» сверхъестественные события объяснены сном героини во время гадания. Да и соединение героев происходит не в сырой могиле, а в храме, куда привозит Светлану ее жених. Жених-мертвец в «Светлане» имеет христианский облик: «на лбу венец, в ногах икона, затворены очи». На грудь жениху Светланы вспорхнул голубок. Голубь — символ мира и жизни, недаром он спасает Светлану от смерти. Угрожающее Светлане соединение с мертвецом оказалось лишь мрачным сновидением под влиянием гадания, и, проснувшись, Светлана возвращается в привычную обстановку, а действие приходит к благополучной развязке: появляется живой и по-прежнему любящий жених. Светлана, в отличие от Людмилы, не возропала на судьбу и за это вознаграждена, обрела счастье. Она просит Бога вернуть ей любимого, и ее просьба выполнена.

Поэт, в сущности, отказывается от балладной фантастики, от таинственного и ужасного, не боясь ввести в балладу даже элемент шуток, хотя это противоречило жанровой традиции.

Баллада явилась свадебным подарком Жуковского племяннице Александре Протасовой, младшей сестре Маши, и к внежанровым ее особенностям относится и послесловие-посвящение:

Лучший друг нам в жизни сей
Вера в провиденье.
Благ зиждителя закон:
Здесь несчастье — лживый сон,
Счастье — пробужденье.

Особое место среди баллад Жуковского занимает «Лесной царь», (1818) вольный перевод одноименной баллады Гете. Очень глубокий и тонкий анализ оригинала и перевода дала М.Цветаева в исследовании «Два «Лесных царя». Она приходит к выводу: «Вещи равновелики. Лучше перевести «Лесного царя», чем это сделал Жуковский, нельзя... Два «Лесных царя». Две вариации на одну тему, два видения одной вещи...»

В структуре баллады есть и общее, и отличительное от других баллад Жуковского. Общее в мистике и недосказанности, в мотивах загробного мира. Важным сюжетным элементом, связывающим перечисленные выше баллады, является скачка в неизвестность. Как правило, действие происходит поздним вечером, произведения заканчиваются трагически. Отличие «Лесного царя» от других баллад Жуковского — в предельном лаконизме и недосказанности, в отсутствии любовной интриги, всем понятной трагедии разлученных влюбленных. Поэт как бы останавливается перед непостижимой тайной бытия, жизни и смерти.

Невыразимое

В 1819 году Жуковский пишет стихотворение «Невыразимое», в котором он, как и большинство поэтов, пытается дать ответ на вопрос о том, зачем нужна поэзия, в чем ее смысл. Стихотворение отличается изысканностью содержания и формы, точностью в определении сложнейших философских и эстетических категорий. Начинается стихотворение с гимна красоте и многообразию окружающего мира. Описать адекватно этот мир — сложная, но выполнимая задача для талантливо-го поэта: «Есть слова для их блестящей красоты». Но это не является конечной целью искусства и его истинной целью. Высшей целью искусства является передача тайной, глубинной красоты Вселенной, которая свидетельствует о гармонии мира в целом, то есть о присутствии «Создателя в созданыи», Бога в каждой крупице бытия. Но задача эта трудна, почти невыполнима. Это так же трудно, как «Прекрасное в полете удержать... ненареченному... названиее дать».

Хотя это и невозможно, истинный художник не может не стремиться к совершенству, не может не стремиться постичь «присутствие создателя в создании»: «Горé душа бежит...»

Привлекает внимание и жанровая дефиниция этого произведения — «отрывок». Это свидетельствует о творческой раскрепощенности поэта и о его своеобразном бунтарстве по отношению к сложившимся (и не без его активного участия) к этому периоду жанровым формам. Поэт не подчиняется никаким жанровым и стилистическим ограничениям, передавая поток своих мыслей и чувств, расширяя границы художественной выразительности.

Жуковский оказал огромное влияние на поэзию от Пушкина до Фета, символистов. Прав был Пушкин, сказавший: «Его стихов пленительная сладость пройдет веков завистливую даль».

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие художественные приемы передают динамику природы в элегии «Вечер»?
2. Как видит Жуковский задачи поэта в элегии «Вечер»?
3. В чем смысл романтического двоемирия в ст. «Невыразимое»?
4. Выберите и запомните афористические формулировки поэтического творчества из ст. «Невыразимое».
5. Определите общие черты и различия баллад «Светлана» и «Людмила».
6. Прочитайте статью М.Цветаевой «Два «Лесных царя».

Александр Сергеевич ГРИБОЕДОВ (1795–1829. По другим сведениям год рождения 1790 или 1794)

Мы привыкли считать А.С.Грибоедова создателем единственного шедевра — стихотворной комедии «Горе от ума», и, действительно, хотя в истории драматургии о Грибоедове говорится как об авторе нескольких по-своему замечательных, остроумных и веселых комедий и водевилей, написанных в соавторстве с ведущими драматургами десятых годов Н.И.Хмельницким и А.А.Шаховским и с поэтом П.А.Вяземским, но именно «Горе от ума» оказалось произведением единственным в своем роде. Эта комедия впервые широко и свободно изобразила современную жизнь и тем открыла новую, реалистическую эпоху русского театра; ее воздействия не избежал ни один крупный русский писатель. Точнее всего о значении Грибоедова сказал создатель нашего национального театра А.Н.Островский, комедии которого не раз заставляют вспомнить о «Горе от ума»: «На высокой горе над Тифлисом красуется великая могила Грибоедова, и так же высоко над всеми нами парит его гений».

«Горе от ума»

Вопросы.

1. Сюжет комедии.
2. Особенности конфликта.
3. Система персонажей.
4. Жанровое своеобразие.
5. Язык и стих.

Замысел комедии относится, видимо, еще к 1818 году. Закончена она была осенью 1824, цензура не допустила ее ни к печати, ни к постановке на сцене. Комедия расходилась в списках и скоро стала известна всей читающей публике. «Кто из грамотных россиян не знает ее наизусть!» — спрашивал известный журнал «Московский телеграф». Она была разрешена к печати (причем с цензурными изъятиями) в 1831, уже после смерти Грибоедова, и тогда же поставлена на профессиональной сцене. Но полностью, без купюр, «Горе от ума» издали почти через сорок лет — в эпоху реформ, в 1862 году.

Восторженное отношение декабристски настроенной части общества выразил писатель-декабрист А.Бестужев: «Будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее среди первых творений народных». «...Много ума и смешного в стихах...», «...разительная кар-

тина нравов...» (Пушкин), «...ума и соли тьма...» (Катенин) — эти высказывания показывают, что видели современники в комедии Грибоедова. Близок и понятен был конфликт — столкновение независимого, пылкого, честного и благородного человека, человека новых мыслей, с окружающей средой, с ее косностью, бездуховностью и яростной враждой ко всем проявлениям самостоятельности, с ненавистью к любым попыткам обновления жизни. Но было и другое. Для сегодняшнего читателя или зрителя в «Горе от ума» все совершенно, нам и в голову не приходит искать какие-либо недостатки или странности в этом классическом произведении; современники же Грибоедова видели в первую очередь его новую и непривычную форму, и она вызвала множество вопросов. Вопросы касались (прежде всего) построения сюжета и характера главного героя. П.А.Катенин, поэт и драматург, близкий друг Грибоедова, говорит: «...план недостаточен и характер главный сбивчив», об отсутствии плана пишет и Пушкин и называет Чацкого «совсем не умным» человеком, П.А.Вяземский тоже пишет о «странностях» комедии, правда он считает их художественной заслугой драматурга.

В чем же заключается «непродуманность плана»?

Строение сюжета в драматическом произведении состоит из нескольких элементов: экспозиция (знакомство зрителя с местом действия и его участниками), завязка (установление, «завязывание» конфликта), развитие действия (действие непрерывно движется вперед, причем каждый следующий виток развития зависит от предыдущего), кульминация (момент наивысшего напряжения, когда дальнейшее развитие конфликта невозможно), развязка (разрешение конфликта: либо ведущее к благополучию — тогда речь идет о комедийной развязке, либо вызывающее гибель или страдание героя — в этом случае развязка трагическая или драматическая).

Экспозиция в «Горе от ума» не очень длительна (пять явлений первого действия), но поразительно насыщена: мы узнаем о характере Фамусова с его простодушным лицемерием (заигрывает с Лизой, а дочери говорит о себе — «... монашеским известен поведением»), скупостью (его воспоминания о мадам Розье, о «вечных французах», «губителях карманов и сердец» — неизвестно, что для него больнее), презрением к образованию (слова об учителях-«побродягах»); Софья, ее характер, способность выходить из сложных ситуаций (сочиненный сон), любовь к Молчалину, обида на Чацкого, отношение к Скалозубу — все это тоже становится известным из экспозиции; и сам Чацкий, еще не появившийся на сцене, осве-

щается противоположными характеристиками Лизы («...чувствителен, и весел, и остер») и Софьи (притворщик и насмешник). Экспозиция подготавливает завязку — приезд Чацкого. В завязке определяется конфликт — столкновение интересов Чацкого, влюбленного и добивающегося ответа, и Софьи, для которой Чацкий — угроза ее любви к Молчалину. И последующее действие связано с активностью Чацкого, ищущего ответа на вопрос, кто может быть избранником Софьи. Вот главные драматические моменты развития действия: провокация Софьи похвалой Скалозубу («... прямою стана, лицом и голосом герой») и равнодушный ответ («Не моего романа»), убеждающий, что Скалозуб не ее избранник; обморок Софьи из-за падения Молчалина, заставляющий Чацкого впервые заподозрить ее интерес к тому, «кто на всех глупцов похож», и следующее за этим испытание Софьи (результат — троекратный повтор: «Она его не уважает», «Она не ставит в грош его», «Шалит, она его не любит») и испытание Молчалина, вновь с тем же результатом:

С такими чувствами, с такой душою
Любим? Обманщица смеялась надо мною!

И кульминация — ответный ход Софьи, организующей слух о сумасшествии Чацкого: «Он не в своем уме», и чуть позже реплика, не оставляющая сомнений в ее намерениях:

А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить,
Угодно ль на себе примерить!

Но отчего Грибоедов в своем письме Катенину, описывая сюжет комедии, сказал странную фразу: «Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший...»? Странная она (как это «кто-то»? Почему неопределенное местоимение? Вся логика действия говорит, что это не может быть никто, кроме Софьи!) только на первый взгляд. По существу не важно, кто начал лепить снежный ком клеветы, важно, что все участвуют в этом — и враги, и друзья. Люди, непохожие друг на друга — Фамусов и Загорецкий, Молчалин и Скалозуб, Горич и Хлестова, — оказываются едины в своем противостоянии Чацкому. В кульминации конфликт, который был задан как любовный, обнаруживает свою действенную общественную силу. Намто казалось, что все слова Чацкого о свободе и рабстве, о достоинстве и покорности, о службе и прислуживании и о многом другом — только слова, характеризующие его, не более. А оказалось, это действия, поставившие его одного против всех. «Единственное истинно героическое лицо нашей литературы», — сказал о Чацком

Аполлон Григорьев. И в развязке комедии Грибоедов соединяет два прежде разделенных плана: Чацкий узнает и о том, кто его соперник, и о том, что для всех он безумен. Упреки, обращенные к Софье, соседствуют с обличениями «мучителей толпы». «Безумным вы меня ославили всем хором», — в словах, обращенных к Софье, он объединяет ее, прежде любимую, со всем враждебным кругом. Гнев его изливается не только «на дочь и на отца и на любовника-глупца», но и на «весь мир». Любовный, частный конфликт сливается с гражданским, социальным.

Обличения Чацкого подтверждаются всем развертыванием действия. Но полного совпадения взгляда автора и героя нет: объективная картина жизни, показанная в пьесе, оказывается шире, чем взгляд героя. В начале комедии Чацкий убежден, что главные пороки — все виды рабства от крепостничества до неуважения к собственной личности — пороки прошлого века, а «нынче свет уж не таков». Он уверен, что успехов разума достаточно для победы нового, что прежний век обречен на гибель. Развитие действия и вся система образов в комедии показывает, как наивен подобный взгляд: старое зло искусно приспособляется к настоящему. Конфликт определяется не антагонизмом двух веков, а способностью выживания и приспособления зла: Максим Петрович повторяется в Фамусове, Фамусов — в Молчалине (т.е. в поколении Чацкого), московские «старички», восхваляемые Фамусовым, которые «поспорят, пошумят и — разойдутся», дублируются в молодых участниках «тайных собраний», о которых рассказывает Чацкому Репетиллов: «Шумим, братец, шумим...» Повседневный быт становится грозной силой, способной победить любые идеальные устремления.

Система персонажей строится на противостоянии Чацкому всего московского, «фамусовского» круга — молодых и старых, мужчин и женщин, главных действующих лиц и многочисленных второстепенных — гостей Фамусова на балу. Главный смысловой образ, создающий это противостояние, — образ «ума». Общее понятие «ум» становится как бы условным действующим лицом пьесы, о нем думают, его по-разному понимают, его страшатся, его преследуют. В двух лагерях — два противоположных представления об уме: ум, освобождающий, связанный с просвещением, ученьем, знаньем («ум, алчущий познаний»), и — низменный здравый смысл, благонравье, умение жить. Московский круг стремится противопоставить уму другие ценности: для Фамусова это патриархальные семейные связи («Пускай себе разумником слыви / А в семью не вклю-

чат, / На нас не подиви. / Ведь только здесь еще и дорожат дворянством»), для Софьи — сентиментальная чувствительность («Ах, если любит кто кого, / Зачем ума искать и ездить так далеко?»), для Молчалина — заветы служебной иерархии («В мои лета не должно сметь / Свои суждения иметь»), для Скалозуба — поэзия фрунта («Ученостью меня не обморочишь... Я князь-Григорию и вам / Фельдфебеля в Волтеры дам»).

Важное место в системе занимают внесценические персонажи (те, о ком упоминают, но кто не появляется на сцене). Они как будто расширяют пространство театральной сцены, вводя в нее ту жизнь, которая осталась за пределами театрального зала. Именно они позволяют увидеть в Чацком не отщепенца и странного чудака, но и человека, чувствующего себя своим в своем поколеньи. За ним угадывается круг единомышленников: заметьте, он ведь редко говорит «я», куда чаще «мы», «один из нас». И о том же говорят неодобрительные отзывы Скалозуба о двоюродном брате, который «крепко набрался каких-то новых правил» и, оставив службу в то время, как «чин следовал ему», «в деревне книги стал читать», или княгини Тугоуховской о своем племяннике князе Федоре — «химике и ботанике», учившемся в Петербургском педагогическом институте, где «упражняются в расколе и безверьи профессоры».

Откуда возникло у современников ощущение нарушения драматических канонов? Кратко отметим основные стороны художественного новаторства в комедии с точки зрения *жанра*, построения *образов персонажей*, особенностей *речи*.

Жанр. В отличие от эстетики классицизма с ее строгой замкнутостью и определенностью жанровых форм (своя система норм в комедии, сатире, трагедии) Грибоедов предлагает свободное и широкое сочетание возможностей, свойственных разным жанрам («Я как живу, так и пишу свободно и свободно» — письмо Катенину). *Комедия*, построенная по правилам классицизма, соединяется с жанровыми признаками *сатиры* и реалистической *картиной нравов*. (Именно эта сторона особенно нравилась Пушкину — «разительная картина нравов!»). Кроме того, в «Горе от ума» комическое соседствует с драматическим (термин комедия-драма предложил еще Белинский). Серьезность и патетичность речи Чацкого не исключают комических положений, в которых он оказывается — см. его разговор с заткнувшим уши, т.е. глухим, Фамусовым. Но диалог глухих — это образ, который распространяется на всю ситуацию пьесы: глухота — это непонимание. И Скалозуб, который решил, что Чацкий вступает за армию против гвардейцев, и княжна, поняв-

шая только, что он ее «модисткою изволил величать», и Репетилов, совсем не чувствующий иронии Чацкого и готовый считать его своим соратником, — глухи. Но глух и сам Чацкий, не слышащий Софьи, не понимающий, насколько серьезна сила, воплощенная в смешном и жалком для него Молчалине. Комизм создает сложность смысла: Чацкий — трагическая фигура, стоящая в конфликте против всех, но развязка притом не может считаться трагической, ибо она введена в комическую ситуацию непонимания. Так, Фамусов, уверенный, что он застал свидание Чацкого с дочерью, так и остался глухим. А в более общем смысле — глухим осталось все общество, неспособное понять, т.е. «услышать» героя. Это пронизательно заметил замечательный русский критик Аполлон Григорьев, который заметил, что Чацкому «нет дела до того, что среда, с которой он борется, положительно неспособна не только понять его, но даже отнестись к нему серьезно. Зато Грибоедову, как великому поэту, есть до этого дело. Недаром назвал он свою драму комедией».

Классицистические правила трех единств (действия, времени и места) соблюдаются, но получают иное значение, помогая укрупнить обобщения, выраженные в конфликте. Дом Фамусова становится моделью всего московского общества, один день — средством выражения максимальной противостояния героя и всех остальных («...из огня тот выйдет невредим, / Кто с вами день пробыть успеет, / Подышит воздухом одним, / И в нем рассудок уцелеет»).

В комедии присутствует традиционная канва любовной интриги, но тем заметнее оказывается перевернутость привычных сюжетных ситуаций: любовь и успех должны достаться положительному герою, а здесь в любовном поединке побеждает ничтожный; героиня, по традиции обманывающая отца, вопреки традиции, обманывается сама; отсутствует предусмотренная каноном активная борьба между соперниками.

Образы персонажей. Одним из требований традиционной комедии во времена Грибоедова было ограниченное количество действующих лиц. Ничего лишнего — ни одного персонажа, без которого может обойтись комедийная интрига. Катенин упрекает Грибоедова за то, что тот вводит «побочные лица, являющиеся лишь на один миг». Хотя они, по словам критика, «мастерски обрисованы», но это нарушение драматических канонов. Многолюдство, не предусмотренное традицией («народ действующих лиц», по словам Вяземского), необходимо было Грибоедову для создания острого общественного конфликта — противостояния *одного героя всему обществу*.

Но главная новизна была в том, что на месте привычных комедийных амплуа чудака, ослепленного любовью, его удачливого соперника, хвастливого вояки, комического старика отца появились оригинальные характеры, в которых отсутствовал схематизм или одноплановость, характеры, обладающие новым качеством — *сложностью*. Хотя персонажи и наделены «говорящими» именами, их характеры отнюдь не исчерпываются этим. Сложность проявляется прежде всего в совмещении в героях противоположных свойств. Так, в Чацком злость, язвительность, желчность соединяются с нежностью, мягкостью, добродушием; у него резкий, пронизательный ум, но одновременно — простодушие, наивность; ирония у него соседствует с чувствительностью. Софья сентиментальна — и мстительна, мечтательна — и коварна, смела и способна на отчаянные поступки — и труслива. Именно неразграниченность качеств и дает возможность естественного соединения двух линий сюжета: любовной и идеологической. Конфликт затрагивает жизнь во *всей ее полноте*. Одна из интереснейших находок Грибоедова — Репетилов. В нем максимальная концентрация свойства повторяемости, он человек, не имеющий собственного характера и собственной идеологии и потому заимствующий сколь угодно много чужих (Пушкин: «в нем 2, 3, 10 характеров»). Он и легкомысленный прожигатель жизни, и карьерист-неудачник, и крикливый вольнодумец. Насколько общественно значим этот образ, видно по тому, как он продолжен в русской литературе (например, Ситников и Кукшина в романе Тургенева, Лебезятников в «Преступлении и наказании» Достоевского).

Язык и стих. Комедия в стихах не была новостью в русской драматургии до Грибоедова, стихотворная форма была нормой для высокой комедии классицизма. Удивительная новизна «Горя от ума» в этой области заключалась в том, что в ней обязательный в комедии и трагедии александрийский стих (система двустопных: шестистопные ямбы со смежными рифмами), который из-за своей монотонности обрекал пьесы на однообразие стиховой интонации, сменился вольными, т.е. разностопными ямбами (такие ямбы вы можете увидеть в баснях Крылова). Использование стихотворных строк разной длины (от шестистопной до одностопной) давало, с одной стороны, естественную интонацию живой разговорной речи, с другой — резкость контраста длинных и коротких стихов помогала выразить остроту столкновений идей, смену мыслей и настроений.

Характернейшая сторона комедии — насыщенность текста стихами-афоризмами. Афоризмом, остротой, сентенцией может обмолвиться любой из персонажей — Молчалин («Ах! злые языки страш-

нее пистолета!»), Репетилов («Да умный человек не может быть не плутом»), Лиза («Грех не беда, молва не хороша»). Особенно много афоризмов принадлежит Фамусову — главному выразителю истин своего круга: «Подписано, так с плеч долой», «Кто беден, тот тебе не пара», «Ну как не порадеть родному человечку», «Что будет говорить княгиня Марья Алексевна!». Но истинный кладезь остроумия — Чацкий. Обратите внимание на блестящую иронию в афоризмах Чацкого: «Блажен, кто верует, тепло ему на свете», «Служить бы рад, прислуживаться тошно», «Дома новы, но предрассудки стары», «Зачем же мнения чужие только святы?»

В «Горе от ума» русская дворянская жизнь предстает в своей конкретности, и огромное значение в этом имеет язык комедии. Разговорная речь, бытовая лексика, дворянское просторечие, обилие фразеологизмов («сон в руку», «дал маху», «охота смертная» и пр.), а рядом — речь Чацкого, блестящая книжная речь образованного человека, интеллектуала и книжника, насыщенная общими понятиями («Говорит, как пишет», — скажет о нем Фамусов). Выделенностью и противопоставленностью речи Чацкого другим персонажам поддерживается основной конфликт «Горя от ума».

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Найдите экспозицию, завязку, кульминацию и развязку комедии.
2. В чем вы видите трагическое и комическое в «Горе от ума»?
3. Расскажите о внесценических персонажах комедии.
4. Можно ли рассматривать Репетилова как пародию на Чацкого?
5. Почему Гончаров заметил, что у Софьи свой «милion терзаний»?
6. Есть ли общее между Софьей и Чацким?
7. Какие черты новаторства вы можете отметить в комедии Грибоедова?

Александр Сергеевич ПУШКИН (1799–1837)

С Пушкина начинается новый отсчет всех достижений русской культуры. С непостижимой легкостью и глубиной освоив все лучшие качества предшествующей литературы: и державинский классицизм, и карамзинистский сентиментализм с его психологизмом, и гражданственность Ломоносова и Радищева, и романтизм Жуковского, и эпикурейство Батюшкова, — он аккумулировал в своем творчестве их находки и открытия.

Уловив главное у предшественников, он вывел русскую литературу к полномасштабному реализму, указал ей путь в будущее. Именно благодаря творчеству Пушкина русская литература из ведомых, развивающихся под влиянием европейских традиций перешла в разряд ведущих, определяющих основные тенденции европейского и мирового литературного процесса. В Пушкине, по словам Гоголя, «заклучилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех показал все его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа».

Периодизация

Вопросы.

1. Темы, мотивы и жанры раннего творчества А.С.Пушкина (1817–1820).
2. Становление романтизма в творчестве А.С.Пушкина.
3. Михайловская ссылка в судьбе и творчестве А.С.Пушкина.
4. Особенности творчества Пушкина в 30-е годы.

Становление и развитие творчества Пушкина прошло следующие этапы, каждый из которых является освоением определенного метода, совершенствованием тех или иных приемов, жанров, тем.

1. Лицейский. (1811–1817). К Лицинию. К другу-стихотворцу. К Пушкину. Певец. Воспоминания в Царском Селе.

В этот период идет творческое осмысление традиций классицизма. Пушкину близка гражданственность русского классицизма. В то же время он наполняет свои оды и послания лирическим духом, эмоциональностью, что свидетельствует о близости юному поэту традиций нового времени — поэзии Карамзина и Жуковского. Апофеозом данного периода стало чтение оды «Воспоминания в Царском селе» во время переводных экзаменов в Лицее, на которых присутствовал Державин. Высокий стиль, обилие церковнославянских слов и выражений не мешают легкости и музыкальности стиха. Пушкин-лицеист с необыкновенной стремительностью овладевает литературным опытом своих предшественников и современников. В то же время он обладает определенной самостоятельностью и критичностью по отношению к тем, кто пытается навязать ему свою точку зрения. В ответ на советы Батюшкова взяться за написание поэмы в эпическом духе он отвечает с достоинством: «Бреду своим путем:/Будь всякий при своем». («К Батюшкову», 1815 г.). Творческая смелость и талант юного поэта были оценены по достоинству одним из его самых близких литературных учителей и наставников, Жуковским. В 1820

году, после выхода в свет поэмы «Руслан и Людмила», он подарил Пушкину свой портрет с надписью: «Победителю-ученику от победжденного учителя».

2. Петербургский (1817 – 1820). Вольность. Деревня. К Чаадаеву. Руслан и Людмила.

После окончания Лицея Пушкин поступает на службу в Петербурге и сразу же попадает в обстановку острых политических споров, предчувствий великих перемен в обществе. Позже Пушкин скажет об этом времени: «О заговоре кричали по всем переулкам». Под влиянием обстановки и Пушкин заражается идеями вольномыслия и бунтарства. В доме его друзей, братьев Тургеневых, Пушкин пишет наполненную революционными идеями оду «Вольность» (1817), угрожающую тиранам и призывающую восстать рабов. Хотя российская действительность в оде отражена лишь в виде смутных намеков («пустынный памятник тирана» на берегу Невы, «убийцы потаенны в лентах и звездах», неправедным путем пришедшие к власти — как упоминание о загадочных обстоятельствах гибели Павла I и восшествия на престол его сына, ныне действующего императора Александра I, ода воспринималась современниками как призыв к восстанию, хотя сам Пушкин в большей степени рассчитывал на «урок царям»: «Склонитесь первые главою /Под сень надежную закона/, И станут вечной стражей трона / Народов вольность и покой». Гражданские темы, мысли и идеи становятся достоянием души и сердца:

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья

(К Чаадаеву, 1818 г.)

Раздражение правящих классов против юного поэта росло. Последней каплей стала эпиграмма на всемогущего Аракчеева, главу тайной полиции, правую руку Императора, в которой он назван «всей России притеснитель, губернаторов мучитель, ..полон злобы, полон мести, без ума, без чувств, без чести». Только благодаря своевременной защите Жуковского Пушкин вместо страшной ссылки на Соловки или в Сибирь, на которых настаивал Аракчеев, отправлен в южную ссылку.

3. Южная ссылка (1821 – 1824). «Погасло дневное светило...», «Редеет облаков летучая гряда...» «Я пережил свои желанья...». Кинжал. Песнь о вещем Олеге. Узник. Демон. К морю. Кавказский пленник. Бахчисарайский фонтан.

Южная ссылка обернулась новыми яркими впечатлениями. Поразила его своей величественной красотой Кавказ, удивило знакомство с горцами, он даже записал в свои тетради народную татарскую песню, и это было одно из первых свидетельств глубочайшего интереса Пушкина к национальным традициям разных народов. Природа Кавказа и Крыма, ощущение себя изгнанником усиливают романтический настрой его творчества. Например, путешествие в Гурзуф по ласковому и теплому Черному морю в августе 1820 года на комфортабельном по тем временам бриге «Мингрелия» рождает следующие романтически-возвышенные строки:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

(«Погасло дневное светило...», 1820 г.)

Живя в Бесарабии, поэт знакомится с бытом цыган, по преданию, он даже пробыл в таборе несколько дней. Эти впечатления легли в основу поэмы «Цыганы», законченной уже в новой ссылке, в Михайловском. В Кишиневе доходят до него известия о греческом национально-освободительном восстании, в котором принимал участие кумир его юности Байрон.

4. Ссылка в Михайловское (1824 — 1826). «Я помню чудное мгновенье». Вакхическая песня. 19 октября. Зимний вечер. Буря. Пророк. И.И.Пущину. Зимняя дорога. Признание. Няне. Арап Петра Великого. Борис Годунов. Главы из романа «Евгений Онегин».

«Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить», — пишет он своему другу Николаю Раевскому. Один из плодотворнейших периодов жизни и творчества. В Михайловском проявилась способность Пушкина побеждать силу обстоятельств, выживать вопреки року. Михайловская ссылка, начавшаяся отчаянием («и был печален мой приезд»), обернулась множеством радостей и открытий. Она позволила поэту узнать свой народ, сродниться с ним, проникнуться народным духом, полюбить неброскую и неяркую родную природу и посвятить ей много вдохновенных стихов, оценить истинные чувства и привязанности. Среди его стихов много посвящено конкретным адресатам, позволившим скрасить однообразные дни ссылки — няне, И.Пущину, А.П.Керн, П.Осиповой и др.

В ссылке Пушкин, по его словам, прочитал 12 подвод книг, и среди них — «История Государства Российского» его старшего друга Карамзина, обострившая интерес А.С.Пушкина к национальной истории, результатом чего стало создание «Арапа Петра Великого», «Бориса Годунова», впоследствии — «Полтавы», «Медного всадника», «Капитанской дочери».

5. Конец 20-х — начало 30-х годов. Первая Болдинская осень. ст. В Сибирь. Арион. Поэт. «Дар напрасный, дар случайный...». Анчар. «На холмах Грузии». «Кавказ». «Зимнее утро». «Я вас любил...». «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Поэту. Бесы. Завершение «Евгения Онегина». Полтава. Маленькие трагедии (Скупой рыцарь. Моцарт и Сальери. Пир во время чумы. Каменный гость). История села Горюхина. Сказка о попе и его работнике Балде. Повести Белкина («Выстрел», «Метель», «Барышня-крестьянка», «Станционный смотритель», «Гробовщик»).

Один из сложнейших периодов. После восстания декабристов и его разгрома остается фактически в одиночестве. С новым царем Николаем I у Пушкина складываются непростые отношения. На какое-то время Пушкин поверил в искренность и прогрессивность его устремлений, но надежды его не оправдались. В душе накапливаются предчувствия грядущей опасности, трагедии:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине,
Рок завистливой бедою
Угрожает снова мне.

(1828)

Растет желание простого человеческого счастья, идеал семейной жизни, высказанный в шуточных стихах: «Мой идеал теперь — /Хозяйка. Да щей горшок. / Да сам большой». Юная красавица Наталия Николаевна Гончарова, хоть и не сразу, но ответила на горячую любовь поэта — согласие на брак было дано ее семьей лишь после того, как поэт посватался во второй раз, по слухам, вследствие настойчивого желания Наталии.

Для того, чтобы решить имущественные вопросы накануне свадьбы, Пушкин отправляется в свое нижегородское имение, где он никогда не был, и задерживается из-за эпидемии холеры и карантина на три осенних месяца. Как и в Михайловском, в этом жизненном эпизоде проявилось такое качество поэта, как умение переломить неблагоприятные обстоятельства в свою пользу, «сохранить к судьбе презренье», противопоставить злему року «непре-

клонность и терпенье», как было сказано в одном из его стихотворений 1828 года. Главным итогом Болдинской осени 1830 г. явились «маленькие», по определению поэта, трагедии, которым суждено стать поистине великими, ряд прозаических повестей, завершают последние главы «Евгения Онегина».

6. Последние годы жизни. 2-я Болдинская осень. Медный всадник. Пиковая дама. Осень. «Вновь я посетил...». История Пугачевского бунта. Капитанская дочка. «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...». «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Сказка о рыбаке и рыбке. Сказка о царе Салтане. Сказка о золотом петушке. Дубровский.

Период творческой зрелости. В лирике углубляются философские мотивы, все большее и большее место занимает проза, отмеченная типично пушкинскими чертами: точностью, лаконизмом, динамикой действия, той простотой, за которой таится бесконечная глубина, по словам Гоголя, «бездна пространства». Пушкинская проза 30-х годов открывает дорогу Гоголю, Достоевскому, представителям так называемой «натуральной школы», писателям-разночинцам, способствует будущему расцвету реалистической литературы. За год до смерти Пушкин становится издателем журнала «Современник», так много сделавшего для развития демократической литературы уже после гибели поэта, в 40–50-е годы XIX века. Как бы предчувствуя скорую гибель, поэт подводит итоги своего творчества в ст. «Пора мой друг, пора! Покоя сердце просит...», «Вновь я посетил...», «Из Пиндемонти», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». С гордостью говорит поэт о том, что для власти и чинов «не гнул ни совести, ни помыслов, ни шеи». Дни его уже сочтены. Побег «в обитель дальнюю трудов и чистых нег», в мир творчества и любви, о котором он мечтал в стихотворении «Пора, мой друг, пора...», не состоялся.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие литературные традиции 18 и начала 19 века осваивал поэт в лицейские годы? Какие произведения наиболее показательны для этого периода? Перечислите жанровый состав лицейской лирики.

2. Как изображается природа Кавказа в стихах 1820–1824 года? Сравните со стихами конца 20-х годов — «Кавказ», «Обвал», «На холмах Грузии...»

3. Какие темы особенно волнуют Пушкина в годы Михайловской ссылки? Какие жанры осваивает он в это время? В чем проявляются реалистические тенденции?

4. Назовите произведения, написанные Пушкиным в 1-ю Болдинскую осень? Во 2-ю?

5. Когда он вновь посетил место своей ссылки в Михайловском и какое стихотворение он посвятил этому событию?

6. Назовите произведения Пушкина, посвященные крестьянским восстаниям.

7. В каких произведениях Пушкин затрагивает темы смысла жизни, смысла творчества, задумывается о своей дальнейшей судьбе.

ЛИРИКА

Вольность. К Чаадаеву («Любви, надежды, тихой славы...»). Деревня. Песнь о вещем Олеге. Узник. «Свободы сеятель пустынный...». К морю. «Я помню чудное мгновенье...» 19 октября (1825 г.). Арион. Пророк. И.И.Пушину. «Мой первый друг, мой друг бесценный...») «Во глубине сибирских руд...» Поэт. Анчар. «На холмах Грузии...». Зимнее утро. «Я вас любил...». Поэту. Бесы. «Пора, мой друг, пора». «Вновь я посетил...». Из Пиндемонти. «Я памятник себе воздвиг...»

Вопросы.

1. Основные мотивы лирики А.С.Пушкина.
2. Эволюция темы свободы в творчестве Пушкина.
3. Роль и особенности пейзажа в произведениях Пушкина.
4. Гражданские мотивы в лирике Пушкина.
5. Тема дружбы в лирике Пушкина.
6. Гуманизм лирики Пушкина.
7. Вечные темы поэзии Пушкина.
9. Образ возлюбленной и темы любви в лирике Пушкина.
10. Тема творчества, поэта и поэзии.
11. Жанровое новаторство поэзии А.С.Пушкина.

Лирика — один из трех основных родов литературы, наряду с эпосом и драмой, известных еще с античности. Важнейшей особенностью ее является эмоциональность, субъективность, всеобщность и конкретность выражаемого поэтического чувства. В лирике важно не столько то, о чем говорит поэт, сколько — как он выражает свои чувства. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» сказал: «Здесь поэт стоит на первом месте, и мы не иначе как через него все понимаем и воспринимаем. Предмет здесь не имеет цены сам по себе, все зависит от того содержания, которое придает ему поэт».

Человек, лирический субъект, воспринимающий мир, оказывается мерой всего. Содержание лирического произведения неисчер-

паемо по широте охвата действительности и по глубине постижения человеческой души. Тем не менее, есть темы, которые в лирике считаются «вечными», и ни один поэт не может пройти мимо них, так как в них заключена истинная жизнь человеческой души. Это любовь, природа, смысл человеческого существования, цель и задачи творчества. Каждый истинный поэт вносит в освещение этих тем что-то новое, неповторимое, до него никем не сказанное. «Прекрасное мгновение» отдельного человеческого бытия благодаря лирике становится вечным, понятным и созвучным людям разных эпох и народов.

Для лирики характерны особые формы выразительности, среди которых, в первую очередь, ритмика стихотворной речи, музыкальность стиха, достигаемая с помощью таких приемов, как аллитерации, ассонансы; необычная, не свойственная обычной разговорной и даже литературной прозаической речи структура фразы; наличие выразительных метафор, эпитетов, сравнений.

Все эти особенности лирического рода ярко выразились в поэзии А.С.Пушкина, которого В.Г.Белинский назвал «первым русским поэтом-художником».

Многообразие его лирики очевидно. Но все же можно выделить несколько тем, которым он оставался верен всю жизнь, наполнив новым содержанием неумирающие, вечные темы, осмыслив темы новые, актуальные, волнующие общество в ту эпоху. Это темы свободы, справедливости, равенства, овладевавшие русским обществом под влиянием французских демократических революций; тема дружбы как личного и общественного понятия; темы природы и ее врачующего влияния на человека; тема жизни и смерти, смысл человеческого существования, тема любви и т.д.

Одним из самых важных условий нормального человеческого существования и одновременно одной из самых сложных категорий философии является понятие свободы. С оды «Вольность» фактически начинается творческий путь Пушкина. Мыслью о том, что же значит истинная свобода, проникнуто одно из последних его стихотворений — «Из Пиндемонти». Какова же эволюция этого понятия в творчестве Пушкина? Говоря об этом, безусловно, нам придется коснуться и темы поэта и поэзии, потому что личная и общественная свобода для Пушкина неотделима от свободы творчества.

В оде «Вольность» юный поэт декларирует: «Хочу воспеть свободу миру, / На тронах паразитить порок». Свобода для него — это строгое подчинение всех членов общества, независимо от социального положения, справедливым высшим Законам. Поэт еще не задумывается о личной ответственности каждого члена общества:

общество строго определяет меру активности и ответственности каждого человека. Но уже в стихотворении «К Чаадаеву» 1818 года свобода — это возможность реализации «души прекрасных порывов». Категория свободы приобретает все более личный характер, она становится неотъемлемым правом каждого человека: «Мы вольные птицы: пора, брат, пора...» («Узник» 1822). Возвышенными, не задумываясь, называются чувства свободы, славы и любви. Эпитеты «свободный», «вольный» приобретают оценочный характер, как выражение самого возвышенного и святого в жизни: «беседа вольно-вдохновенная», «свободная стихия», «свободен и беспечен» союз лицейского братства, «свободный глас» поэта, не ограниченный цензурными рамками, «душа благородная, возвышенная и пламенно свободная», «гроза — символ свободы» и т.д. Личная свобода оказывается самым главным благом жизни. Истинно свободный человек бескомпромиссен по отношению к себе, он предъявляет себе самые высокие нравственные требования. Тогда его личная свобода оказывается благом не только для него, но и для общества:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд.
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
(1830)

«На свете счастья нет, но есть покой и воля...»
(1834)

Подводя итоги своему творчеству, поэт гордится тем, что пробуждал своим творчеством «чувства добрые» и способствовал их утверждению в обществе личным примером: «Для власти, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи». (1836)

Гражданская тематика во многом связана с темой свободы. В раннем творчестве делается акцент на «неправедную власть», которая привела к страданиям угнетенных и беспредельной тирании угнетателей:

Не видя слез, не внемля стона,
На пагубу людей избранное судьбой
Здесь барство дикое, без чувства, без закона
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца
(Дервня, 1819 г.)

Выход из противостояния видится в восстании, революции, которая превратит бесчестное самовластье в обломки. Хотя, по мнению Пушкина, более желателен другой путь — самоограничение тирании:

Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?

Гражданственность поэзии Пушкина проявляется и в той гордости, с которой он говорит о военных победах России, о ее великом историческом прошлом, начиная с юношеской оды «Воспоминания в Царском Селе» и заканчивая стихотворением 1836 года, посвященным очередной годовщине Лицея. Вспоминая события 1812 года, Пушкин говорит о том, что, прощаясь со старшими братьями, отправляющимися защищать страну от Наполеона, молодежь «в сень наук с досадой возвращалась, / Завидуя тому, кто умирать / Шел мимо нас...» Думая о своем призвании, пытаясь заглянуть в будущее, он видит в нем великую Россию, объединяющую под своей сенью множество равноправных народов:

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

Особое место в творчестве Пушкина занимает тема дружбы. Оторванный от семьи в 11 лет (лицейсты не разъезжались по домам даже на каникулы), Пушкин оценил величие истинной дружбы, которая спасала его в самые тяжелые минуты жизни. Особенно вдохновенно звучит эта тема в стихотворении «19 октября 1825», которое по праву может считаться гимном дружбы и образцом раскрытия этой темы в творчестве Пушкина. В Михайловском, «во мраке заточенья», поэт одинок, но его «воображение ...товарищей зовет», а мысль о них согревает время разлуки. Каждому из лицейских друзей посвящает Пушкин строки, полные любви и нежности. Он называет их «друзья моей души», верит в то, что, как бы ни сложились из судьбы, где бы они ни встретились, чувства их друг к другу будут неизменны. Многие из лицейстов были поэтами, но большинство их строк, увы, «кануло в Лету». Пушкин рано осознал свое великое предназначение («Я гордился меж друзей / подругой ветреной своей» — т.е. Музой). Но в стихотворении «19 октября 1825» нет и следа превосходства над «друзьями-стихотворцами», напротив, чув-

ствуется уважение к их творчеству и деликатность в признании их поэтических заслуг, а порой даже некоторые элементы самоунижения. Обращаясь к Дельвигу, он пишет:

Но я уже любил рукоплексканья,
Ты, гордый, пел для муз и для души;
Свой дар как жизнь я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши.

Даже Кюхельбекера, пушкинская эпиграмма на которого однажды чуть было не довела друзей до дуэли, он называет «мой брат родной по музе, по судьбам...»

И.Пущину, посетившему поэта в его изгнании, он посвящает стихотворение необыкновенной лирической силы, написанное ритмически как бы на одном дыхании, так как сложное предложение, из которого состоит первая часть стихотворения, состоит из синтаксически и ритмически законченных отрывков одной величины:

Мой первый друг, мой друг бесценный!
И я судьбу благословил,
Когда мой двор уединенный,
Печальным снегом занесенный,
Твой колокольчик огласил.

(1826)

«Друг» — это обращение для Пушкина означает высшую степень доверия и любви. Няню он называет «подругой дней моих суровых», возлюбленную — «друг прелестный», жену в стихотворении 1934 года — просто и доверительно — «мой друг».

Что касается лицейских друзей, то стихотворения, посвященные Дню Лицея — 19 октября — он писал каждый год, до самой смерти...

Светлый гений, Пушкин посвятил теме любви множество стихотворений, создав, можно сказать, «энциклопедию любовных переживаний» — от внезапного озарения на балу или в кибитке кочевой, до возвышенного чувства, проходящего через годы. Ранняя любовная лирика поэта носит еще во многом условный характер. В духе романтической традиции того времени она рисует образ разочарованного, трагически страдающего героя, у которого «в бурях отцвела потерянная младость, / где легкокрылая ...изменила радость» («Погасло дневное светило...») (1820). Юный поэт тоскует от того, что неспособен к любви: «Я пережил свои желанья, / Я разлюбил свои мечты; / Остались мне одни страданья, / Плоды сердечной пустоты». Действительно, плоды сердечной пустоты — это страдания, а любовь, даже неразделенная, — это всегда стимул к жизни.

Он понимает это позже, в 30-е годы: «И сердце вновь болит и любит оттого, Что не любить оно не может» (1829).

Новый этап в любовной лирике поэта — это стихи Михайловского периода, открывающиеся стихотворением «Ненастный день потух», в каждом слове, в каждом многоточии которого, по словам Гоголя, — «бездна пространства». Вершиной любовной лирики этого периода, а может, и всего творчества Пушкина, стало стихотворение — «Я помню чудное мгновенье...».

Любви покорны все возрасты, и она может вспыхнуть внезапно, перечеркнув всю предыдущую жизнь. Об этом и в шутку и всерьез говорит Пушкин в ст. «Признание», написанном тогда же, в Михайловском:

Мне не к лицу и не по летам...
Пора, пора мне быть умней!
Но узнаю по всем приметам
Болезнь любви в душе моей...

(1826)

В то же время новая любовь не отвергает старую:

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю

(Не пой, красавица, при мне..., 1828)

Стихотворения 30-х годов совершенствуются по мысли и по чувству, открывая для читателей нежную, любящую и возвышенную душу поэта, благословляющего отвергнувшую его женщину на любовь с другим человеком («Я вас любил...» «На холмах Грузии»). Возлюбленная воплощается в святую Мадонну — «чистойшей прелести чистойший образец», имя которой — Наталия Николаевна Гончарова, жена поэта.

Среди любовной лирики поэта есть и стихи, навеянные эпикурейской лирикой Батюшкова. В этих стихах поется гимн «юным девам и женам, любившим нас», разделявшим веселье юношеских пирушек, красавицам, подарившим томный и многообещающий взгляд на балу, пылкой любовнице или, напротив, скромной девице, впервые разделившей страсть поэта. Но о чем бы ни говорил поэт, всегда его стихотворение о любви дышит искренностью и убеждает читателя в невозможности жить и чувствовать иначе.

Природа — неисчерпаемый источник вдохновения для истинных поэтов. Природа может служить напрямую предметом словесного изображения, вдохновляя поэта своей красотой как в общей пано-

раме, так и в мельчайших деталях: капля росы на травинке, мох тощий, кустарник сырой и т.д. Таковы стихотворения Пушкина «Кавказ», «Еще дуют холодные ветры...», «Зимнее утро», «Осень». Но все же пейзажной лирики в чистом виде немного. Даже в вышеперечисленных стихотворениях важен не только и не столько пейзаж, сколько те настроения и мысли, которые он рождает в душе поэта. К примеру, в ст. «Осень» разговор о временах года органически переходит в размышление о сути поэтического творчества, о природе вдохновения. Для большинства же образцов пейзажной лирики подобный переход закономерен, органичен, он первоначально задуман, при всей импульсивности поэтического творчества. Например, в стихотворении «Деревня» описание мирного сельского пейзажа противопоставлено скорбным размышлениям «друга человечества» о «барстве диком» и «рабстве тощем». Это противопоставление носит слишком рациональный, умозрительный характер, что свойственно произведениям классицизма, влияние которого в 1819 году Пушкин еще не преодолел.

В ст. «Бесы», «Зимняя дорога», «Зимний вечер» пейзаж служит средством раскрытия душевного состояния поэта. Например, в стихотворении «Зимняя дорога» этому способствует дважды повторенное слово «печальный»: «На печальные поляны льет печальный свет она». Эпитеты с семантикой печали часто сопровождают пейзажную лирику Пушкина Михайловского периода: «двор уединенный, печальным снегом занесенный», «наша ветхая лачужка и печальна, и темна».

В стихотворении «Бесы» тревога, неопределенность материализуются в злой и страшной выюге, которая окончательно лишает героя будущего, перспективы. Семь раз повторенное слово «мутный» передает ощущение безысходности, на которое и накладывается мистическая картина пляски бесов. Бесы эти — не в природе, а в душе лирического героя:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

(1830)

В стихотворении «Вновь я посетил...» природа родных мест, ее узнаваемость и одновременно изменчивость рождает мысли о бесконечности жизни: то есть пейзаж становится точкой опоры для философских размышлений.

Любовь Пушкина к природе, умение передать ее красоту, величие и эмоциональную силу проявляются и в крупномасштабных произведениях поэта: «Полтава», «Медный всадник», «Граф Нулин», «Евгений Онегин». Как принципиальную разницу между собой и Онегиным Пушкин выделил неумение своего героя писать стихи и ценить красоту природы.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какой мечтает видеть Россию Пушкин в своих вольнолюбивых стихах?
2. Морская стихия в поэзии Пушкина (ст. «Погасло дневное светило...», «К морю», 1 глава «Евгения Онегина»).
3. Как описывает Пушкин различные времена года в ст. «Осень» и в романе «Евгений Онегин»?
4. Как изображается процесс творчества в ст. «Осень»?
5. Образ поэта — пророка в лирике Пушкина (ст. «Пророк», «Поэт», «Поэту»).
6. Как меняется взгляд Пушкина на взаимоотношения поэта и общества от стихотворения «Пророк» («Глаголом жги сердца людей») до стихотворения «Поэту» («Ты царь: живи один...»).
7. В чем аллегорический смысл стихотворения «Арион»?
8. В каких стихах и как описывается любимое пушкинское время года?
9. Любимый стихотворный размер Пушкина.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Вопросы.

1. История создания, эволюция замысла и жанровое новаторство.
2. «Загадка» Евгения Онегина.
3. Онегин и Ленский.
4. Роль автора и своеобразие лирических отступлений.
5. «Татьяна, русская душой...».
6. Петербург в начале и конце романа.
7. Роман «Евгений Онегин» как «энциклопедия русской жизни».
8. Московское дворянство в изображении Грибоедова и Пушкина.
9. Сюжетно-композиционная роль сна Татьяны.

Над романом «Евгений Онегин» Пушкин, по его собственным подсчетам, работал «7 лет, 4 месяца, 17 дней». Но и после того, как были подведены эти первые, предварительные итоги Болдинской осенью 1830 года, работа продолжалась. В частности, дописан такой важный фрагмент, как письмо Онегина к Татьяне. От замысла до его окон-

чательного воплощения прошли годы, чрезвычайно важные для формирования личности и творчества поэта: ссылка в Михайловское, восстание декабристов, трудные последекабрьские годы, женитьба. Душа обогатилась новыми знаниями и открытиями. Творчество стремительно приближается к постижению нового универсального художественного метода — реализма, — позволяющего показать жизнь всесторонне, в самых разнообразных ее связях. Изменяется и структура романа. Если первоначальный замысел свидетельствовал о том, что главной задачей поэта было рассказать о человеке с себялюбивою душой и с озлобленным умом, кипящим в действии пустом, то в окончательном варианте перед читателем «страдающий эгоист», жестоко расплатившийся своей жизнью за грехи общества, его сформировавшего. Первоначально роман создавался по принципу «байронических» поэм с единственным героем в центре внимания. Но в результате произведение приобретает эпическую широту, включая в себя все новых и новых героев, новые картины русской жизни, столичной и провинциальной, наполняется взволнованным голосом автора, освещающего лирическим светом каждую строчку. У главного героя появляются серьезные сюжетные «противовесы» — Татьяна, Ленский, автор-повествователь, — которые коренным образом меняют первоначально задуманную расстановку действующих лиц. Пушкин, чувствуя новизну и необычность своего детища, смело бросается в «даль свободного романа», о чем он и говорит в конце 1-й главы, порой не подозревая, куда приведут его «ума холодные наблюдения и сердца горестные заметы». Ведь недаром в одном из писем он писал: «Представьте, что учудила моя Татьяна, — взяла да и вышла замуж!». Свобода творческой мысли соединяется с точностью картин и деталей. Пушкин заметил: «В нашем романе время расчислено по календарю», а в описании жизни Онегина в деревне использованы факты из личной биографии Пушкина периода Михайловской ссылки. Окончательный вариант состоит из восьми глав. Каждая глава, как и роман в целом, обрывается как бы на полуслове, предоставляя читателю простор для размышлений. Например, 3-я глава кончается встречей Татьяны и Онегина после того, как Татьяна послала ему письмо:

Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я;
Мне должно после долгой речи
И погулять, и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.

Начало 4-й главы продолжает держать читателя в напряжении, при отсутствии внешнего действия. Этому способствует указание на 1 — 6 строфы, которых, по сути, не существует, и вследствие этого указания творческая работа автора и читателя активизируется. Затем идет внутренний монолог героя, сливающийся с лирическим монологом автора, затем авторская характеристика героя и лишь затем действие подходит к тому событию, на котором прервалась 3-я глава. 7 глава заканчивается словами:

Но здесь с победою поздравим
Татьяну милую мою
И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою...

А 8-я глава начинается с рассказа о становлении творческого пути самого автора. «Открыт», незавершен сюжет и финал романа в стихах, но в этой мнимой незавершенности — глубокий смысл, о котором сказал Белинский: «Что случилось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца? Довольно и этого знать, чтоб не захотеть больше ничего знать...»

Онегин, которого в первой же главе автор назвал «добрым приятелем», которому он симпатизирует («мне нравились его черты»), в то же время предстает и перед автором, и перед читателем, а уже тем более перед другими героями не до конца разгаданным, и это рождает размышления и споры о нем. В 1-й главе это вопрос о том, почему умный и милый юноша, принятый в свете, тяготится его нравами, во 2-й — насколько искренна и глубока его дружба с Ленским, в 3-й — какова будет его реакция на письмо Татьяны и т.д. Каждая глава — это вопрос, на который автор не дает прямого ответа, вместе с читателем пытаюсь понять и объяснить поступки своего героя. С 3-й главы к решению этих вопросов подключается и Татьяна. Сначала в письме: «Ты чуть вошел, я вмиг узнала, / Вся обомлела, запылала / И в мыслях молвила: вот он!» Затем в фантастическом сне накануне дня рождения, в котором Онегин предстает как демон, способный ради достижения своих целей даже на убийство. Он свой среди диковинных и безобразных чудовищ, как бы пришедших в сон из мистико-романтических баллад, столь популярных в то время: «Один в рогах с собачьей мордой, / Другой с

петушьей головой, / Здесь ведьма с козьей бородой, / Там остов чопорный и гордый...» Но все они «сокрылись вдруг», и Татьяна не может противостоять демоническому обаянию своего героя. И, наконец, в 7-й главе, когда Татьяна, читая книги из библиотеки Онегина, выносит ему страшный приговор: «Уж не пародия ли он?», — приговор, который в первую очередь пал на нее, лишив ее светлых чувств и мечтаний и подготовив ее дальнейшую судьбу. Приговор этот был не вполне справедлив, и в этом можно убедиться в 8-й главе, но здесь рождается новая загадка. Загадка эта — сила и искренность его любви к Татьяне, которую героиня подвергает сомнению: «С вашим-то умом быть чувства мелкого рабом?» Пушкин, который творит роман в стихах вместе с его героями и читателями, не дает однозначного ответа на вопросы, поставленные в нем, которые предстоит решать его героям. Они самостоятельны в своем поиске, в своем выборе, оттого так сложен и многозначен роман.

Особое место в романе принадлежит автору, который взрослеет вместе со своими героями, расширяя повествование за счет воспоминаний собственной юности, «когда ему «были новы все впечатления бытия», когда его мятежная юность развивалась параллельно с юностью героя, но совсем по другим законам и принципам. Особенно сильно это противопоставление героя и автора чувствуется в 1 гл. Театр для Онегина — место, где можно показать себя и безнаказанно через лорнет полюбоваться на незнакомых дам; для автора это «волшебный край». Природа на Онегина наводит сон, а автор «предан душой» полям, цветам, деревне, праздности. По-разному они относятся и к любви. Для Онегина — это «наука страсти нежной», обязательным условием которой является умение «лицемерить, таить надежду, ревновать, разуверять, заставить верить, казаться мрачным, изнывать». Автор же, вспоминая о своей любви, говорит, что «завидовал волнам, бегущим бурной чередой с любовью лечь к ее ногам!» И самое главное — это умение и возможность выразить себя в творчестве, чего лишен Онегин: «Труд упорный ему был тошен; ничего / Не вышло из пера его». Мысль о творчестве как о главном смысле своего существования постоянно владеет поэтом. После рассказа о Ленском, который близок автору искренностью своего творческого порыва и пылкой, верной, любящей душой, автор говорит о смысле человеческого существования вообще, о неизбежной смене поколений. А смысл его собственной жизни видится в следующем: «Быть может, в Лете не потонет / Строфа, слагаемая мной...».

Лирические отступления заменяют порой и рассказ о событиях, и характеристику персонажей. Например, рассказывая о решении Татьяны написать письмо Онегину, он не просто объясняет причину этого поступка. Он защищает Татьяну, вместе с ней страшится последствий его: «Погибнешь, милая! Но прежде / Ты в ослепительной надежде / Блаженство темное зовешь. / Ты негу жизни узнаешь...»

Лирическим отступлением-реквиемом завершается и рассказ о Ленском: «Но что бы ни было, читатель, / Увы, любовник молодой / Поэт, задумчивый мечтатель, / Убит приятельской рукой!» Предлагая на усмотрение читателя два варианта дальнейшей судьбы Ленского, останься он жив — романтически-возвышенный и сниженно-бытовой — поэт все же хочет, чтобы читатель склонился к первому, поэтому глава завершается отступлением-молитвой:

А ты, младое вдохновенье,
Волнуй мое воображенье,
Дремоту сердца оживляй,
В мой угол чаще прилетай,
Не дай остыть душе поэта,
Ожесточиться, очерстветь
И наконец окаменеть...

В лирическом отступлении смутно, намеками говорится и о дальнейшей трагической судьбе Татьяны:

А та, с которой нарисован
Татьяны милый идеал...
О много, много рок отъял!
Блажен, кто чашу жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел его романа...

Белинский назвал роман Пушкина «энциклопедией русской жизни», так как в «Онегине» Пушкин решил «представить внутреннюю жизнь дворянского сословия, а вместе с ним и общество в том виде, в каком оно находилось в избранный им эпоху». Все стороны показаны все слои русского дворянства: и петербургский свет, и патриархальная Москва, и дремотная провинция. И вся эта жизнь описана на фоне другой — народной. Это и трудовой Петербург, встающий тогда, когда молодой повеса возвращается домой после бала, и крестьяне, которые живут отдельной самостоятельной жизнью, и крепостные рабы, которым то заменяют барщину оброком, то «бреют лбы», отправляя в рекруты на долгие 25 лет.

Все изображенное, по словам Пушкина, укладывается в рамки календаря — то есть жизни природы, прекрасной, вечной, несуетной, изменяющейся. Образ русской природы, постоянно воспроизводимой на страницах романа, имеет очень важное художественное, эстетическое и сюжетно-композиционное значение. Изображение природы в «Евгении Онегине» многогранно. Пушкин использует все достижения своей пейзажной лирики: в 1 главе вдохновенно-романтическое изображение моря, соединенное с мечтой о дальних странствиях, 2-й — сентиментально-умиленное описание «преlestного уголка» — «деревни, где скучал Евгений», в 4-й — реалистическое, данное с народной точки зрения описание поздней осени и начала зимы («встает заря во мгле холодной, / На ниве шум работ умолк») в 7-й главе природа наполнена лирической одухотворенностью, философской глубиной («...с природой оживленной / Сближаем думою смущенной / Мы увяданье наших лет, / Которым возрожденья нет?»).

Художественное совершенство романа довершает так называемая «онегинская строфа» — четырнадцатистроичник со строгой системой рифмовки: перекрестная, смежная, кольцевая, затем двустипшие, зачастую содержащее вывод из сказанного или логический мостик к дальнейшему повествованию. Только письмо Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне не подчиняются этим строго регламентированным правилам. Неровные строфы этих отрывков передают волнение героев, как бы неровное, взволнованное биение их сердец, их чувства, которые невозможно преодолеть или регламентировать.

Вопросы для самопроверки.

1. Как через описание кабинета Онегина в 1-й главе Пушкин передает нравы петербургского светского общества и личные качества героя.
2. Какие книги читал Евгений?
3. Как автор подчеркивает свое отличие от героя? Что между ними общего?
4. Как Белинский оценивает характеры Онегина и Татьяны?
5. Охарактеризуйте жизнь провинциального дворянства, ее достоинства и недостатки, по мнению Пушкина. Как жизнь в деревне повлияла на Онегина?
6. Какими эпитетами Пушкин награждает своих героев? Определить по тексту, выписать, запомнить.
7. Какие типы лирических отступлений встречаются в романе?

«Медный всадник»

(1833)

Вопросы.

1. Особенности сюжета и композиции поэмы «Медный всадник».
2. Философское содержание поэмы.
3. Жанровое новаторство поэмы.

Поэма «Медный всадник» — одно из самых глубоких, философских и не до конца разгаданных произведений Пушкина. Написанная во время 2-й Болдинской осени 1833 года, она отражает глубокие раздумья поэта над судьбами России, над ее прошлым, настоящим и будущим. В концепции этой поэмы можно видеть аллегорическое осмысление итогов восстания декабристов, в частности, и смысла восстания против власти вообще — ведь в 30-е годы XIX века восстания и революции прокатились по всей Европе, и Пушкин не мог не задуматься над кровавыми их последствиями.

Поэма состоит из вступления и двух частей. Творческая свобода поэта проявилась в смелом совмещении эпики и лиризма, реализма и фантастики, конкретности деталей и символической обобщенности и многозначности их смысла. Начинается поэма с описания монолитной фигуры Петра, задумавшего на «мшистых, топких берегах» Невы по политическим и стратегическим соображениям построить новую столицу Российского государства. Имя не названо, но местоимение «он», выделенное в тексте, приравнивает Петра к Богу, творцу всего сущего. Образ Петра-императора во вступлении предваряет символический образ Медного всадника, «кумира на бронзовом коне», который увековечил царя-преобразователя. Злободневные цели Петра («отсель грозить мы будем шведу.. все флаги в гости будут к нам») во вступлении преобразуются в вечное значение его деятельности для России, которое невозможно переоценить: «Над самой бездной, / На высоте, уздой железной / Россию поднял на дыбы...»

Замысел Петра нашел достойное воплощение в прекрасном городе, описание которого естественно и органично перерастает в лирическое отступление. Описательные эпитеты (оживленные берега, стройные громады, богатые пристани), переходят в эпитеты лирические, эмоциональные, психологические: задумчивые ночи, строгий, стройный вид города, державное течение Невы, спящие громады пустынных улиц и т.д. Поэт любит город и желает ему добра и благоденствия, он видит в его красоте и силе символ неколебимости России. И чем громче и убедительнее одические ноты вступ-

ления, тем ярче контраст его с главой, описывающей жизнь и характер маленького чиновника Евгения, которому жизнь в Петербурге не принесла счастья и покоя. Представитель некогда знатного, но ныне обедневшего рода, Евгений по своим взглядам и образу жизни приближается к разночинцам, характеры и судьбы которых еще не стали предметом пристального внимания и изображения в литературе. Таким образом, Пушкина можно назвать первооткрывателем такого типа, наряду с Гоголем.

Размышления Евгения о жизни и его мечты рисуют человека простого и скромного, которому всего в жизни приходится добиваться тяжким трудом, поэтому ему некогда заниматься праздными размышлениями, а на развлечения нет денег. Но и эти весьма скромные его мечты о повышении по службе, которые позволят ему жениться и содержать семью, неосуществимы. Страшное наводнение, обрушившееся на город, является причиной гибели его возлюбленной, что послужило толчком для его иррационального бунта. В его воспаленном горем мозгу виновником несчастья стал то ли сам Петр, то ли памятник ему: Остановившись «пред горделивым истуканом», он чувствует, как вскипает от гнева кровь и поднимаются силы для бунта:

Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..»

Этот жалкий, задавленный в самом себе бунт («и вдруг стремглав бежать пустился») оказался опасен для тирана, каким вообразил себе Петра Евгений. Сцена сумасшествия Евгения — центральная в поэме — отличается особым совершенством стиля, соединением зрительных и звуковых образов:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Даже такой жалкий, бессильный бунт опасен для трона, ведь не случайно в черновиках Пушкин неоднократно рисовал памятник без всадника. Еще более опасен массовый бунт, от которого пре-

достерегает Пушкин. Тираны, противопоставляя себе стихию, рискуют быть ею сметены сами. «С божией стихией / Царям не совладеть», — молвит Александр I, глядя на разбушевавшуюся Неву. Этот эпизод, как и весь художественный мир поэмы, многозначен и символичен, ведь наводнение в Петербурге, описанное Пушкиным, произошло осенью 1824 года, за год до загадочной смерти Александра, повлекшей за собой восстание на Сенатской площади, рядом с памятником Петру I. Таких аллюзий, то есть намеков, понятных современникам поэта, в «Медном всаднике» предостаточно. Но и без конкретно-исторического комментария поэма остается произведением, будащим творческую фантазию читателя, рождающим мысли и ассоциации, созвучные разным эпохам.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие главные задачи ставит перед собой Петр при строительстве Петербурга?
2. В каких словах утверждается, что замысел Петра осуществлен?
3. Что дорого Пушкину в Петербурге?
4. В чем видит Пушкин значение государственной деятельности Петра I?
5. Как решается в поэме вопрос о взаимоотношении личности и государства?
6. В чем смысл бунта Евгения? От чего предостерегает Пушкин?
7. Какими приемами пользуется Пушкин при описании наводнения?

«Капитанская дочка»

1. Жанровые и стилевые особенности «Капитанской дочки».
2. Смысл эпиграфов.
3. Противоречия в образе Пугачева.
4. Предпосылки и результат восстания под предводительством Пугачева (по повести «Капитанская дочка»).

Еще в «Евгении Онегине» Пушкин признался: «Лета к суровой прозе клонят...» Это стремление осуществилось вполне в 30-е годы, когда Пушкин пишет такие прозаические произведения, как «Повести Белкина», «Дубровский», «Пиковая дама», «Капитанская дочка». В творчестве Пушкина повесть обрела жанровую отточенность и завершенность. Повесть как жанр литературы стремится к четко очерченному предмету повествования, к единой сюжетной линии и единой системе персонажей. Она, как правило, изображает какой-то определенный период жизни одного, ярко очерченного пер-

сонажа, вокруг которого группируются остальные. По словам Белинского, повесть «вырывает листки из великой книги жизни». Все эти жанровые особенности ярко проявляются в повести «Капитанская дочка», сюжетом которой служат приключения молодого дворянина Петра Гринева, волею случая оказавшегося в эпицентре крестьянской войны под предводительством Пугачева. Повесть построена как мемуары самого Гринева, счастливо доживающего жизнь в родовом имении. Отсюда — стилистика повести: простота и безыскусность повествования, соединяющего простонародные, сниженные обороты речи, вызванные воспитанием Гринева в провинции, под опекой крепостного слуги Савельича, и изысканные выражения, воспринятые Петрушей под влиянием чтения, в первую очередь, русских писателей 18 века, его увлечения поэзией и попыткой самому писать стихи, поэтическая, насыщенная фольклором речь Пугачева и его соратников, строгая публицистичность описания характера крестьянской войны и т.д.

Повесть состоит из 14 глав и послесловия от издателя, в котором говорится о дальнейшей судьбе Гринева и Маши Мироновой. Каждая глава снабжена эпиграфом, подобранным, как сказано в послесловии, издателем. Эпиграф взят или из народного творчества, или из литературных произведений 18 века. Эпиграфы помогают воссозданию атмосферы 70-х годов 18 века и в той или иной степени комментируют содержание каждой главы, обращая внимание читателя на главное в ней. Например, эпиграфы, взятые из произведений признанных поэтов 18 века — Хераскова, Княжнина, — помимо их непосредственного значения, помогают понять стилистику описываемой эпохи и оценить уровень собственных стихов Гринева, приведенных в главе «Поединок». Смысл эпиграфа «Береги честь смолоду», который предваряет повесть в целом, позволяет обратить особое внимание именно на те эпизоды, в которых герои следуют этому принципу, даже если им грозит смерть, и тем самым сюжет приобретает стройность. Это, в первую очередь, касается таких эпизодов, как мужественное поведение Гринева, капитана Миронова и его жены во время захвата крепости Пугачевым, стойкость Маши Мироновой перед посягательствами Швабрина и, главное, последняя встреча Пугачева и Гринева, когда в ответ на приглашение служить у него Пугачев получает мужественный ответ Гринева: «Не требуй того, что противно моей чести и совести». Гривев говорит в лицо Пугачеву все, что он о нем думает, и предрекает ему поражение и погибель. С уважением и даже симпатией относись к Пугачеву, Пушкин с помощью своего персонажа говорит о

бесперспективности и опасности неуправляемых народных бунтов, уничтожающих правых и виноватых, разрушающих все на своем пути: «Правление было повсюду прекращено: помещики укрывались по лесам. Шайки разбойников злодействовали повсюду; начальники отдельных отрядов самовластно наказывали и миловали, состояние всего обширного края, где свирепствовал пожар, было ужасно... Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»

Вопросы для самопроверки.

1. Расскажите о образе жизни и нравственных принципах таких «старинных людей», как семейства Гриневых и Мироновых.
2. В чем смысл противопоставления Гринева и Швабрина?
3. Каков смысл калмыцкой сказки о вороне и орле, которую рассказал Пугачев Гриневу? Почему они по-разному оценивают мораль этой сказки?

Николай Васильевич ГОГОЛЬ (1809–1852)

Н.В.Гоголь — писатель сложный, порой загадочный, во многом опередивший свое время, указавший на его основные противоречия, которые в своем развитии могут привести к роковым последствиям. Его произведения звучат так, как будто написаны сегодня, столь живучи оказались изображенные им типы и характеры. Добровольно возложив на себя бремя изображения пороков и недостатков действительности, он всегда видел за ними и над ними великую, непостижимую Русь, способную родить богатыря на зависть другим народам и странам. Разящая сила смеха соединена в его творчестве с трагическими мотивами и романтическим прорывом в будущее.

Гоголь открыл русскому и мировому читателю огромные возможности сатирического и романтического гротеска, раскрепостил творческую фантазию, соединив в своих произведениях реальное и мистическое, точность жизненных наблюдений и игру воображения, трансформировав время и пространство, переставив местами живое и неживое, движущееся и неподвижное, растущее и застывшее. Поэтому современное общество и современное искусство признало Гоголя своим Учителем, постоянно открывая все новые и новые стороны его дарования, удивлявшие не только его современников, но и потомков.

«Ночь перед рождеством»

Вопросы.

1. Своеобразие жанра повести.
2. Реализм и фантастика.
3. Особенности романтизма в повести.

Гоголь вошел в русскую литературу в 30-е годы XIX века, когда все более и более громко заявляли о себе реалистические тенденции в творчестве больших и малых писателей. Казалось, романтизм исчерпал все свои возможности, но в первых же произведениях Гоголя он обрел новые краски, заиграл новыми гранями. Не считая мало кому известного первого опубликованного произведения Гоголя «Ганс фон Кюхельгартен», ранние романтические произведения Гоголя, вошедшие в книгу «Вечера на хуторе близ Диканьки» построены на материале украинского фольклора и украинского быта, который Гоголь знал не понаслышке, так как детство свое провел совсем недалеко от тех мест, где разворачивается действие его искрометных повестей. Известный исследователь творчества Гоголя Г.А.Гуковский определяет творческий метод «Вечеров...» как «романтизм второго призыва», как «романтизм, внутренне перестроенный так, что он уже предвидит реализм».

Повествование в «Вечерах...», в том числе и в повести «Ночь перед рождеством», ведется от имени «пасечника Рудого Панька». Это позволяет писателю дать волю фантазии, не заботясь о достоверности, развернуть фантазмагорические картины полета Вакулы на чёрте, преобразования Солохи в ведьму и пр., фантастика и реализм органически переплетаются не только в каждом эпизоде, но и в каждой фразе. Например, начинается повесть с рассказа о том, как шkodливый черт, похожий на губернаторского стряпчего в мундире, украл с неба месяц. Был тому и свидетель: «волостной писарь, выходя на четвереньках из шинка, видел, что месяц ни с сего ни с того танцевал на небе». Бесхитростный рассказчик не заставляет поверить в реальность повествования, но достоверность бытовых деталей типа пьяного писаря или богатого казака Чуба, приглашенного на кутью к дьяку, незаметно погружает даже недоверчивого читателя в художественный мир повести, в котором реальные персонажи запросто вступают в контакты с разного рода нечистой силой, трансформируется время и пространство — чего только не бывает в ночь перед Рождеством! Один из самых удивительных эпизодов повести — это полет Вакулы в Петербург за черевичками для

своей капризной возлюбленной верхом на чёрте. Вакула летит на такой невысказанной высоте, что ему приходится пригибаться, чтобы не зацепить шапкой месяца. Вселенная напоминает столбовую дорогу, по краям которой, как зазевавшиеся прохожие, стоят представители нечистой силы самых разных рангов. Время останавливается, и Вакула, вылетев из родной Диканьки в ночь перед рождеством, попадает в Петербург в ту же ночь, а к утру, как раз к пению петуха, который, по преданию, разгоняет нечистую силу, возвращается домой с царскими черевичками. Черт, которого оседлал Вакула, в Петербурге уменьшается до таких размеров, чтобы поместиться у Вакулы в кармане. С этим «гостинцем» попадает Вакула во дворец к Екатерине Второй, которая, как и ее приближенные, описывается с почти документальной достоверностью. Романтическое двоемирие Гоголя по-особому примиряет смех и слезы, реальность и мистику, христианское смирение и богоборчество, точность бытовых деталей и безграничную фантазию, соединяющую живой и неживой, реальный и вымышленный миры.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Каковы функции рассказчика в «Вечерах...»? С какой целью дано предисловие Рудого Панька?
2. Приведите примеры фантастики и ее бытовой, реальной мотивировки. Какой эффект имеет подобное соединение фантастики и достоверности?
3. Проанализируйте стиль повести. Какова роль украинизмов в ней? Какие возвышенные, романтические обороты использованы для описания красоты «божьего мира»?
4. Особенности юмора в повести.

«Шинель»

Вопросы.

1. Повесть «Шинель» как реалистическое произведение.
2. Гуманизм повести.
3. Тема «маленького человека».
4. «Смех сквозь слезы» как важнейшая черта художественной манеры Гоголя.

Уже в «Ночи перед Рождеством» возникает тема Петербурга, которая пройдет через все творчество Гоголя. Во второй половине 30-х и в начале 40-х годов эта тема станет определяющей, объединив целый ряд повестей, таких, как «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Записки сумасшедшего». Самая известная из них — «Шинель». Существует легенда, что Достоевский сказал: «Все мы

вышли из «Шинели» Гоголя», имея в виду, что именно после этого произведения тема маленького человека для русской литературы стала критерием гуманизма и реализма.

Сюжет повести основан на личных впечатлениях писателя, который признавался в письме к матери, что в первый год своего пребывания в Петербурге «... не в состоянии был сделать нового, не только фрака, но даже теплого плаща, необходимого для зимы» и «отхватав всю зиму в летней шинели».

Главным героем повести является титулярный советник Акакий Башмачкин, чья жизнь описана от рождения до смерти. Замечательно то, что автор сначала объявляет чин, а потом уже имя героя, объясняя это так: «... у нас прежде всего нужно объявить чин». Все нравственные, умственные и социальные возможности личности ограничены той ступенью общественной лестницы, на которой она стоит. В данном случае, перед нами чиновник девятого класса, над которым смеются и которым помыкают все в департаменте, где он служит.

Тем не менее, Гоголь очень тонко и деликатно выступает на защиту этого незаметного человека. Вглядываясь в его характер, он отмечает в нем достойные человеческие черты, до которых нет дела никому из окружающих. Напротив, многим из них дает чувство морального удовлетворения созерцание человека, более жалкого и ничтожного, чем он сам. Не случайно все в департаменте считали своим долгом и правом сыпать ему на голову мусор, рассказывать немыслимые фривольные рассказы про Башмачкина и его кухарку и т.д. Обиженный и растоптанный всеми, (даже сторож не вставал, когда он проходил мимо, и не смотрел на него), Башмачкин пытается найти радости в том скудном мирке, в котором он живет. Служба доставляет ему истинное, ни с чем не сравнимое удовольствие: «Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы были у него фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно прочесть всякую букву, которую выводило перо его». Свободное время он проводил, переписывая особо понравившиеся ему бумаги для собственного удовольствия. Даже когда над ним посмеивались, задевали и толкали его, он и тогда ухитрялся не сделать ни одной ошибки. Он доволен своей жизнью, не стремится сделать хоть какую-то карьеру, не замечает убожества своего быта, скудности пищи, а много ли найдется таких людей, самодостаточных по своей сути?

Его размеренная жизнь изменилась в один далеко не прекрасный день, когда Петрович, портной, обслуживающий таких же, как и он, бедняков, объявил ему, что починить старую шинель уже невозможно, необходимо шить новую. Это известие полностью меняет жизнь Акакия Акакиевича. С появлением «идеи будущей шинели» жизнь его обретает новый смысл, нищета духа оборачивается страстью, обнаруживает новые стороны натуры героя: «...как будто само существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу». Естественно, что ограбление Башмачкина, потеря им шинели — это настоящая трагедия. Ведь украдена не просто вещь — жизнь лишилась смысла, потеряна та подруга, с которой он надеялся в мире, согласии и удовольствии доживать свои дни. Жалкие потуги Башмачкина бороться за свои права оборачиваются ощущением своего ничтожества, болезнью и смертью. «Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное... существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу...» Гуманизм Гоголя заключается в том, что он защищает неповторимость всякой человеческой личности, даже такой ничтожной, как чиновник Башмачкин. Хотя уже через несколько дней на его месте появился другой чиновник, но почерк у него был не столь хорош, как у Башмачкина. Долго будет гордиться тем, что пошил такую красивую и добротную шинель для Акакия Акакиевича портной Петрович, у него даже блеснет в сознании своя «идея», согревшая на какое-то время его беспросветную жизнь, — идея мастерской на Невском, где он мог бы достойно проявить свое искусство. Молодой чиновник, которого до глубины души прожгла фраза Акакия Акакиевича: «Зачем вы меня обижаете?» — прозвучавшая для него по-библейски: «Я брат твой», — под влиянием этого безответного, незлобивого человека, стал душевней и духовнее. Даже «значительное лицо», до смерти испугавшее Башмачкина своим начальственным окриком, узнав о смерти его, «остался даже пораженным, слышал угрозы с совести и весь день был не в духе».

Финал повести представляет из себя фантастический гротеск. Как бы в награду за ничем не примечательную жизнь Акакию Акакиевичу суждена была посмертная известность в виде призрака, срывающего

шинели с разного рода «значительных лиц». Призрак Акакия Акакиевича как бы мстит за всех «униженных и оскорбленных». Гоголь же сам не теряет надежды на возможность нравственного воскрешения человека, залогом чему является судьба «значительного лица».

Несмотря на драматическое, а порой и трагическое повествование, Гоголь не отказывается то от доброй шутки, то от злой иронии и насмешки. Злая ирония сопутствует рассказу о благопристойной жизни «значительного лица», совмещавшего права и обязанности добродетельного семьянина с посещением знакомой дамы Каролины Ивановны, жившей в другом конце Петербурга. Добрая и грустная улыбка сопровождает рассказ о запойном пьянице Петровиче, таком мастере своего портновского дела, что даже барин дал ему вольную. Любуясь своей работой, Петрович не поленился оббежать переулок и неожиданно выйти навстречу Акакию Акакиевичу, чтобы увидеть свою работу издалека и со стороны.

Вопросы для самопроверки.

1. Опишите образ жизни петербургских чиновников.
2. В чем видит смысл жизни Акакий Акакиевич? Каким образом крашивает он себе свободное время?
3. В чем проявилось мастерство Гоголя при создании образа портного Петровича?
4. Реализм и фантастика финала повести.

«Ревизор»

Вопросы.

1. Уездный город как символ николаевской России.
2. Образы чиновников в комедии «Ревизор».
3. Своеобразие замысла, сюжета и композиции комедии.
4. Новаторство комедии.
5. Особенности сатиры в комедии.

В 30-е годы Гоголь обращается к драматургии, чувствуя свои возможности написания комедии «смешнее черта», как признавался он в письме к Пушкину. Пушкин «подарил» Гоголю сюжет, который занимал его самого, судя по черновым записям, историю приезжего чиновника, которого в маленьком провинциальном городе ошибочно приняли за давно ожидаемого петербургского ревизора. Комедия была написана за два месяца, и это свидетельствует о том, что она явилась итогом давней внутренней работы писателя, его размышлений о природе комического, о путях развития русского театра, и, в конечном итоге, о характере современного русского общества.

19 апреля 1836 года она была впервые поставлена в Петербурге, на сцене Александринского театра, и с тех пор практически не сходит со сцен русских театров, вплоть до нашего времени. Особую известность в истории русского театра имели спектакли Меерхольда в 20-е годы нашего века, Плучека в театре Сатиры в 70-е годы с блистательным дуэтом Папанов — Андрей Миронов в ролях Городничего и Хлестакова. В театральном сезоне 1998 — 1999 гг. в московских театрах можно увидеть две постановки «Ревизора» — в театре А.С. Пушкина и в драматическом театре им. К.С. Станиславского.

Причина такой неуязвимости комедии — в ее художественном совершенстве и новаторстве. «Единственным положительным героем моей комедии является Смех», — признавался Гоголь. Это уже не «смех сквозь слезы», как в «Шинели», это смех обличительный, непримиримый к подлости, глупости, стяжательству — чертам, которые олицетворяют главные герои комедии. Новаторским является сам способ обрисовки персонажей, сгруппированных по принципу социальной иерархии, отсутствие полноценной любовной интриги, «открытый» финал и т.д.

Можно сказать, что в пьесе нет одного центрального персонажа, но есть главный герой — Город как единое целое, замкнутое, сложное, неповторимое, Город в его противодействии всему постороннему, внешнему, в данном случае персонифицированному в лице ничтожного петербургского чиновника Хлестакова. В обычном течении жизни каждый член этой системы прекрасно знает свое место, а если и совершает что-то выходящее за рамки его возможностей, то получает суровый окрик Городничего: «Не по чину берешь!» О так называемой «нормальной» жизни города мы узнаем в первой же сцене комедии, когда Городничий, собравший самых известных чиновников Города в своем доме, сообщает им «пренеприятнейшую новость»: «К нам едет ревизор!». Выясняется, что в больнице пациентам не дают лекарств, полагая, что больной «если умрет, то и так умрет, если выздоровеет, то и так выздоровеет». Доктор со зловещей фамилией Гибнер «по-русски ни слова не знает». Правосудие в городе бездействует: в присутствии сторожк завели гусей с гусенятами, судья Ляпкин-Тяпкин, фамилия которого уже говорит о его «рвении» в исполнении служебных обязанностей, увлекается псовой охотой и берет взятки борзыми щенками, а покой и порядок в городе поддерживается благодаря полицейскому Держиморде и частному приставу Уховертову. В особенностях жизни Города, как в капле воды, отражается жизнь всей николаевской России, так как во всей стране, только более масштабно, присутствуют те же структуры власти.

Завязка, а затем и развитие действия связаны с внедрением в эту целостную и замкнутую систему чего-то внешнего, постороннего, в данном случае Хлестакова, которого приняли за ревизора. Это событие волей-неволей активизирует все защитные силы города, в результате саморазоблачение персонажей с каждой сценой происходит все более и более отчетливо, достигая своей кульминации на балу у Городничего, в знаменитой «сцене вранья» Хлестакова. Только юная дочь Городничего посмела робко возразить на заверение Хлестакова, что это он написал популярный в то время роман «Юрий Милославский»: «... там написано, что это господина Загоскина сочинение». Но исключение лишь подтверждает правило: ведь Марья Антоновна прямо не включена в городскую иерархию. Остальные же персонажи комедии, отдающие все силы, всю энергию защите своих интересов, не умеют отличить правды от лжи. Из Страха рождается Смех. И на слова Хлестакова «прохожу через департамент, — точно землетрясение, все дрожит и трясется как лист», — Городничий и прочие трясутся от страха уже буквально. Персонажи показаны Гоголем в тот момент, когда все их скрытые желания и особенности в предчувствии звездного часа вышли наружу: Городничий ощутил прилив сил оттого, что надеется стать генералом, Земляника в своем стремлении напакостить ближнему доносит Хлестакову на тишайшего зрителя училищ Хлопова, что он «хуже, чем якобинец», Ляпкин-Тяпкин осмеливается возражать самому Городничему, потому что надеется, что в Петербурге оценят его образованность (ведь он за свою жизнь прочитал пять или шесть книг). В борьбе за самих себя чиновники рушат стройную, казалось бы, систему, наговаривая друг на друга Хлестакову. Не удержался от этого и Городничий, когда к Хлестакову с жалобами пришли купцы и унтер-офицерская вдова. Злоба и зависть доминируют в сцене чтения письма, завершающейся монологом Городничего, известием о приезде истинного ревизора и немой сценой. Становится окончательно ясным смысл сложной фамилии Городничего — она тоже знаменательная, как и фамилии Ляпкина-Тяпкина, Держиморды и Гибнера. С одной стороны — человек «себе на уме» — Дмухановский («мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду»). С другой стороны, ослепленный дешевыми посулами, столкнувшись с человеком не из их мира, оказался нелепо обманут, дешево одурачен, будто внезапно просквозило. Отсюда первая часть фамилии Городничего — Сквозник.

Обличительную силу комедии усиливают слова Городничего, обращенные не только к чиновникам, но и в зрительный зал: «Чему смеетесь? — Над собой смеетесь!..»

Новаторским является и образ Хлестакова. Обычно в комедиях героям — носителям порока противопоставлялись два типа персонажей: герой-резонер, носитель авторской идеи, разоблачающий зло, одерживающий над ним победу, или герой-плут, пыгающийся ловкостью и обманом добиться своей цели. Ни к одному из этих типов Хлестаков не относится, и это усиливает сатирический пафос комедии.

Хлестаков — абсолютно легкомысленный человек, однодневка, о чем мы можем судить не только по его поступкам и высказываниям, но и по характеристике барина его же слугой Осипом. Он не в состоянии ставить перед собой каких-либо целей, продумывать свои поступки хотя бы на шаг-другой вперед. Но это не играет для чиновников никакой роли. Приготовившись видеть в Хлестакове взяточника, они не замечают ничего неестественного в поведении взяточника, не сразу понявшего все преимущество своего положения. Приготовившись видеть строгого ревизора из Петербурга, они заранее верят бессмысленным рассказам Хлестакова о его силе и величии, не замечая, как проговаривается он о своем истинном положении. С одной стороны, он в вист играет с министром и английским посланником, а с другой стороны, «как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж — скажешь только кухарке: «На, Маврушка, шинель...».

Комизм данной ситуации заключается в том, что глупость и простодушие, вступая в конфликт с плутовством, хитростью и подлостью, постоянно одерживают верх и не подозревая об этом.

Все силы чиновников Города направлены на борьбу с мнимой угрозой, персонифицированной в лице «сосульки, тряпки, вертопраха», как говорит прозревший Городничий в финале пьесы, т.е. Хлестакова. Персонажи показали свое истинное лицо, растратили понапрасну свои силы. Поэтому появление настоящего ревизора в финале можно рассматривать как указание Гоголя на возможность возмездия злу, на возможность конечной справедливости. Этой же цели служит и «немая сцена», завершающая комедию, которой Гоголь придавал чрезвычайно большое значение, о чем говорят авторские пояснения к тексту.

Гоголь в этой сцене при помощи поз и жестов материализовал ощущение ужаса, доведшего до окаменения персонажей, еще не готовых после перенесенных потрясений к новым подлостям, хитростям и об-

манам. Занавес закрывается, ставя огромное многоточие, заставляя гадать читателей: «А что же случилось дальше?». И в этом многоточии, этой недосказанности — тоже новаторство комедии.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. В чем смысл «говорящих фамилий» персонажей комедии?
2. Проследить индивидуальные особенности речи Городничего, Хлестакова, Ляпкина-Тяпкина и др. персонажей.
3. Роль и особенности «немой сцены». В чем смысл позы каждого персонажа?

«Мертвые души»

Вопросы.

1. Своеобразие жанра поэмы Н.В.Гоголя «Мертвые души».
2. Смысл заглавия поэмы.
3. Сюжет и композиция поэмы.
4. Принципы создания характеров в поэме.
5. Образ Чичикова как «героя времени» первоначального накопления капитала.
6. Роль и тематика лирических отступлений.
7. Образ автора и его идеалы.
8. Сущность комического в поэме.
9. Изображение губернского города и Петербурга.

Поэма «Мертвые души» — вершина творчества Гоголя. Он работал над ней с середины 1835 года до последних дней жизни. Мыслилось ему масштабное эпическое произведение, состоящее из 3-х томов. Но второй том дошел до нас в черновых вариантах и набросках, а к 3-му Гоголь так и не приступил. Однако первая часть, которая уже после выхода ее в свет в мае 1942 года казалась Гоголю лишь вступлением к тому, что за ней должно последовать, «лишь крыльцом к дворцу, который задуман строиться в колоссальных размерах», как он сообщал в письме к Жуковскому, на самом же деле оказалась вполне законченным, более того, совершенным в сюжетно-композиционном, эстетическом и нравственном отношениях произведением.

Сюжет «Мертвых душ», как известно, подсказан Гоголю Пушкиным, о чем Гоголь рассказал в «Авторской исповеди». Пушкин рассказал Гоголю историю похождения одного авантюриста, задумавшего скупить у помещиков умерших после последней переписи крестьян, числящихся по так называемой «ревизской сказке» живыми, и заложить их в недавно созданный Опекунский совет под

ссуду. Идея создания Опекунских советов в государственном масштабе была призвана активизировать собственника, помочь помещикам приспособиться к новым условиям жизни в условиях наступающей капитализации России. Но то, что выглядело вполне разумным на бумаге, в действительности сразу же выявило свою бессмысленность и алогичность. История, которая произошла на самом деле, под пером Гоголя превратилась, с одной стороны, в фантазмагорию, в которой действуют «мертвые души» с «холодными, раздробленными, повседневными характерами», а с другой, — представила перед читателем сложную, многоголосую, непостижимую Русь, которая несется в неизведанную даль, «как бойкая», необгонимая птица-тройка».

Сюжет, подаренный Пушкиным, значительно трансформировался, оброс деталями и подробностями российского быта, колоритнейшими фигурами помещиков и чиновников, каждая из которых — истинный шедевр гоголевского таланта, вставными новеллами и повестями, авторскими отступлениями и рассуждениями, воплотившись в произведение уникальной жанровой формы, над которой думают и спорят многие поколения читателей, исследователей, критиков.

Сам Гоголь долго и мучительно размышлял над жанровой природой своего детища. Первоначально он склонен был назвать его романом, но впоследствии склоняется к мысли, что его новое произведение — поэма, но не в традиционном, а в каком-то особом значении слова. Гоголь ставил перед собой задачу не просто обличительную, но и философскую: увидеть за мелким и раздробленным бытом ничтожных людишек, заслуживающих лишь название «мертвых душ», будущее России, ее творческие силы, ее «душу живую». Поэтому жанровые формы романа в том виде, в котором они тогда существовали, были писателю тесны.

Но и поэма в ее традиционном бытовавшем тогда виде не устраивает Гоголя. Гоголь создает свое новое произведение, не сковывая себя рамками существовавших тогда жанровых форм, смело соединяя объективно-эпическое повествование и лирический, от самого сердца идущий голос автора, патетику и драматизм, юмор и сатиру, резкий, обличительный гротеск и тонкую, изысканную иронию.

Сюжет поэмы строится на движении персонажа «изменяющегося», умеющего приспособляться к обстоятельствам, в общем, мимикрирующего, через целый ряд персонажей «неподвижных» — помещиков. Причем это движение носит далеко не случайный характер, даже в том случае, если встреча персонажей произошла слу-

чайно (к Коробочке Чичиков попал, заблудившись среди бесконечных российских дорог, а Ноздрева встретил в трактире). От главы к главе усиливается монстрообразность героев, проявляющаяся в их портрете, одежде, отношении к гостю и к своим крепостным, в манере вести беседу и торговаться — т.е. во всех деталях, рисующих их быт и нравы. В облике Манилова — «избыток сахару», Коробочки — «дубинноголовости», Ноздрева — открытого хамства и жульничества, Собакевича — «кулачества», Плюшкина — бессмысленного, разрушающего и хозяйство, и душу скопидомства. Но усиление гротеска при характеристике помещиков не прямолинейно. И там, где разрушение личности, казалось бы, уже дошло до предела, вдруг проявляется нечто, свидетельствующее о том, что, может быть, не так уж все безнадежно. Крепко сколочено хозяйство у Собакевича; его крепостные, отпущенные на оброк (вспомним, что сама по себе эта акция свидетельствовала о прогрессивности помещика, например, Онегин «ярем барщины старинной оброком легким заменил», вследствие чего соседи-помещики стали считать его опаснейшим чудаком), становятся в силу своего мастерства и трудолюбия известны не только в губернии, но и в Москве: каретник Михеев, плотник Степан Пробка, сапожник Максим Телятников, торговец Еремей Сорокаплексин, живший в Москве своим домом и одного оброка приносивший по пятьсот рублей. Для сравнения уместно вспомнить, что чиновник Акакий Акакиевич Башмачкин получал в год жалования всего четыреста рублей или около этого. «Старый плут и бестия», Собакевич единственный смог противостоять напору плута новой формации Чичикова.

Еще более сложен образ Плюшкина. Не то баба, не то мужик, в общем, «прореха на человечестве», он единственный из помещиков оказался включен в нормальные человеческие отношения, хотя и в искаженном виде. У него была семья, дети, в настоящее время — внуки, которых он даже покачал на коленях, когда они приезжали к нему в гости; был друг, по его словам, «однокорытник», при упоминании о котором глаза его заблестели живым блеском и он, отделившийся своей скупостью от всего человечества, даже от собственных детей, пожелал через Чичикова передать ему привет. Но деградация его необратима: «Лицо Плюшкина вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственной и еще пошлее». Но и этот на мгновение появившийся в этом бесчувственном мире теплый луч жизни помогает Гоголю преодолеть беспросветность изображаемого и призвать читателей к новой, лучшей, прекрасной жизни: «Забирайте же с собой в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточаю-

щее мужество, забирайте с собой все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!»

Лирические отступления и авторские комментарии к эпическим картинам и зарисовкам пронизывают все повествование. Голос автора ироничен, когда он описывает своих «холодных и раздробленных» героев, грустен, когда говорит о тяжком пути писателя-сатирика, призванного «озирать всю громадно несущуюся жизнь... сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы», возвышен, когда мысль его касается судеб России, вдохновенен, когда речь пойдет о творческих, созидательных силах народа, о национальном достоянии его — животрепещущем русском слове. Пошлые, ничтожные персонажи, о которых повествует писатель, не замечают бескрайних просторов России, сил народного духа, самой энергии вечного движения, которое формируется системой лирических отступлений и рождает в свою очередь образ Руси-тройки: «Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?». Но героя такого нет и неоткуда его взять. Так открывается читателю внутренний, трагический конфликт поэмы: «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа».

«Героем времени» в поэме оказывается не богатырь, а проходец. В предисловии ко второму изданию «Мертвых душ» Гоголь сказал о Чичикове: «Взят он больше затем, чтобы показать недостатки и пороки русского человека, а не его достоинства и добродетели». Мы видим в этих словах много общего с тем, как характеризует своего героя Лермонтов: «портрет, составленный из пороков и недостатков целого поколения в полном их развитии». Чичиков безлик и многогранен, что позволяет ему легко подстраиваться под тех, кому он желает понравиться: с Маниловым он приторно-любезен, с Коробочкой — мелочно-настойчив и грубоват, с Ноздревым — циничен и трусоват, с Собакевичем — тверд и хитер, с Плюшкиным — лицемерен в своем мнимом «великодушии». Чичикову легко оказаться «зеркалом» любого из этих героев, потому что в нем самом заложены и пустая мечтательность Манилова, когда он воображает себя херсонским помещиком, забывая о том, что он владелец крепостных только на бумаге, и самовлюбленность Ноздрева, и цинизм Собакевича, и скопидомство Коробочки и Плюшкина, материализованное в его ларчике, куда он по-плюшкински складывает никому не нужные пустики, но — с обстоятельной аккуратностью Коробочки. Несмотря на то, что он постоянно одержим всякого рода деятельностью, в первую очередь, направленной на улучшение своего материального по-

ложения, несмотря на то, что он способен возрождаться после очередных неудач и провалов своих афер, он тоже «мертвая душа», потому что ему недоступна «блистающая радость жизни» даже тогда, когда он мчится в «птице-тройке».

Чичиков, стремясь к обогащению любой ценой, освобождается от всего человеческого в себе и беспощаден к людям, ставшим на его пути. Вынося приговор своему герою, Гоголь понимает, что тип буржуазного дельца весьма жизнеспособен, поэтому и намеревался провести Чичикова по всем трем томам своей поэмы-эпопеи.

Тема губернского города как бы обрамляет повествование о путешествии Чичикова к помещикам. Образ Города имеет самостоятельное значение, придавая законченность повествованию о современной России. В одном из черновых набросков к «Мертвым душам» Гоголь писал: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы, как все возникло от безделья и приняло выражение смешного в высшей степени». Губернский город, расположенный неподалеку от двух столиц, является карикатурным отражением тех нравов, которые царят повсюду: взяточничество, казнокрадство, иллюзия деятельности и, в конечном итоге, иллюзия жизни вместо самой жизни. Не случайно при описании жителей города и его нравов так часто использованы сравнения из мира неодушевленного, неживого. На балу у губернатора «черные фраки мелькали и носились врозь и кучами там и там, как носятся мухи на белом рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном», чиновники были люди просвещенные: «кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто даже и совсем ничего не читал» — для «мертвых душ» все едино. В уединенной обстановке жёны, желая приласкать своих суженых, также не выходят за пределы мира предметного, бездуховного; называя их «кубышки, толстунчики, пузантики, чернушки, кики, жужу и пр.». Чиновник Иван Антонович напоминал «кувшинное рыло», а в присутствии трудились над бумагами «фраки, сюртуки губернского покроя и даже просто какая-то светло-серая куртка, которая, своротив голову набок и положив ее почти на самую бумагу, выписывала бойко и замашисто какой-нибудь протокол». Хотя чиновников Гоголь рисует не так подробно и обстоятельно, как помещиков, выделяя лишь одну какую-нибудь характерную деталь их облика и поведения, в целом, зловещий и выразительный портрет Города занимает достойное место в поэме.

С описанием чиновников губернского города связана и тема Петербурга, которая оказывается сквозной в творчестве Гоголя, начиная уже с «Ночи перед рождеством». Едва ли не в каждой главе Гоголь так или иначе вспоминает Петербург, и всегда с иронией и осуждением его мертвящих нравов. Чего только стоит его рассуждение о том, что и среди почтенных государственных людей встречаются такие же тупые, дубинноголовые, как Коробочка.

Тема Петербурга занимает важное место во вставной новелле «Повесть о капитане Копейкине», не имеющей прямого отношения к сюжету. Тем не менее, Гоголь весьма болезненно отнесся к стремлению цензуры сократить или совсем убрать эту повесть из «Мертвых душ». В истории инвалида Отечественной войны, оставленного со своим несчастьем на произвол судьбы, сфокусированы многие темы «Мертвых душ»: тема бесправия народа, тема чиновничьего произвола, но самое главное — тема грядущего возмездия за грехи, актуальная для творчества Гоголя в целом, приобретает здесь вполне определенные социальные черты. Копейкин, униженный до предела, распрямляется, обретает чувство собственного достоинства: «Коли генерал говорит, чтобы я поискал сам средств помочь себе, хорошо, я найду средства!» Герой Отечественной войны становится атаманом разбойников. Если в предыдущих главах равнодушие чиновников к нуждам простых просителей, не имеющих возможности дать взятку, описано иронически, то в «Повести о капитане Копейкине» противопоставление несчастного Копейкина и высокопоставленных петербургских чиновников носит гротескный характер, обнаруживает свою связь с повестью «Шинель», выступающей в защиту «маленького человека».

С появлением «Ревизора» и «Мертвых душ» сатирическая линия русской литературы обрела новые силы, расширила приемы выразительности, ввела новые принципы типизации. Опыт гоголевской сатиры оказался плодотворен во второй половине XIX века, реализовавшись в сатирической поэме Некрасова «Современники», романах и сказках Салтыкова-Щедрина, новеллах Чехова.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Каким образом характеры помещиков проявляются в облике их имений, образе жизни крепостных, в их отношении к предложению Чичикова продать мертвые души. Приведите примеры.

2. В чем, по мнению Гоголя, выражается талантливость русского народа? Прочитать лирическое отступление о меткости и силе русского слова (гл. V), о задушевности русской песни (гл. XI), о выносливости и трудолюбии крестьян (гл. X).

3. Как формировался характер Чичикова? Почему Гоголь рассказывает об этом в конце поэмы (гл. XI)?

4. Что говорит Гоголь о судьбе писателя-сатирика и о своем собственном призвании (гл. VII).

5. В чем сложность и многозначность понятия «Русь» в поэме (гл. XI)?

Михаил Юрьевич ЛЕРМОНТОВ (1814–1841)

С именем Лермонтова, с его творчеством, продолжавшимся неполных тринадцать лет (1828 – 1841), связано для нас понятие «тридцатые годы». Выделение новой культурно-исторической эпохи определяется и новой (постдекабристской) общественной ситуацией — отказом от политической активности, и новым типом личности, скептической и рефлектирующей, и новыми требованиями к искусству — обращением к внутреннему миру человека. Это, кроме того, новая, послепушкинская, эпоха развития литературы, эпоха развития прозы, эпоха, требующая новых выразительных средств для стиха. Лермонтов оказался в средоточии поисков и в прозе, где он явился создателем первого русского психологического и философского романа, и в поэзии, в которой он нашел способы изображения сложного и трагического мира современного человека.

Лирика

Парус. Смерть поэта. Бородино. «Когда волнуется желтеющая нива...». «Прощай, немытая Россия...». Дума. Поэт («Отделкой золотой блистает мой кинжал...»). «Как часто пестрою толпою окружен...». «И скучно и грустно...». «Есть речи — значенье...». «Воздушный корабль». Родина. «Нет, не тебя так пылко я люблю...». Утес. «Выхожу один я на дорогу...». Пророк.

Вопросы.

1. Лирический герой Лермонтова.
2. Основные мотивы лирики Лермонтова.
3. Художественное своеобразие лирики Лермонтова.

Самая характерная черта лирики Лермонтова — обостренное и необычайно отчетливо и ярко выраженное чувство личности. Это был поэт, который уже в семнадцать лет мог сказать о себе:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей...

Идея личности — одна из главных для романтизма, и в русской поэзии она формируется еще в творчестве декабристов (тираноборец, обреченный на гибель), позже в романтических поэмах Пушкина, прежде всего в «Кавказском пленнике» (слияние свободолюбия и элегического разочарования, «преждевременной старости души»). В лермонтовском творчестве идея личности предстает в наиболее чистом виде — личность протестует против насилия, и этот протест носит тотальный характер, это вражда с толпой и «светом», с обществом и государством и, наконец, с Богом, т.е. с самыми основами мироустройства. Поэзия Лермонтова — поэзия конфликта и дисгармонии — настойчиво требует единого героя, в личности которого и может быть выражен подобный конфликт.

Этот единый образ — *лирический герой* — становится организующим началом во всей лирике поэта, облекается устойчивыми чертами, едиными свойствами личности, психологическим единством, единством жизнепонимания. Он обладает своим лицом, и, читая его стихи, мы как бы представляем себе это лицо. Белинский, описывая стихотворение «1-е января», говорил, что в нем «мы опять входим в совершенно новый мир, хотя и застаем в нем все ту же думу, то же сердце, словом, ту же личность...». Лирический двойник автора становится его важнейшей темой. Слова Ю.Н.Тынянова, сказанные о Блоке: «Блок — самая большая лирическая тема Блока» — могут быть отнесены и к Лермонтову.

Внутренний закон личности лирического героя — стихийная, не уничтожимая и не исчезающая внутренняя активность:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы хотел, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.
(«1831-го июня 11 дня»)

«Боренье дум» и «пыл страстей» сменяются в лирическом герое печалью, горечью и чувством безнадежности:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка.
(«И скучно, и грустно...»)

Он наделен всей полнотой духовных сил — и невозможностью эти силы использовать («жар души, растраченный в пустыне»), жаждой свободы — и сознанием ее неосуществимости («Узник»), стремлением обрести гармонию с мирозданием — и сознанием утопичности этого стремления. Ему не дано ощущение счастья или дано на краткий миг, и только тогда, когда мир вокруг идеально гармоничен:

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

(«Когда волнуется желтеющая нива»)

Лирический герой Лермонтова — герой трагический, страдающий. Страдание представляется неотъемлемой частью жизни, и наделенность страданием — знак причастности к жизни. Страдать значит чувствовать. Воспоминания о любви оказываются памятью о страдании: «Люблю в тебе я прошлое страданье...» («Нет, не тебя так пылко я люблю...»). Трагизм лермонтовского лирического героя может быть выражен как в силе страданий, скорбей и бед, так и в утрате их: «И радость, и муки, и все там ничтожно» («И скучно и грустно...»). Антитеза «радости — муки» сменяется единым понятием ничтожности существования, и это уничтожение способности чувствовать, а значит жить.

Страстность переживания лирического героя соединена с динамикой движения мысли. Его мысль, протестующая, анализирующая, задающаяся сложнейшими вопросами, общественными, нравственными, философскими, всегда окрашена чувством — иронии, гнева, скорби или нежности.

Именно лирический герой с его устойчивыми психологическими свойствами, с его мировоззрением и системой ценностей оказывается причиной того, что в поэзии Лермонтова выделяется ряд наиболее значимых и характерных для него *мотивов*. Мотив — сложное понятие, объединяющее в себе и устойчивые лирические темы поэта, и постоянные комплексы чувств и переживаний, и повторяющиеся в его стихах образы. Здесь мы выделим лишь несколько наиболее важных для Лермонтова мотивов и тем.

Одиночество. Это мотив — сквозной, центральный для лермонтовской поэзии, и, пожалуй, ни у одного из русских поэтов он не занимал такого места и не вырастал в такой всеобъемлющий образ. Лермонтов делает его свойством личности, и одиночеством наделен не только его лирический герой, но «лермонтовский человек» вообще — Печорин, Демон, Мцыри, Арбенин из «Маскарада». Одиночество связано с главной чертой героя — неприятием основ миропорядка, и потому оказывается всеобъемлющим и абсолютным: герой Лермонтова одинок среди людей («... некому руку подать...»), ему нет места среди «бесчувственной» толпы и «бездушного» «света» («Как часто, пестрою толпою окружен...»), он оказывается лишим на родине, ибо она «страна рабов, страна господ», он одинок в

целом мире, мир является ему «пустыней», а если он и населен («шумный град» в «Пророке»), то герой изгоняется из него («В меня все ближние мои / Бросали бешено камень»). Мотив **изгнания** и близкий ему мотив **странничества**, скитаний, бесприютности (в «Тучах» «вечные странники», «тучки небесные», уподобляются изгнаннику, лирическому герою) естественно связан с мотивом одиночества.

Мотив одиночества существует как бы в двух измерениях. Прежде всего он знак избранности, исключительности героя, наделенного духовной самостоятельностью, свободно выбравшего свой трудный путь (противопоставление героя и толпы одно из коренных в романтизме). Но есть и другая сторона. Одиночество оказывается проклятием, обрекающим героя на непонимание и изгнание и разрушающим его связи с другими людьми, возможности проявления в любви и дружбе. Связи между «я» и «ты» в мире Лермонтова разрушены, герой с трагической необходимостью возвращается от другого к себе:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

Преодоление страдания, связанного с одиночеством, возможно лишь как некая утопическая надежда слияния с миром, но для этого мир, обычно отрицаемый героем за его несовершенство, должен обрести гармонию. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу» одиночеству человеческого сознания противопоставлено прекрасное и одухотворенное единство мира, снято обычное для Лермонтова противопоставление неба и земли — земная пустыня «внемлет» богу, «звезда с звездой говорит», кремнистый путь блестит от света луны, земля «спит» «в сиянье голубом». Приобщение к этому миру счастья и любви возможно для героя только при отказе от «борений», при принятии свободы как «покоя» (ср. с пушкинским образом «покоя и воли» в стихотворении «Пора, мой друг, пора»).

С выходом из ситуации одиночества связаны важные для Лермонтова темы **родины** и **поэта**. Тема родины нашла вершинное воплощение в стихотворении 1841 г. «Родина». Здесь впервые в русской поэзии любовь к родине понимается как противоположное любой теории индивидуальное чувство — любовь «странная», нерассудочная и необъяснимая («за что, не знаю сам»), но тем более сильная. Русский пейзаж, увиденный как будто из разных точек пространства — с высоты птичьего полета и вблизи, его предметная определенность («чета белеющих берез»), согретая чувством («дро-

жащие огни печальных деревень»), приметы народной жизни — от «полного гумна» до «пляски с топотом и свистом» — создают чувственное ощущение родства и связи.

В теме поэта Лермонтов исследует прежде всего ситуацию отношений поэта и общества. Поэт и толпа — характернейшая оппозиция романтизма, казалось бы, она должна поддерживать концепцию одиночества, но у Лермонтова дело явно усложняется. «Но скучен нам простой и гордый твой язык, / Нас тешат блески и обманы» («Поэт») — в этом «нам», «нас», местоимениях 1-го лица, автор соединяет себя с толпой (ср. эту позицию с авторской позицией в «Думе», где «я» одновременно противопоставлено своему «поколению») («Печально я гляжу на наше поколение») и соединено с ним в местоимении 1-го лица («мы вянем», «жизнь уж нас томит» и пр.). В «Поэте» представлены как бы две толпы и два поэта. Поэту прошлого, чей «стих, как божий дух, носился над толпой», соответствует внимающая и покорная истине толпа, понимаемая как народ, поэту нынешнему, утратившему свое «назначение», придана и суетная толпа, которую «тешат блески и обманы».

И еще один мотив, непосредственно связанный с мотивом одиночества. Мотив **свободы** и **воли**. Это важнейшая тема всей русской литературы XIX века от декабристов и Грибоедова до Достоевского и Толстого, и мы посмотрим лишь на некоторые аспекты этой темы у Лермонтова. Для него свобода — главный принцип бытия личности и главный критерий ценности жизни вообще. В отличие от декабристов и раннего Пушкина у Лермонтова почти нет стихов, посвященных идее политической и гражданской свободы. Его свобода тотальна и дана как постоянное и мощное требование личности, вызывающее к действию, борьбе, мятежу. Характерно начало «Узника» — властный императив, создаваемый глаголами повелительногоклонения:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня...

Но предстает свобода лишь как человеческое стремление, неосуществимое на земле:

Но окно тюрьмы высоко,
Дверь тяжелая с замком...

Стремление к свободе рождает в особые свойства лирического героя — вечное духовное беспокойство и тревогу, вечный поиск, отвержение любой неподвижности, пусть даже это неподвижность счастья («Парус»).

Художественное своеобразие лирики Лермонтова, с ее напряженным драматизмом и резкой конфликтностью между страстным отрицанием и столь же страстным стремлением к идеалу, огромной духовной активностью и сознанием практического бессилия человека, выразилось в новых художественных решениях. Создание собственного «я», единство личности лирического героя сделало невозможным привычное жанровое деление на «гражданскую» оду и «частную» элегию (см. в «Смерти Поэта» соединение элементов похоронного плача, элегического воспоминания и сатирической инвективы). У Лермонтова отсутствуют специфически политические темы, но это приводит не к уничтожению общественной тематики, а, напротив, к расширению сферы гражданского — гражданственной становится практически вся поэзия Лермонтова.

Огромное значение личного начала ведет и к появлению особой исповедальной интонации, которая требует от стиха Лермонтова особой эмоциональности и напряженной экспрессивности. Одновременно для его стиха характерно богатство и разнообразие разговорных интонаций.

Поэмы

Поэма — один из ведущих романтических жанров, и в творчестве Лермонтова она занимает заметное место. За тринадцать лет своей творческой жизни он написал 30 поэм. «Демон» и «Мцыри» исследователи считают вершинными достижениями русского романтизма. Поэма — лиро-эпический жанр, она вырастает из лирики, развивает лирические мотивы, но, отвечая интересу к внутреннему миру личности, позволяет увидеть героя эпически объективно, как бы со стороны, в сюжетном действии, в столкновении с миром других людей.

«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837)

Вопросы.

1. Фольклорное начало в поэме.
2. Проблема и конфликт поэмы.
3. Система персонажей в поэме.

Романтикам был свойствен интерес к народному творчеству, в котором они видели истоки национального своеобразия, они ценили его, изучали, собирали, вводили фольклорные мотивы и образы в свои произведения, и «Песня про... купца Калашникова» предстает как итог занятий Лермонтова фольклором. Она близка к народ-

ной исторической песне, и близость ее удивительно органична — не подражание внешним формам, а глубокое усвоение самого народного мышления. Лермонтов как будто от себя говорит на языке фольклора. Это сказалось в использовании народной лексики («нечече», «супротив», «бесталанная», «промеж»), уменьшительно-ласкательных слов, особенно характерных для речи Алены Дмитриевны («однешенька», «головушка», «соседушки», «сторонушка», «сиротинушка»); народные формы окончаний («С большим топором наостренным», «У ворот стоит у тесовых»). Стилистические средства тоже характерны для народной поэзии: **отрицательные сравнения** («Не сияет на небе солнце красное, / Не любуются им тучки синие: / То за трапезой сидит во златом венце, / Сидит грозный царь Иван Васильевич»); разнообразные **повторы** — синтаксические и лексические: глаголы-синонимы («сходилися, собиралися», «по правде, по совести», «наточить-наострить», «гудит-воет»), однокоренные выражения-тавтологии («не шутку шутить», «прогневался гневом», «плачем плачет»); **перехваты** (повторение в начале следующей строки конец предыдущей): «Повалился он на холодный снег, / На холодный снег, будто сосенка, / Будто сосенка во сыром бору...»; **анафорические зачины** стиха (одинаковые начала), выраженные вопросительными частицами и отрицаниями («Не встречает его молодая жена, / Не накрыт дубовый стол белой скатертью», «Иль зазубрилась сабля закаленная? / Или конь захромал, худо кованный?»); **постоянные эпитеты** (конь — добрый, сабля — острая, воля — вольная, смерть — лютая).

Фольклорность выразилась и в выборе эпохи Ивана Грозного, к которой не раз обращались исторические песни, и в композиции поэмы, в которой действие обрамлено обращениями русских средневековых певцов-гуслиаров. Образы героев поэмы тоже связаны с фольклором: Калашников близок к героям разбойничьих песен с их бунтарским началом (ср. его отказ давать ответ царю со словами песни «Не шуми, мати зеленая дубравушка» в «Капитанской дочке»), Кирибеевич — с народно-песенной лирикой о любви, которая иссушила добра молодца. Образ царя Ивана Васильевича тоже ориентирован на народные представления о нем.

Обращение к далекой исторической эпохе имеет и другую причину — оно связано с неудовлетворенностью своим временем (ср. в «Бородино»: «— Да, были люди в наше время, / Не то что нынешнее племя, / Богатыри — не вы»). Как Пушкин в «Борисе Годунове» или «Арапе Петра Великого», Лермонтов проявил здесь способность

проникать в чужую историческую эпоху, в характер и психологию людей другого времени. Но эта чужая эпоха рассмотрена поэтом с точки зрения современности. Проблематика поэмы — борьба за личное достоинство, которую ведет Калашников с «царским слугой», наделенным силой и властью, оказывается вариантом одной из центральных тем всего творчества Лермонтова — темы свободы. Герои, сталкивающиеся в конфликте, — антагонисты, поединок между ними — смертельный, объединяет их лишь равная наделенность силой страстей и чувством свободы. Но свобода эта покоится на разных основаниях. Для Кирибеевича свобода — в неограниченности личного начала, не учитывающего или попирающего права других людей, это свобода собственных страстей и желаний, свобода индивидуалиста; позже, у Достоевского, она будет называться «вседозволенностью». Для Калашникова, героя-мстителя, своей жизнью отстаивающего право на собственный суд, на месть обидчику, свобода — в законе справедливости («Постою за правду до последнева!»). И это не только *его* обида, не только *его* правила. Кирибеевич попирает общий человеческий закон, и Калашников выступает от лица всего «народа христианского» «за святую правду-матушку». Поэтому противоположно они ведут себя в ритуале выхода на бой: опричник кланяется лишь царю, а Калашников совершает тройной поклон:

Поклонился прежде царю грозному,
После белому Кремлю да святым церквам,
А потом всему народу русскому.

В этой поэме в отличие от других поэм Лермонтова и «Героя нашего времени» этическая оценка выражена прямо и определенно: возвышается простой человек, носитель народного сознания, своевольного индивидуалиста ждет возмездие.

«Мцыри» (1839)

Вопросы.

1. Герой поэмы.
2. Проблематика поэмы.
3. Композиция поэмы.
4. Особенности «Мцыри» как романтической поэмы.

«Мцыри» — одна из поздних поэм Лермонтова, и в ней вновь нашли выражение центральные для него проблемы и темы, а герой явился вариантом «лермонтовского человека» — героя лирики и других поэм. В героической активности Мцыри так же противостоит бездеятельному, «позорно-малодушному» поколению, о котором

писал Лермонтов в «Думе», как герои «Песни про... купца Калашникова», а особенности его духовного склада и трагичность судьбы связывают его с основными мотивами лирики — мотивами одиночества, заточения, свободы, действия. Одиночество Мцыри всеобъемлюще, он живет в чуждой среде, лишенный всех близких:

Я никому не мог сказать
Священных слов «отец» и «мать».
... Я видел у других
Отчизну, дом, друзей, родных,
А у себя не находил
не только милых душ — могил!

Монастырь для него — тюрьма, и это связывает Мцыри с героем «тюремного» цикла в лирике, с мотивом заточения. Порыв к свободе:

Я знал одной лишь думы власть,
Одну, но пламенную страсть —

властно определяет всю его жизнь и судьбу, как и лирического героя Лермонтова, для которого свобода — главная ценность.

Свобода и ее цена и оказываются в центре проблематики поэмы, она, как ключ, задана уже в эпиграфе. Библейский эпиграф из 1-й книги Царств: «Вкушая, вкусих мало меда, и се аз умираю», оказывается метафорой («мед свободы») «трех блаженных дней» жизни Мцыри на воле, которые для него ценнее целой жизни, вернее, они и могут быть названы жизнью. Объективное значение этих трех дней подчеркивается композиционно. Поэма состоит из короткой авторской экспозиции и большой основной части — монолога героя, состоящего из двух частей. Первая часть (гл. 3 — 8) — собственно исповедь, вторая (гл. 9 — 26) — рассказ о побеге. Вся жизненная история Мцыри от момента, когда русский генерал оставил больного мальчика в монастыре, до прихода чернеца к умирающему Мцыри вмещается в короткий экспозиционный рассказ (гл. 2). И, таким образом, оценка трех дней, выраженная объективно соотношением частей, совпадает с субъективной оценкой самого героя:

...Жизнь моя
Без этих трех блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей.

Композиционное устройство поэмы позволяет основное внимание сосредоточить не на внешних событиях, а на внутренней биографии героя, причем ситуация исповеди делает слово Мцыри максимально искренним и достоверным.

Сюжет поэмы кажется привычным для романтизма — герой, искатель свободы, бежит из мира неволи. Мы встречаемся с этой ситуацией в «Кавказском пленнике» и в «Цыганах» Пушкина. Но в поэме Лермонтова есть поворот, кардинально изменяющий традиционную ситуацию. Пленник и Алеко рвут связи со своим привычным окружением и уходят в чужой, экзотический мир вольности (на Кавказ, к цыганам), Мцъри же бежит из чужого, насильственно навязанного ему мира, пытаясь вернуться в мир родной, естественный. «Свобода» и «родина» в сознании Мцъри значат одно. Его чуждость людям не абсолютна, он чужд лишь миру монастыря, противоположному миру его родного дома. Краткое воспоминание о доме (гл. 7) предельно выразительно и живо: отец, сестры, смуглые старики-горцы, табуны лошадей, сторожащие их собаки, поток в ущелье — родной мир, который помнится в деталях, где люди, животные, сама природа и даже прошлое («люди прежних дней») представляют единство, из которого выключен лишь он, Мцъри.

Очень важны в поэме картины пейзажа, упоминания о ветре, буре, птицах, зверях. Они родственны герою, и зов свободы оказывается непреодолим, как зов природы — песню о любви ему поет рыбка, «как брат» он готов обняться с бурей, «как зверь» он чужд людей. И напротив, природа враждебна и чужда монахам монастыря: Мцъри убегает «в час ночной, ужасный час, / Когда гроза пугала вас, / Когда, столясь при алтаре, / Вы ниц лежали на земле».

Конфликт в этой поэме лишен простоты. Монастырь, из которого бежит Мцъри, отнюдь не воплощение зла. Он был спасением для умирающего мальчика, и повествователь говорит о его «хранительных стенах» и о «дружеском искусстве» призревшего Мцъри монаха. С другой стороны, природа, родная Мцъри, сулящая благо («божий сад»), оборачивается злом, готова гибель («грозящая бездна», терновник, преграждающий путь, страшный лес, чернота ночи). И сам Мцъри создан Лермонтовым в противоречии героической силы духа, мужественной решительности и почти детской слабости. Эта слабость, отразившаяся в образе «в тюрьме воспитанный цветок», кажется объяснением трагической неудачи Мцъри. Но дело не только в этом. Порыв его к свободе настолько максимален («рай и вечность» он готов отдать за «несколько минут» жизни на родине), страсть так велика («пламень» души, прожигающий «темницу» тела), что это не может воплотиться в реальности. Его представления о свободе так идеальны, что по сравнению с ними все вокруг оказывается несвободой.

Авторская экспозиция, в которой описаны развалины монастыря, в котором томился Мцъри и о прошлой славе которого говорят

лишь могильные плиты, создает смысловую параллель истории Мцъри. Упоминание о царе, который, «удручен своим венцом», вручал России свой народ, переводит историю героя в другой план — в контекст большого исторического времени: сложные отношения России и Грузии оказываются аналогом конфликта монастыря и Мцъри. И еще более общий, философский конфликт гармоничной и вечной природы и конечного человеческого существования задан в образах Арагвы и Куры, которые все так же, «сливаясь, шумят, обнявшись, будто две сестры».

«Герой нашего времени» (1837–1840)

Вопросы.

1. Проблематика романа.
2. Композиция романа.
3. Повествователи в романе.
4. Образ Печорина.
5. Система персонажей.

«Герой нашего времени» — первый русский социально-психологический и философский роман, и сложность его содержания потребовала особой композиционной формы, особого характера повествования, особого героя, в котором мог бы выразиться кризис общественного сознания, характерный для эпохи Лермонтова. Главные вопросы современной жизни спрятаны глубоко в художественную ткань. Своим романом Лермонтов создает как бы механизм для их извлечения, для скрупулезного исследования «души человеческой».

Три композиционные особенности заслуживают особого внимания. Во-первых, роман состоит из законченных повестей, каждая из которых имеет собственный сюжетный цикл от завязки до развязки и опирающихся притом на разные жанровые традиции — кавказская повесть, обрамленная путевым очерком, с привычной для 30-х годов романтической коллизией любви русского офицера к горской «дикарке» («Бэла»), очерк с центральной фигурой русского «кавказца» («Максим Максимыч»), романтическая повесть («Тамань»), светская повесть («Княжна Мери») и восходящая к фантастической повести 30-х годов философская новелла («Фаталист»). Все эти отдельные жанровые формы становятся единым целым романа, сплавленные личностью Печорина, и сама их пестрота помогает увидеть его в максимально различных ситуациях и в максимально различном окружении — этническом, социальном, психологическом, философском.

Вторая композиционная особенность — нарушение естественной хронологической линии в истории Печорина: сначала перед читателем предстает более поздний период его жизни («Бэла», «Максим Максимыч»), вплоть до известия о его смерти в «Предисловии» к «Журналу Печорина», потом, в самом «Журнале Печорина» — более ранний. Почему Лермонтов отказался от привычного построения сюжета, зачем ему понадобился этот временной сдвиг? Во-первых, для создания так называемой «кольцевой» композиции, связи начала и конца: действие начинается в крепости («Бэла») и в крепости же заканчивается («Фаталист»), фабульно герой уезжает из крепости навсегда — сначала в Петербург, потом в Персию, сюжетно он в нее возвращается. Прием «кольцевой» композиции, создающий ощущение как бы блуждания по кругу, становится в романе образом судьбы героя и его поколения. Во-вторых, роман Лермонтова — не роман воспитания, в котором герой предстает в постоянном развитии; Печорин задан как целиком сложившаяся личность, он не изменяется с ходом сюжета, а раскрывается перед нами. Вся художественная структура романа служит необходимости понять героя, а обеспечивается это возможностью увидеть его в разных ракурсах, под разными углами зрения, и потому последовательность событий связана с третьей композиционной особенностью романа — с разными повествователями.

Трем повествователям в романе соответствуют три последовательные стадии раскрытия характера героя: рассказ Максим Максимыча, не понимающего Печорина (он для него «странный человек»), рассказ, в котором мы видим героя лишь во внешнем действии, без объяснения причин и пружин его поступков; психологический портрет, сделанный странствующим офицером, и его понимание, что герой принадлежит к социально-психологическому типу, определяющему свою эпоху («Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги»). И, наконец, собственное повествование Печорина, предельно искреннее и беспощадное «наблюдение ума зрелого над самим собою» («Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки со строгим любопытством, но без участия», — скажет Печорин), наблюдение изнутри, позволяющее ответить на многие вопросы, возникшие в предыдущих частях. Такое построение — от тайны к разгадке — вообще характерно для поэтики романтизма, но Лермонтов сделал существенный поворот: он заменил тайну внешнюю, сюжетную, внутренней, психологической. «История души человеческой» стала основным предметом повествования.

Соотношение внешнего описания в первой части романа, когда внутренний мир героя для нас закрыт, и анализа-объяснения во второй можно считать коренной композиционной чертой, но и внутри построения второй части, в «Журнале Печорина» есть своя логика развития. «Тамань» как будто продолжает череду загадок, которые задавал герой раньше. Если в «Бэле» мы видели сатанинский эгоизм, способность ради прихоти изуродовать чужую жизнь, в «Максиме Максимыче» — бессердечие и душевную черствость, и трудно было ответить на вопрос, как и почему этот человек способен на такое, то и «Тамань» — бесстрастное описание событий и поступков — лишь подтверждает прежнее впечатление, заинтриговывая и не давая ответа. Следующая повесть, «Княжна Мери», занимает центральное, кульминационное положение — характер Печорина здесь развернут и объяснен психологически до конца. И, наконец, развязкой этого внутренней интриги оказывается «Фаталист» — исследование уже не характера героя, но его сознания, поиск истоков печоринского индивидуализма, перевод проблематики романа из плана социально-психологического в философский.

Печорин — абсолютный центр романа и высшее воплощение темы личности — сквозной темы Лермонтова. И не только Лермонтова. Мысль о том, что «человеческая личность выше истории, выше общества, выше человечества», Белинский в том же 1840 году, когда был закончен роман, называл «мыслью и душой века». Сложность личности Печорина задана той двойственностью, которую замечает простодушный Максим Максимыч (для него это необъяснимые «странности»), она проявляется и в портрете: повествователь отмечает не смеющиеся при смехе глаза (тоже называя это «странностью») и дает этому два противоречащих друг другу объяснения: «Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти». И Печорин с присущей ему интеллектуальной точностью обобщает: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его». Противоречие становится формулой существования героя: он сознает в себе «назначение высокое» и «силы необъятные» — и разменивает жизнь в «страстях пустых и неблагодарных»; у него ясно выраженное влечение и интерес к людям — и невозможность соединения с ними. Но гамлетовской антитезы мысли и действия у него нет. Несмотря на необыкновенную активность мысли, Печорин — герой не только интеллектуальный, но и действующий. Мысль для него — ценность не сама по себе, но как форма и основание изменяющего человека и

жизнь действия. «Идеи — создания органические, — скажет он, — их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие». В отличие от «Евгения Онегина», сюжет в котором строится как система испытаний героя нравственными ценностями дружбы, любви, свободы, в «Герое нашего времени» Печорин сам подвергает тотальной проверке все главные духовные ценности, ставя эксперименты над собой и другими. Любовь, в русской и европейских литературах со времен сентиментализма и романтизма являющаяся измерением человеческой значимости, проверяется в разных своих ипостасях: как «естественная» любовь — в «Бэле», как «романтическая» — в «Тамани», как «светская» — в «Княжне Мери». Дружба рассматривается как «патриархальная» (Максим Максимыч), дружба сверстников, принадлежащих к одному социальному кругу (Грушницкий), интеллектуальная (Вернер). Во всех случаях чувство оказывается зависящим от «видовой», внешней принадлежности человека — от его включенности в определенный общественный круг. Печорин же пытается добраться до внутренних основ человеческой личности, проверить возможность отношений не с «юнкером» или «штабс-капитаном», «дикаркой» или «светской дамой», но с «родовым» человеком, человеком вообще. Во всех своих действиях Печорин нарушает границы круга, предписанного его положением русского офицера, дворянина, светского человека, осуществляя всегда не «казенную надобность», а свою частную, человеческую необходимость. Финал «Тамани» — ироническое противопоставление «радостей и бедствий человеческих» и интересов «странствующего офицера, да еще с подорожной по казенной надобности» — подготавливает главную тему «Княжны Мери», в которой Печорин решает важнейший для себя вопрос, насколько свободен или несвободен человек в своих поступках. Он провоцирует людей, ставя их в положение, когда они вынуждены действовать не автоматически, по предписанным законам традиционной морали, а свободно, исходя из закона собственных страстей и нравственных представлений. «Разоблачая» Грушницкого, лишая его романтических одежд, он помещает его в ситуацию действительно трагического выбора. При этом Печорин беспощаден не только к другим, но и к себе: в жизненном «сюжете» с Грушницким он не дает себе ни малейших преимуществ, идет на смертельный риск: «Я решил предоставить все выгоды Грушницкому; я решил испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда все устроилось бы к лучшему...» И эта беспощадность к себе, и глубокое неравнодушие к резуль-

татам жестокого эксперимента отчасти оправдывают Печорина: «Я с трепетом ждал ответ Грушницкого... Если б Грушницкий не согласился, я бросился бы ему на шею».

Сомнения Печорина во всех твердо определенных для других людей ценностях («Я люблю во всем сомневаться!»), которые и обрекают его на одиночество в мире, на индивидуалистическое противостояние, в «Фаталисте» переводят вопрос в бытийственный план: существует ли та высшая воля, которая определяет нравственные законы, необходимость добра, назначение и цель человеческой жизни? Печорин, предельно правдивый с собой, может лишь иронически говорить о «людях премудрых», которые верили в общую осмысляющую жизнь связь — в «светила небесные... зажженные... только для того, чтоб освещать их битвы и торжества». Для него человек — один в мире и может полагаться лишь на себя, на собственный разум и волю. Этот религиозный скептицизм Печорина — завершающая и необходимая черта не только его личности, но всего современного поколения, «жалких потомков», неспособных ни к великим жертвам, ни к сильным наслаждениям, ни к надежде на вечную жизнь. Значительность Печорина и заключена в тоске по идеалу общей жизни, по трагическому восприятию непонятной для него собственной судьбы: «Зачем я жил? Для какой цели я родился?»

Мир героев романа предстает как система, в которой Печорин занимает центральное место и которая построена так, чтобы показать героя под разными углами зрения. Притом каждый из персонажей романа имеет и вполне самостоятельное значение и написан реалистически как сложный и противоречивый характер. В «Бэле» в образах горцев Лермонтов показывает те человеческие качества: непосредственность, силу страстей, способность к действию, — которые привлекают Печорина и близки ему; но гармония их жизни, недоступная для Печорина, строится на патриархальной простоте общественного устройства, а не на развитом сознании. В «Тамани» беззаконная вольница жизни «честных контрабандистов», поэтичная и таинственная, оказывается враждебной герою. В «Княжне Мери» Печорин действует среди социально близкого ему круга людей. Тем сильнее оказывается духовная чуждость (Мери, Грушницкий). Любовь к Вере и дружба с Вернером остается лишь нереализованной возможностью. Особую линию создают отношения Печорина и Максима Максимыча, несущего иную по сравнению с Печориным правду. Он противопоставлен Печорину в своей человечности, в способности к нерассуждающей любви, в

уме, не критическом и рефлектирующем, а основательном и здоровом, но отнюдь не пошлом. Полярность Печорина и Максима Максимыча — одно из проявлений той трагической разделенности судеб интеллигенции и народа, которая на протяжении всего XIX века будет темой русской литературы.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Назовите основные мотивы лирики Лермонтова. Почему мотив одиночества главный для него? 2. Каковы психологические черты лирического героя Лермонтова? 3. Определите художественные особенности его поэзии. 4. В чем выразилась близость к фольклору «Песни про... купца Калашникова»? Приведите примеры параллелизмов, повторов, отрицательных сравнений, постоянных эпитетов. 5. Что сближает и что делает противоположными характеры главных героев поэмы? 6. Какую роль в композиции поэмы «Мцыри» играет авторский рассказ? Монолог героя? Найдите описания картин природы, животных, птиц. Какую роль они играют в поэме? 7. Как соотносятся в поэме мотивы свободы, родины, природы? Почему герой поэмы обречен на трагический исход? 8. Чем объясняется последовательность частей в «Герое нашего времени»? Для чего Лермонтов ввел в роман трех повествователей? 9. Почему роман называют психологическим и философским? 10. Как строится система персонажей в романе? 11. Покажите связь проблематики романа Лермонтова с лирикой поэта. 12. Сравните размышления Печорина о своем поколении в «Фаталисте» с портретом поколения в «Думе».

Александр Николаевич ОСТРОВСКИЙ (1823–1886)

Значение деятельности Островского кратко и точно выразил его современник И.А.Гончаров. В письме, посланном Островскому в 1882 г. по случаю 35-летия его деятельности, он писал: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр». Он, по справедливости, должен называться «Театр Островского».

Островский, принадлежащий к числу великих русских писателей-классиков, единственный целиком посвятил себя драматическому роду. Он страстно любил театр, считал его, как и Гоголь, самым действенным искусством и самым демократическим. Он не только в тече-

ние сорока лет своей деятельности писал для театра, ежегодно печатаясь в лучших журналах, но и участвовал в постановке своих пьес на сцене московского и петербургского императорских театров. Появление его пьес было культурным и общественным событием. Создание национального театра Островский считал «признаком совершеннолетия нации», и он дал России национальный театр, создав репертуар поразительный по жанровому разнообразию — историческая и бытовая драма, сатирическая и народная комедия, водевиль и мелодрама, трагедия и драматическая сказка. И мир его героев чрезвычайно широк — купцы и мещане, помещики и чиновники, учителя и актеры — весь мир русской городской и поместной жизни. Но наибольший интерес у Островского вызывает народный характер, духовные силы и возможности простого человека.

«Гроза» (1859)

Вопросы.

1. Жанровое своеобразие «Грозы».
2. Особенности конфликта в драме.
3. Система персонажей драмы.
4. Символика названия.

Ни одна пьеса Островского не вызывала столько споров, сколько написанная накануне великой реформы «Гроза». И спорили даже не о пьесе — о главной героине. Кто она — «луч света в темном царстве», по знаменитому определению Добролюбова, или «зачумленная личность», зараженная «до мозга костей всеми нелепостями понятий, господствующих в обществе самодуров», по словам Писарева; «народный характер», который «сосредоточенно решителен, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен, в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны» (Добролюбов), или истеричка, которая «на каждом шагу путает и свою собственную жизнь, и жизнь других людей... разрушает затянувшиеся узлы самым глупым средством, самоубийством, да еще таким самоубийством, которое является совершенно неожиданно для нее самой» (Писарев). Непредвзятый читатель Островского видит, что оба объяснения лишены полноты, лишены той сложности в понимании и характера героини, и мира, в котором она живет, и конфликта — «грозы», над ней разразившейся, которая есть в пьесе Островского.

Важнейшая часть любого драматического произведения — место действия, и оно у Островского строится на противоречии. С одной стороны, Калинов — старинный купеческий городок, в кото-

ром неподвижность и неизменность существования подчиняется веками существующим законам патриархальной жизни. Дом Кабановых — концентрация этого. «Ну, теперь тишина у нас в доме воцарится. Ах, какая скука!» — скажет Катерина. Но не зря Островский в этой пьесе впервые вывел действие из помещения на природный ландшафт: высокий берег Волги, частые грозы — знаки природной свободы — не просто элемент декорации, они активно участвуют в действии. На берегу Волги Катерина произнесет в первом действии свое знаменитое: «Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь». И ее самоубийство — тоже полет, освобождение от земной тяжести. Калинов замкнут в себе, изолирован от внешней жизни, но она, эта жизнь, не то что вторгается в его пределы, но как будто стучится в дверь, напоминает о себе рассказами «дорожного человека» — странницы Феклуши, которая повествует о «последних временах», когда извратился привычный порядок вещей и само время «стало в умаление приходить»: «шум, беготня, езда беспрестанная», «гульбища да игрища», «огненного змия стали запрягать». От этой жизни у Калинова нет настоящей защиты, и на жалобные Феклушины слова: «Нам-то бы только не дожить до этого» — Кабаниха отвечает коротко и весомо: «Может, и доживем».

Проблема жанра для любой пьесы не просто научный вопрос, понимание жанра определяет и характер героя и особенности конфликта. Добролюбов исходит из понимания «Грозы» как социально-бытовой драмы. Для него конфликт пьесы — резкое противостояние двух миров: самодуров и их жертв. И исключительность Катерины в том, что рядом с другими — с полностью покорными Тихоном и Борисом, с приспособившимися к калиновской жизни Варварой и Кудряшом — она единственная последовательна и решительна в своем неприятии насилия. Дело обстоит не так просто. Начать с лагеря «самодуров». Понятие «самодурства» у Островского, отмечает современный исследователь, — не порядок патриархального мира, а разгул своеволия властного человека, тоже по-своему нарушающего порядок и ритуал. Это определение полностью подходит к Савелу Дикому, «безобразному» в своей эмоциональной неумности, но не к Марфе Игнатьевне Кабановой, рассудительной хранительнице устоев патриархальной жизни. Добролюбов же понимает самодурство расширительно — как весь уклад русской жизни. Но несмотря на контрастные характеров, Кабаниха и Дикой («говорящее» сочетание имен!) составляют пару в системе персонажей. «Парность» — свойство характерное для «Грозы», и создается она разными способами: на основе сходства — Тихон и Борис,

Варвара и Кудряш; при различии характеров сходство положений — Кабаниха и Дикой; на основе противоположности — Феклуша и Кулигин (оба не участвуют непосредственно в сюжете, а выполняют функцию резонеров, обосновывая либо правоту (Феклуша), либо неправоту (Кулигин) калиновской жизни.

Особенность положения Катерины в системе персонажей в том, что для нее не находится пары. Она любит Бориса, жалеет Тихона, любит, как сестру, Варвару, и они отвечают ей тем же, но притом она совершенно одинока. Ее не понимает никто из них. Ни с кем она не соразмерна. Что же в ней особенного, в этой купеческой жене, о которой столько спорила русская критика и до сегодняшнего дня продолжает спорить русский театр? Для того чтобы понять это, надо вернуться немного назад, к изображению Островским мира. Этот мир, как уже говорилось, соединяет в себе два противоположных начала: иерархически устроенного (отношения старших и младших), основанного на жесткой системе правил и ритуалов патриархального общественного уклада и природного начала, с его свободой и стихийной непредсказуемостью. Но и в человеке воплощены те же два начала: нравственный закон, выраженный в системе общественных (человеческих) и религиозных (божественных) правил и запретов, и природное начало — сила свободной страсти. Присутствие этих начал в человеке и определяют личность. Тихон и Борис, персонажи, которые в сюжете и конфликте любой другой драмы или комедии были бы антагонистами (муж и любовник), здесь объединены своей предельной слабостью: закону они следуют не по свободному выбору, а подчиняясь силе (Тихон — силе матери, Борис — дяди), нарушение закона (у Тихона — загул, у Бориса — любовные встречи с Катериной) всегда временное, калиновская жизнь возвращает их в прежнее русло; и природное начало не определяет их жизни, они ничем не способны пожертвовать для любви. Варвара и Кудряш вполне наделены природной свободой, но начало нравственное подавлено в них полностью, они способны успешно приспособиться к любым условиям жизни. С Катериной все по-другому. Она максимально наделена и природно и духовно. На слова Варвары: «... у тебя сердце-то ... не уходило еще» — она отвечает: «И никогда не уходится... Такая уж я зародилась, горячая!» Жизнь «горячего сердца» — и одновременно максимализм в сознании нравственного долга, который для нее может принять единственно возможную форму религиозного закона. И она принимает его свободно, как свой личный закон. Нарушение его, незаконная, «грешная» любовь, осознается ею как разрушение всего мира.

Исключительная наделенность духовными и природными дарами — свойство героя трагедии. И конфликт между этими сторонами его души — трагический конфликт, он не может найти разрешения и выхода. Катерина гибнет не потому, что свекровь ее жестка, муж слаб, не потому, что ее запирают, а Борис не решается ее увезти, — она гибнет потому, что «уж все равно.. душу свою погубила». В кульминационной сцене грозы покаяние для Катерины отнюдь не искупление вины, а только проявление ее неспособности лгать. Она не может изменить своему «горячему сердцу» и не может изменить нравственному закону. Исходом может стать только смерть.

В системе персонажей Катерина соотносима только с Кабанихой: обе максималистки, обе не способны к компромиссу. Но если Кабаниха — блюститель окостеневшей и неживой формы и ритуала, то Катерина воплощает сердце и поэзию этого мира. Противоположность их и в том, что Кабаниха чувствует вполне по-старому, но ясно видит, что мир ее гибнет, Катерина же чувствует по-новому, но не понимает, что старый мир исчерпан и обречен.

Поэтичность «Грозы» связана не только с образом Катерины, с ее свободными «мечтаниями» и светлыми и страшными видениями, но и с высокой насыщенностью пьесы символикой. Она проявляется и в образе сумасшедшей барыни — символе иррациональных сил, действующих в мире, и в «райских» видениях Катерины — символе идеальной красоты и гармонии, к которой стремится ее душа, и в некоторых деталях, таких как громоотвод Кулигина — символе активного вмешательства в жизнь. Главный символ — название трагедии. Оно многосложно: гроза — реальность, о ней часто говорят, Кулигин предлагает сделать громоотвод; гроза «участвует» в действии — признание Катерины вызвано ужасом перед ней, гроза здесь как обнаружение греха; гроза — катастрофа, и в этом смысле она оказывается моделью конфликта; но гроза и очищение, необходимое обновление жизни, к которому призывает трагедия.

«Лес» (1871)

Вопросы.

1. Образ мира в комедии.
2. Особенности композиции.
3. Проблематика комедии.
4. Система персонажей.
5. Тема театра и жизни.

Многие исследователи, говоря о мире, изображенном в пьесе, подчеркивают реалистическую точность отражения жизни пореформенной России, бытовую достоверность изображения места и вре-

мени, типическую характерность и жизненную естественность персонажей. Говорят о необычайной социальной емкости комедии, позволяющей представить в миниатюре все русское общество. Это совершенно справедливо, но недостаточно. Островский с убедительностью бытовых картин соединяет сатирическую условность. Даже название усадьбы Гурмыжской Пеньки — тип сатирического названия, который мы встречаем у Некрасова или Салтыкова-Щедрина.

Усложнение образа мира связано и с теми значениями, которые несет название комедии. Лес оказался и необходимой декорацией действия — на скрещении двух лесных дорог встречаются пешие путешественники, провинциальные актеры Счастливец и Несчастливцев; и источником развития действия — деньги от продажи леса должны пойти в приданое Аксюше, и разговор об этом ведется уже в первом явлении первого акта; продажа леса — знак упадка помещичьего хозяйства, об обычности этого явления будут говорить и слуга Карп, и помещик Бодаев; но лес — это и символ. Символ глухой провинциальной жизни и одновременно символ душевной непросветленности, грубых, «лесных» чувств и поступков обитателей усадьбы. Эта символика ясно проявляется в последнем монологе Несчастливецва: «Зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? Зачем мы... спугнули сов и филинов? ... Тут все в порядке, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятя от горького житья у своих родных: лес, братец».

Способ создания конструкции, одновременно воплощающей и внешний, социальный образ мира, и внутренний, душевный, идет от Гоголя. «Сборный город всей темной стороны», — определяет он созданный в «Ревизоре» город и одновременно в «Развязке «Ревизора» интерпретирует его как душевный город человека, где чиновники олицетворяют суетные страсти, а Хлестаков — «ветреную светскую совесть». Но если Гоголь предлагает две возможные интерпретации — социальную и морально-религиозную, — то Островский требует обязательного соединения внутреннего и внешнего.

Еще одну особенность открывает нам декорация второго действия, где на развилке дорог указатель направляет путешественников в две стороны — усадьбу Пеньки и в город Калинов. Калинов не служит местом действия — зачем он появляется в пьесе? Островский создает собственную топографию, заставляя читателя-зрителя вспомнить о Калинове «Грозы» и «Горячего сердца», написанного всего за два года до «Леса». Индивидуальный мир художника, объе-

диненный образом места, позволяет сопоставить и сблизить героев разных пьес и их тематические линии, прежде всего тему «горячего сердца» и тему жестокого, «дремучего» деспотизма.

На этот сложный, из многих составляющих созданный образ мира накладывается еще одна модель, с нашей точки зрения, важнейшая: мир — театр. Модель эта, активно действующая в мировой культуре, важна и для Островского, создающего контрастные отношения двух видов театральности, присутствующих в жизни: яркой и открытой эмоциональности, эффективности речи и действий персонажей (заражающая сила этой театральности особенно видна в эпизоде Несчастливцева и Восмибратова, вынужденного подчиниться логике «благородного стиля», в реакции Бодаева на речь Несчастливцева: «*Браво, браво! То-то я слушаю, кто так хорошо говорит, благородно. Это такая редкость у нас*»), — и театральности как лжи и притворства — того, что в комедии зовется «лицедейством» и «комедиантством».

Эта выразительность может быть, с одной стороны, театральной яркостью стиля актерской игры (неважно, мелодраматический ли это пафос Несчастливцева, или комедийная буффонада Аркашки), с другой — это открытая эмоциональность любовных переживаний Аксюши и Петра. И если в пьесе чрезвычайно значима ситуация столкновения жизни и искусства, то здесь мы встречаемся с обратным: искусство и жизнь обнаруживают единство своей природы. Влюбленная девушка и трагик-орала оказываются связанными не формальным родством, братом и сестрой (а это единственная форма их обращения друг к другу) их делает духовное родство.

Театральность, понятая как выразительность, объединяющая и игровое поведение актеров, и предельную искренность открыто выраженного чувства, противопоставлена комедиантству, в основе которого лежит корыстная ложь. Игра для актеров, создающих этот вид театрального действия, всегда имеет ясно осознанную практическую цель (деньги, репутация, сластолюбие) и всегда связана с обманом («из роли вышла», «играешь, играешь роль, ну, и заиграешься»). Характерно, что Гурмыжская и Буланов, действуя в узких рамках выбранных ими ролей, оказываются неспособными понять логику поведения бескорыстных, а потому непредсказуемых для них Несчастливцева и Аксюши, которым это дает не только нравственное превосходство над противниками (гордая независимость Аксюши в разговоре с Гурмыжской), но и свободу тактического маневра (с помощью бутафорского пистолета Несчастливцев восстанавливает справедливость).

Композиция драматического произведения определяется в первую очередь устройством сюжета. Сюжет «Леса» лишен единства, характерного для «Грозы». Современники отмечали это и считали недостатком пьесы (водевильист П. Каратыгин назвал ее «обновкой, сшитой из *пестрых лоскутков...*»). В комедии действительно присутствуют три достаточно самостоятельные сюжетные линии: провинциальных актеров Несчастливцева и Счастливецца, Аксюши и Петра, Гурмыжской и Буланова. Сюжет и конфликт в драматическом произведении всегда связаны с определенной целью, стоящей перед героями, с борьбой за нее, с достижением ее или неудачей. И в «Лесе» эти цели отчетливы: странствующие актеры ищут драматическую актрису для своей труппы, влюбленные Аксюша и Петр стремятся к браку, старуха Гурмыжская хочет стать обладательницей мальчика-мужа.

Сюжетные линии связаны между собой прежде всего бытовыми мотивировками: родством (Несчастливцев — племянник Гурмыжской, Аксюша — бедная родственница и воспитанница богатой помещицы, Буланова прочат в мужья Аксюше), деловыми отношениями (Петр оказывается в Пеньках потому, что отец его, купец Восмибратов, покупает у Гурмыжской лес). Герои связаны денежной зависимостью: Гурмыжская в долгу перед племянником, поэтому приход Несчастливцева пугает ее; за Аксюшей, невестой Буланова, в приданое должны пойти деньги, полученные за проданный лес, и когда Гурмыжская решает забрать гимназиста себе, она отказывает девушке в приданом; но деньги необходимы Аксюше, чтобы выйти замуж за Петра — Восмибратов не согласен взять за сына бесприданницу.

Страшная зависимость человеческого счастья и даже жизни от денег могла быть материалом для драматического развертывания сюжета, как это не раз было у Островского. Но в «Лесе», основанном на мотиве обмана и игры, и деньги станут предметом игрового отношения: тысяча рублей, на которую Восмибратов обманул Гурмыжскую, совершит путешествие от него к Несчастливцеву, потом к Гурмыжской и вновь к Несчастливцеву, который передаст их Аксюше, отдавшей их как приданое Восмибратову. Действие совершит свой круг, вернувшись в ту же точку. Тем же окончатся усилия нищих актеров хоть чем-то поживиться у богатой тетки: как нищими и пешими пришли в усадьбу, так безденежными и бескаретными они ее оставят.

Кроме этих внешних связей сюжетных линий, существуют и более глубокие и важные, определяемые одной из важнейших тем пьесы — столкновением театра и действительности. На сценической площадке усадьбы Пеньки каждый из героев разыгрывает свой спектакль. О характере этих спектаклей мы скажем чуть ниже.

В создании персонажей проявляется тот же принцип противоречивого соединения, который мы наблюдали и в картине мира, и в сюжетном строении комедии. С одной стороны, персонаж наделен большой социальной определенностью и жизненной правдивостью. Существует множество актерских рассказов о том, кто послужил прототипами Счастливецва и Несчастливецва и как велико сходство художественных образов с реальными людьми. С другой — в «Лесе» очень велика роль условного. Условность задается разными способами. Прежде всего это привычное для Островского наделение героя «говорящим» именем. Герой может сам объяснять значение имени, как Несчастливец: «Подлости не люблю, вот мое несчастье». (Здесь особый случай — псевдоним, т.е. осознанно выбранное имя). Более замаскировано самораскрытие имени Улита: «Ползаешь, ползаешь перед барыней-то, хуже, кажется, всякой твари последней, ну, и выползаешь себе льготу маленькую». Важная сторона устройства системы персонажей в «Лесе» — парность. Мы имеем в виду не парность героев, составляющих каждую сюжетную линию (Гурмыжская — Буланов, Аксюша — Петр), а внесюжетное *удвоение* персонажей: Карп — Улита, Бодаев — Милонов. Эти герои заставляют нас вспомнить о приеме удвоения в мировой и русской драматургии (Розенкранц — Гильденстерн, Бобчинский — Добчинский, г.Н. — г.Д.); но есть и различие. Если пары Шекспира, Гоголя, Грибоедова — чистое удвоение, практически полное отсутствие индивидуализирующих различий («Э!» — сказали мы с Петром Ивановичем»), то у Островского пары составляют герои, характерологически противоположные. Мысль наша движется от разделения к соединению. Разумный резонер Карп и лстывая обманщица Улита *равно* служат Гурмыжской и заботятся об удовлетворении прихотей хозяйки; восторженно сюсюкающий Милонов и грубый скептик Бодаев *равно* поддерживают Гурмыжскую в любой ее роли, утверждая тем самым ее лживое комедиантство как закон жизни. Противоположность/близость — свойство, необходимое для понимания основной пары комедии — Несчастливецва и Счастливецва. Актеры противоположны, это противоположность верха и низа, идеала и реальности, театральной и жизненной ситуации трагика и комика: «Комики визитов не делают, потому что они шуты, а трагики — люди, братец», — говорит Несчастливецв Аркашке. Но развитие действия ведет к изменению ориентиров: Несчастливецв осознает свою несовместимость с «порядочными людьми» и социальное и духовное родство с неказистым комиком. Его «мы» последнего монолога не только обобщенное «мы, артисты», но и конкретное «мы с Аркашкой»; снисходительно-презрительное «братец» сменяется финальным: «Руку, товарищ!».

«Лес» в основе своей сатирическая комедия, но жанр его осложнен тем, что, благодаря сквозному мотиву игры, место действия становится как бы сценической площадкой, на которой одновременно разыгрывается несколько пьес, причем пьес разных жанров.

Линия Несчастливцева и Счастливецва связана с жанром водевиля. Основной прием водевиля — недоразумение, подмена, — и приход актеров в усадьбу Гурмыжской под чужими именами и в чужой социальной роли дает завязку водевильного действия. Острота ситуации, создаваемой Островским на внешнем уровне комедии, состоит в том, что настоящее, родовое имя Несчастливцева становится его маской, а театральный псевдоним-личина — истинным лицом. В мире водевиля происходит трансформация имен и сущностей: так Карп в устах Аркашки будет последовательно менять свое имя на Окунь, Сазан, Осетр, а Гурмыжская из сластолюбивой и жадной ханжи превратится в образец добродетели, кротости и смирения.

Комедия, которую играет Гурмыжская, — фарс. Соединение в любовную пару старухи и мальчишки, грубость и быстрота превращения забывшей о радостях жизни благочестивой вдовы в жаждущую любовных радостей невесту (Бодаев и Милонов, приехавшие для подписания завещания, становятся свидетелями заключения брачного контракта), любовь, представленная в низших, физиологических формах влечения, — все это черты фарса.

И, наконец, жанр, в котором не играет, а живет Аксюша, — жанр высокой романтической драмы, рамки которого — жизнь и смерть, «полная гибель всерьез». Жанр этот создает высокий положительный полюс жизненного содержания, и в него войдет сбросивший бутафорскую одежду Несчастливцев. Финал пьесы — обличение актером фарсового перевернутого мира и уход из него — заставляет вспомнить об единственном высоком герое русской классической комедии — Чацком, роль которого наследует Несчастливцев.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. В чем смысл названия драмы «Гроза»? 2. Найдите символические детали и образы в «Грозе». 3. Каковы функции пейзажа в «Грозе»? 4. Каков жанр «Грозы»? 5. Какова роль поэтических и религиозных мотивов в построении образа Катерины? 6. В чем смысл названия комедии «Лес»? 7. Какое значение в комедии имеет тема театра? 8. Расскажите о парных персонажах в «Лесе». 9. Определите сюжетные линии в комедии. 10. Какой смысл имеет отсутствие единства действия в комедии?

Иван Александрович ГОНЧАРОВ (1812–1891)

И.А.Гончаров — выдающийся русский писатель XIX века. В трудную эпоху николаевского безвременья он своим творчеством способствовал подъему духовных сил нации, вносил свой вклад в развитие русского реализма. Гончаров входил в литературу в плеяде таких писателей, как Герцен, Тургенев, Достоевский, Некрасов, и занял среди них достойное место, создав своеобразный художественный мир.

Среди своих предшественников в литературе писатель особенно выделял Пушкина, подчеркивая его исключительное влияние на него: «Пушкин был наш учитель, и я воспитался, так сказать, его поэзией. Гоголь на меня влиял гораздо позже и меньше». Гончаров всегда стремился к объективности изображения. Н.Добролюбов отмечал его «уменье охватить полный образ предмета, отчеканить, изваять его...». Писателя интересовала повседневная жизнь, которую он показывал в ее нравственно-бытовых противоречиях. Он тщательно отбирал достоверные подробности жизни, из которых складывалась достаточно стройная картина, а ее основной смысл становился очевидным сам собой. Писатель старался избегать открытого выражения авторской позиции и уж тем более отказывался вершить суд над героями. Читатель его произведений почти не ощущает вмешательства автора: жизнь как бы говорит сама за себя, ее изображение лишено как сатирического, так и приподнято-романтического пафоса. Отсюда и в манере повествования отсутствует эмоциональная окраска. Тон повествования эпически спокойный.

При верности жизни, «безакцентности» стиля Гончаров никогда не впадал в натурализм. Более того, натурализм он считал бескрылым, лишенным подлинной художественности. Произведение писателя-натуралиста с фотографически точным воспроизведением действительности, по его представлению, не могло заключать в себе подлинно художественного обобщения. Не случайно он писал Достоевскому: «Вы знаете, как большей частью действительности мало бывает для художественной правды — и как значение творчества именно тем и выражается, что ему приходится выделять из природы те или другие черты и признаки, чтобы создавать правдоподобие, т.е. добиться своей художественной истины».

Особенности творческой манеры Гончарова, характер его реализма определяются его мировоззрением, личностным статусом, пониманием творчества, его природы и законов. Так же, как и Тургенев, он придерживался либеральных убеждений, но в отличие от Тургенева, был

гораздо дальше от социально-политических конфликтов современности. Писатель рассматривал общественную жизнь и ее перспективы через эволюцию социально-бытового уклада. Другими словами, его волновали не столько социально-политические, сколько бытийные проблемы. Гончаров сам достаточно прозрачно определил свои мировоззренческие ориентиры и своеобразно дистанцировался от революционности, столь характерной для его времени: «Я разделял во многом образ мыслей относительно, например, свободы крестьян, лучших мер к просвещению общества и народа, о вреде всякого рода стеснений и ограничений для развития и т.д. Но никогда не увлекался юношескими утопиями в социальном духе идеального равенства, братства и т.д., чем волновались молодые умы».

При этом в творчестве Гончарова нашли отражение существенные стороны современной ему действительности. Писателю удалось показать сдвиги в сознании, в системе ценностей его эпохи; он художественно осмыслил новый тип русской жизни — тип буржуазного предпринимателя.

Гончаров прожил долгую творческую жизнь, но написано им немного. Писатель долго вынашивал замыслы своих произведений, тщательно обдумывал детали, прежде чем начинал непосредственную работу над текстом. У него была собственная концепция творчества. Писатель был убежден, что подлинное произведение искусства рождается только из лично пережитого художником. «То, что не выросло и не созрело во мне самом, чего я не видел, не наблюдал, чем не жил — то недоступно моему перу... я писал только то, что пережил, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал», — признавался он.

Первые публикации Гончарова состоялись в рукописных журналах «Подснежник» и «Лунные ночи», выпускавшихся в доме художника Николая Майкова. С его сыновьями — будущим поэтом Аполлоном Майковым и критиком Валерианом — Гончаров дружил. Это были повести «Лихая болезнь» (1838) и «Счастливая ошибка» (1839). В каком-то смысле это были этюды к его первому роману «Обыкновенная история» (напечатан в журнале «Современник» в 1847 году). Роман стал событием и сделал Гончарова одной из важнейших фигур в отечественной литературе. Многие критики лестно отзывались о молодом писателе.

В 1849 году Гончаров опубликовал «Сон Обломова» — отрывок из будущего романа. Сам роман «Обломов» появился лишь в 1859 году на страницах журнала «Отечественные записки». В это десятилетие писатель совершил на военном корабле путешествие во

круг Европы, Африки и Азии, результатом чего стали путевые очерки «Фрегат Паллада» (1855—1857). «Обломов» — главный роман Гончарова. По мнению многих критиков, он произвел настоящую сенсацию. А.В.Дружинин писал: «Без всякого преувеличения можно сказать, что в настоящую минуту по всей России нет ни одного малейшего, заштатнейшего города, где бы ни читали «Обломова», не хвалили «Обломова», не спорили об «Обломове».

Следующий роман писателя был опубликован еще через десять лет, в 1869 году. В течение этого десятилетия он публиковал лишь небольшие отрывки из будущего романа. «Обрыв» не получил такой высокой оценки в критике, как «Обломов». Революционно настроенные критики отнесли его к антинигилистическим романам. Но читатели с интересом встретили роман, а тираж журнала «Вестник Европы», на страницах которого он был опубликован, резко вырос.

После «Обрыва» Гончаров практически отошел от широкой литературной деятельности. Единственная критическая статья «Мильон терзаний», написанная им в 1872 году, напомнила читателю имя Гончарова. «Мильон терзаний» — талантливый и тонкий анализ комедии Грибоедова «Горе от ума»: Гончаров дал точную характеристику образов, показал актуальность комедии.

Итак, единственным жанром, в котором работал Гончаров, был роман. Писатель считал роман главным жанром, способным отразить закономерности жизни во всей их глубине. Не случайно герой гончаровского романа «Обрыв» Райский говорит: «Пишу жизнь — выходит роман, пишу роман — выходит жизнь».

«Обломов» (1859)

Вопросы.

1. Обломов и обломовщина.
2. «Старое» и «новое» в русской жизни (Обломов и Штольц).
3. Образ Ольги Ильинской.
4. Художественные особенности романа.

Роман «Обломов» привлек внимание критиков и читателей прежде всего своим центральным героем. Он вызывал противоречивые чувства и суждения. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» увидел за образом Обломова серьезное социальное явление, оно и вынесено в название статьи.

Вслед за Добролюбовым очень многие стали видеть в гончаровском герое не просто реалистический характер, а общественный и литературный тип, имеющий генетическое родство с гоголевским Маниловым, с типом «лишнего человека» в русской литературе.

Несомненно, Илья Ильич Обломов — порождение своей среды, своеобразный итог социально-нравственного развития дворянства. Для дворянской интеллигенции не прошло бесследно время паразитического существования за счет крепостных крестьян. Все это породило лень, апатию, абсолютную неспособность к активной деятельности и типично сословные пороки. Штольц называет это «обломовщиной». Добролюбов не только подхватывает это определение, но и находит истоки обломовщины в самой основе русской жизни. Он беспощадно и сурово судит русское дворянство, закрепляя за ним это слово «обломовщина», ставшее нарицательным понятием. По мнению критика, в Обломове автором показано стремительное падение «с высот печоринского байронизма, через рудинский пафос... в навозную кучу обломовщины» героя-дворянина.

В образе Обломова он увидел прежде всего социально-типическое содержание и поэтому ключом к этому образу считал главу «Сон Обломова». Действительно, образ Обломовки из сна героя дает богатейший материал для понимания социальной и нравственно-психологической сущности Обломова как типа. «Сон» героя не совсем похож на сновидение. Это достаточно стройная, логичная, с обилием подробностей картина жизни Обломовки. Скорее всего, это не собственно сон, с характерными для него алогичностью и эмоциональной взволнованностью, а условный сон. Задача этой главы романа, как отмечал В.И.Кулешов, дать «предварительную историю, важное сообщение о детстве героя... Читатель получает важные сведения, благодаря какому воспитанию герой романа сделался лежебокой... получает возможность осознать, где и в чем именно эта жизнь «обломилась». В картине детства заложено все. Жизнь для обломовцев — это «тишина и невозмутимое спокойствие», которые, к несчастью, иногда нарушаются неприятностями. Особенно важно подчеркнуть, что среди неприятностей, в одном ряду с «болезнями, убытками, ссорами» для них оказывается труд: «Они сносили труд как наказание, наложенное на праотцов наших, но любить не могли».

С раннего детства сам образ жизни воспитывал в Илюше чувство барского превосходства. Для всяких нужд у него есть Захары, внушали ему. И очень скоро он «сам выучился покрикивать: — Эй, Васька, Ванька! Поддай то, поддай другое! Не хочу того, хочу этого! Сбегай, принеси!».

В недрах Обломовки сформировался и жизненный идеал Обломова — жизнь в усадьбе, «полнота удовлетворенных желаний, раздумье наслаждения». Хотя Илья готов внести в свою идиллию неко-

торые изменения (он перестанет есть старозаветную лапшу, жена не станет бить девок по щекам, займется чтением и музыкой), основы ее неизменны. Зарабатывать на жизнь для дворянина, по его мнению, недостойно: «Нет! Что из дворян делать мастеровых!» Он убежденно стоит на позиции барина-крепостника, решительно отвергая совет Штольца завести в деревне школу: «Грамотность вредна мужику, выучи его, так он, пожалуй, и пахать не станет». Он не сомневается в том, что крестьянин всегда должен работать на барина. Таким образом, инертность Обломова, ленивое прозябание в халате на диване его петербургской квартиры в гончаровском романе в полной мере порождены и мотивированы социально-бытовым укладом патриархально-помещичьей жизни.

Но образ Обломова все-таки не исчерпывается этой трактовкой. Ведь Обломов наделен удивительным сердцем, «чистым», «как колодезь глубоким». Светлое, доброе начало в Обломове так хорошо чувствует Штолец. Именно это «честное, верное сердце» полюбила в нем Ольга Ильинская. Он бескорыстен и искренен. А как глубоко он переживает прекрасное! Исполнение Ольгой арии Нормы из оперы Беллини переворачивает ему душу. У Обломова свое представление об искусстве. Он ценит в нем красоту и человечность. Поэтому-то еще в начале романа он так горячо спорит с «прогрессивным» литератором Пенкиным, требующим от искусства беспощадных обличений и «голой физиологии общества». Обломов возражает ему: «Вы одной головой хотите писать... Вы думаете, что для мысли не надо сердца? Нет, она оплодотворяется любовью».

Илья Ильич не просто лежит на диване, он постоянно думает о своей жизни. Автор, размышляя об образе Обломова, видел в нем не только социальный тип определенной эпохи, но и выражение черт национального характера: «Я инстинктивно чувствовал, что в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека...».

Двойственную природу Обломова подчеркивал в статье о романе критик Дружинин. Он считает, что в герое идет постоянная борьба начал Обломовки с «истинной деятельной жизнью сердца». Именно эта особенность образа Обломова определила своеобразие композиции романа. Глава «Сон Обломова» играет в ней определяющую роль. Первые восемь глав романа показывают Обломова на столь любимом диване в квартире на Гороховой. Череди визитеров, сменяющих друг друга, создает некий обобщенный и почти символический образ Петербурга, который отталкивает героя. Каждый из гос-

тей Ильи Ильича живет в суете, постоянно спешит («В десять мест в один день — несчастный!»), занят погоней за карьерой, сплетнями, светскими развлечениями. Возникает образ пустоты, видимости жизни. Обломов не может принять такую жизнь: он отвергает все приглашения, предпочитая одиночество. В этом проявляется не только его извечная лень, но и неприятие самой сути петербургской жизни, этой безумной занятости без дела. Сон, остановивший «медленный и ленивый поток его мыслей», проясняет нам его идеалы. Они прямо противоположны основам петербургской жизни.

Обломову снится детство, идиллическое детство в стране покоя, остановившегося времени, где человек остается самим собой. Как же может он принять этот натиск и суету Петербурга, где жизнь его «доставляет!» Глава «Сон Обломова» отделяет визитеров от прихода Штольца. Удастся ли ему одолеть власть Обломовки над другом?

Обломов по сути своей натуры и мировоззрению — идеалист, живущий своей так и не реализовавшейся мечтой об утраченных гармонии и покое. Гончаров, размышляя о своем романном герое, так прямо и определял его: «С той самой минуты, когда начал писать... у меня был артистический идеал: это изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, т.е. всеобщей человеческой натуры».

Обломов не поддался энергии и сердечному участию в его судьбе друга детства Андрея Штольца. Даже любовь к удивительной Ольге Ильинской только на время выводит его из спячки. Он сбежит от них, обретя покой в доме вдовы Пшеницыной на Васильевском острове. Для него этот дом станет своего рода Обломовкой. Только не будет в этой Обломовке поэзии детства и природы и совсем исчезнет из его жизни ожидание чуда. Как это было с обитателями Обломовки его детства, незаметно для Ильи Ильича наступить смерть — его сон перейдет в вечный сон.

Образ Обломова в романе является выражением уходящего старого патриархально-родового уклада. Он привел его к бездействию и апатии, но он же сделал его благородным, мягким, добрым. Обломов — мечтатель, неспособный обратиться силы души, ум, чувства на достижение практических целей. Гончаров, создав образ Штольца, показал, что в России появляется новый тип личности, человек, свободный от идеализма и мечтательности. Человек дела, расчета, Андрей Штолец хорошо знает свои цели. Еще в юности он четко опре-

делил свою главную жизненную задачу — добиться успеха, прочно стоять на ногах. Практическая цель заменила ему идеал. Он без сомнений и душевных бурь шёл к ее достижению и добился своего. Видимо, такие практические деятели, по Гончарову, должны представлять новую Россию, ее будущее. Но в романе только рядом с Обломовым Штольц интересен по-человечески. В своей деятельности, данной, правда, лишь вскользь, Штольц однопланов и скучен. Их брак с Ольгой как будто вполне счастливый, однако умный Штольц видит, что Ольгу что-то тревожит и томит. Ольга, в отличие от мужа, не может променять «мятежные вопросы» бытия на прочное благополучное существование. Что же показал в Штольце Гончаров? Принципиальную ущербность, духовную бескрылость буржуазного человека, а значит, и неспособность его стать подлинным героем времени, надеждой России? Или таким образом выражена авторская симпатия к герою старой России — Обломову (при том, что все отрицательные черты его натуры и поведения нисколько не смягчаются?) Трудно дать однозначный и определенный ответ на эти вопросы. Скорее в этих героях романа проявились объективные противоречия русской действительности того времени. Правда, реальный буржуазный делец России в большей мере был похож на пройдох Тарантьева и Мухоярова, чем на умного и благородного Штольца.

Настоящим открытием Гончарова было создание нового женского типа в романе. Ольга Ильинская отличается от всех предшествующих женских персонажей в русской литературе. Она — натура деятельная, а не созерцательная и живет не только миром чувств, но ищет конкретного дела. Ее любовь к Обломову родилась из желания возродить, спасти опустившего человека. Ольга отличается «красотой и естественной свободой взгляда, слова, поступка». Полюбив Обломова, она надеется излечить его от апатии, но, осознав безнадежность заболевания, расстанется с ним. При всей любви к Ольге Обломов боится силы ее чувства, видит в любви «не покой» и готов к бегству. Весенний роман Обломова и Ольги Ильинской написан с такой поэтической силой, что образ Ольги оказывается необычайно привлекательным и заключает в себе типические черты нового женского характера.

Гончаров — художник-реалист. «Органическое» движение бытовой жизни интересует его гораздо больше, чем бурные страсти и политические события. В романе воссоздается повседневная жизнь людей. Писатель уделяет большое внимание предыстории центральных героев, повествуя об их семейно-бытовом воспитании. Истоки характеров заключаются именно в нем. В создании характеров он всегда шел к раскрытию внутреннего содержания через внешние детали, портрет. На-

пример, важную роль в создании образа Пшеницыной играет портретная деталь — «голые локти». В основном, портретные и предметные детали указывают на тот социальный уклад, в котором герой сформировался и черты которого несет в себе. Выразительны в этом отношении «маленькая перчатка» Ольги, забывтая у Обломова; «обломовский халат». Детали портрета и предметный мир несут у Гончарова не столько психологический, сколько эпический характер.

В романе «Обломов» проявилось мастерство индивидуализации речи персонажей. Выразительны диалоги. Роман Гончарова «Обломов» до сих пор привлекает читателей и исследователей, рождая новые трактовки образов персонажей и авторской позиции.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Проанализируйте идейный смысл и художественное своеобразие главы «Сон Обломова».
2. Какова роль деталей внешности в изображении персонажей романа «Обломов»?
3. Какова идейная нагрузка образа слуги Обломова Захара?

Иван Сергеевич ТУРГЕНЕВ (1818–1883)

Творчество И.С.Тургенева — яркое явление не только в истории отечественной литературы, но и в истории общественной мысли. Произведения писателя всегда вызывали бурную реакцию в обществе. Роман «Отцы и дети» «спровоцировал» такую полемику в критике, подобную которой трудно найти в истории русской общественной мысли. Писатель в каждом новом произведении откликался на социальную жизнь своего времени. Пристальный интерес к актуальным проблемам современности — типологическая характеристика тургеневского реализма.

Н.Добролюбов, отмечая эту особенность тургеневского творчества, писал в статье «Когда же придет настоящий день?»: «Живое отношение к современности упредило за Тургеневым постоянный успех у читающей публики. Мы можем смело сказать, что если Тургенев затронул какой-нибудь вопрос в своей повести, если он изобразил какую-нибудь новую сторону общественных отношений, — это служит ручательством за то, что вопрос этот поднимается или скоро поднимется в сознании образованного общества, что эта новая сторона... скоро выскажется перед глазами всех».

При такой «живой» связи с временем особенности мировоззрения, политических взглядов писателя сыграли не последнюю роль и

проявились в созданных им художественных типах «лишнего человека» (Рудин, Лаврецкий), «нового человека» (Инсаров, Базаров), «тургеневской девушки» (Лиза Калитина, Наталья Ласунская).

Тургенев принадлежал к лагерю дворян-либералов. Писатель занимал последовательную антикрепостническую позицию, ненавидел деспотизм. Близость в 40-е годы к Белинскому и Некрасову, сотрудничество в 50-е годы с журналом «Современник» способствовали его сближению с передовой общественной идеологией. Однако принципиальные расхождения в вопросе о путях изменения жизни (он категорически отрицал революцию и уповал на реформу сверху) привели Тургенева к разрыву с Чернышевским и Добролюбовым, выходу из журнала «Современник». Поводом к расколу в «Современнике» стала статья Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» о тургеневском романе «Накануне». Смелые революционные выводы критика испугали Тургенева. В 1879 году он писал о своих политических и идейных пристрастиях: «Я всегда был и до сих пор остался «постепеновцем», либералом старого покроя в английском династическом смысле, человеком, ожидающим реформ только свыше, принципиальным противником революции».

Сегодняшнего читателя в меньшей мере, чем современников писателя, волнует политическая острота его произведений. Тургенев интересен нам прежде всего как художник-реалист, внесший свой вклад в развитие русской литературы. Тургенев стремился к верности и полноте отражения действительности. В основе его эстетики лежало требование «реальности жизни», он стремился, по его собственным словам, «насколько хватило сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет «самый образ и давление времени», и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений». Он создал свой стиль, собственную манеру повествования, в которой сжатость, лаконичность изложения не противоречила отражению сложных конфликтов и характеров.

Творчество Тургенева развивалось под воздействием пушкинских открытий в прозе. Поэтику тургеневской прозы отличала установка на объективность, на литературность языка, на сжатый выразительный психологический анализ с использованием приема умолчания. Большую роль в его произведениях играет бытовой фон, данный в выразительных и лаконичных зарисовках. Тургеневский пейзаж — общепризнанное художественное открытие русского реализма. Лирический тургеневский пейзаж, усадебная поэзия с мотивами увядания «дворянских гнезд» оказали влияние на творчество писателей XX века — И. Бунина, Б. Зайцева.

Способность откликнуться на актуальную для эпохи тему, умение создать психологически достоверный характер, лиризм повествовательной манеры и чистота языка — основные черты реализма Тургенева. Значение Тургенева выходит за рамки национального писателя. Он был своеобразным посредником между русской и западноевропейской культурой. С 1856 года он почти постоянно жил за границей (так сложились обстоятельства его личной жизни), что нисколько не мешало ему, как уже подчеркивалось, быть в гуще событий русской жизни. Он активно пропагандировал русскую литературу на Западе, а в России — европейскую. В 1878 году он был избран вице-президентом Международного литературного конгресса в Париже, а в 1879 Оксфордский университет присвоил ему степень доктора обычного права. В конце жизни Тургенев написал стихотворение в прозе «Русский язык», в котором выражается сила его любви к России и вера в духовную мощь народа.

Творческий путь И.С.Тургенева по существу начался с публикации в журнале «Современник» в 1847 году рассказа «Хорь и Калиныч». Хотя до этого времени он писал стихи и поэмы в романтическом духе («Вечер», «Стено», «Параша»), повести и рассказы («Андрей Колосов», «Три портрета»), только эта публикация ознаменовала рождение писателя Тургенева.

За свою долгую жизнь в литературе Тургенев создал значительные произведения в разных жанрах эпического рода. Помимо упомянутых антикрепостнических рассказов, он стал автором повестей «Ася», «Первая любовь» и др., объединенных темой судьбы дворянской интеллигенции, и социальных романов «Рудин», «Дворянское гнездо» и др.

Тургенев оставил след в русской драматургии. Его пьесы «На хлебник», «Месяц в деревне» до сих пор входят в репертуар наших театров. В конце жизни он обратился к новому для себя жанру и создал цикл «Стихотворения в прозе».

«Записки охотника» (1847–1852) Хорь и Калиныч. Певцы. Бежин луг.

Вопросы.

1. Антикрепостническая тема в «Записках охотника».
2. Черты русского национального характера в персонажах цикла.
3. Жанровое своеобразие рассказов.
4. Пейзаж и его роль в рассказах.

Рассказ «Хорь и Калиныч» — первый из будущего цикла — появился в первом номере журнала «Современник» за 1847 год. Это был первый номер, подготовленный новыми владельцами журнала, Некрасовым и Панаевым. Тогда редакция не сумела по достоин-

ству оценить рассказ Тургенева: он был напечатан мелким шрифтом в разделе «Смесь» с подзаголовком «Из записок охотника» (таким образом название цикла подсказано Тургеневу журналом). Большой успех рассказа у читателей вдохновил автора, и в течение 1847 года, находясь за границей, он написал еще 13 рассказов. Над циклом Тургенев работал с 1847 по 1851 годы, а к 1852 подготовил отдельное издание «Записок охотника».

«Записки охотника» дают картину деревенского и усадебного быта, раскрывают отношения помещиков и крепостного крестьянства. Но пристальное внимание современников прежде всего обеспечила их антикрепостническая направленность. Власти также отреагировали на их появление, увидев в рассказах опасную общественную тенденцию. Николай I повелел отправить в отставку пропустившего «Записки охотника» цензора кн. Львова «за небрежное исполнение своей должности». Тургенев был отдан под полицейский надзор. Общественная значимость рассказов и очерков цикла заключалась не только в разоблачении помещиков-крепостников (один из высокопоставленных чиновников говорил, что помещики «представлены вообще в смешном и карикатурном или, еще чаще, в предосудительном для их чести виде»), но и в изображении крестьянских типов. К людям из народа автор испытывает симпатию, бедственное положение русского народа вызывает его сочувствие.

«Записки охотника» — антикрепостническое произведение. Тургенев разоблачает крепостное право как уродливую систему, порождающую жестоких или никчемных помещиков, развращающую душу, тормозящую экономическое и духовное развитие России. Сам автор так определял главную идею «Записок охотника»: «Я не мог дышать одним воздухом, оставаться рядом с тем, что я возненавидел... В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был — крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решился бороться до конца, с чем я поклялся никогда не примиряться...».

Рассказы связываются в цикл единством идейного содержания и композиционным приемом — образом рассказчика, проходящего через все рассказы. Рассказчик — охотник, местный помещик, хорошо знающий свой край, а самое главное — глубоко интересующийся жизнью встречающихся ему в охотничьих странствиях людей.

«Хорь и Калиныч» — программное произведение цикла, в котором намечены его основные идеи, опробована форма тургеневского «охотничьего» рассказа. Сюжет в нем носит очерковый харак-

тер: точно указывается и описывается место действия — Болховский и Жиздринский уезды Орловской и Калужской губернии. Рассуждения в начале рассказа о типах орловских и калужских мужиков, построенные по принципу антитезы, как будто не связанные с сюжетом рассказа, имеют не только этнографическое, чисто очерковое значение. В них задается актуальная социальная тема — различие между барщинным и оброчным крестьянством.

В «Хоре и Калиныче» нет событийного развития действия. В рассказе показаны встречи героя-рассказчика с помещиком Полутыкиным и его крепостными крестьянами Хорем и Калинычем. Образ рассказчика играет в рассказе активную роль: рассказчик комментирует поведение героев, выражает свое отношение к ним. Именно в диалоге с ним раскрываются социально значимые типические характеры. Иногда для создания характера автору достаточно минимальных художественных средств. Так характер Полутыкина совершенно определенно проясняет его фамилия — он, действительно, никудышный бестолковый хозяин, разоряющийся помещик.

Основной интерес для рассказчика представляют крестьяне Хорь и Калиныч, сравнительная характеристика которых позволяет автору раскрыть два типа русского крестьянина, показать разные грани русского национального характера. Образы помещика и его крепостных противопоставлены: прямого конфликтного столкновения между ними нет, но очевидно глубокое различие нравственного мира, жизненной позиции. И не в пользу помещика. Крестьяне — незаурядные люди. Один — прекрасный практик, другой — натура поэтическая. Публицистическое начало рассказа — рассуждения о барщинных и оброчных крестьянах — получает свое развитие в образах центральных персонажей.

Хорь — «человек положительный, практический, административная голова, рационалист». Он добивался разрешения перейти на оброк и по сути экономически самостоятелен. Хорь — тип умного, деятельного, предприимчивого русского человека, способного смело идти навстречу новому, правда, его возможности ограничены уродливой крепостнической системой. В раскрытии образа Хоря основную роль играют авторские описания его усадьбы, избы. Выразительны предметные детали, вещный мир. Они показывают крепость его хозяйства, надежность, устойчивость быта, позволяют увидеть в Хоре созидательные творческие начала русского национального характера. Портрет Хоря существенно дополняет наше представление о нем. В его фигуре автор подчеркивает основатель-

ность. Этот «плечистый и плотный» человек крепко стоит на ногах. А сравнение его лица с лицом Сократа («такой же высокий, шишковатый лоб, такие же маленькие глазки, такой же курносый нос») выражает уважение и симпатию автора и одновременно усиливает антикрепостнический пафос рассказа. Но этот умный, сильный человек Хорь находится в положении раба. Такова реальность российской действительности.

Калиныч — полная противоположность Хорю внешне и внутренне. Он «человек самого веселого, самого кроткого нрава», возвышенная натура. Находясь в полной зависимости от помещика, каждый день должен сопровождать его на охоту. Он совсем забросил собственное хозяйство. Калиныч близок к природе, трогателен в своей привязанности к Хорю: принес ему букетик земляники. Противопоставляя героев, автор видит в каждом из них замечательные черты народного характера.

Рассказ «Певцы», написанный в начале 50-х годов, соединяет очерковые и новеллистические черты. И хотя повествование ведется от лица рассказчика и содержит очерковые элементы, в основе сюжета рассказа — событие. Состязание певцов — центральная часть повествования. В рассказе помимо главных персонажей — Якова-Турка и рядчика из Жиздры — множество других героев, составляющих живописную многофигурную композицию. Обогащаются художественные средства раскрытия характера. Кроме выразительных портретных деталей, авторских характеристик, Тургенев дает рассказ о прошлом героев (такова история жизни Могарыча, Ободуя). Представление о персонажах углубляется и с движением сюжета. Эпический фон основного события несет важную идейную нагрузку.

Тургенев показал в рассказе необычайную талантливость русского человека. Творческое духовное начало в «лучшем певце околотка» Якове-Турке побеждает вокальное мастерство самоуверенного рядчика. Показывая замерших в волнении слушателей, рассказчик как бы сливается с ними и передает в своих словах переживания и чувства, охватившие всех: «Он пел, совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас... Русская, правдивая, горячая душа хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны». Выбор песни многозначителен. Песня «Не одна во поле дороженька пролежала...» действительно созвучна судьбе русского народа. В ней — «и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная грустная скорбь».

Тургенев — реалист, он не идеализирует героя: в заключительной части рассказа автор видит безобразное всеобщее пьянство. И Яков, совсем недавно воспарявший духом, потрясший всех своим дивным пением, как и все, погрузился в мрак тяжелого разгула. Писатель не уходит от снижающих образ героя подробностей: «С обнаженной грудью сидел он на лавке и, напевая осиплым голосом какую-то плясовую, уличную песню, лениво перебирал и щипал струны гитары. Мокрые волосы клочьями висели над его странно побледневшим лицом». Ничего не осталось от его одухотворенного волнения. Безобразная действительность разрушительно воздействует на судьбу таланта в России, и в этом еще один приговор крепостничеству.

«Бежин луг» — поэтический рассказ о русской природе и детской душе. В этом рассказе очерковое начало уступает место лирическому повествованию. Тургенева интересует нравственный мир людей из народа. С большой симпатией автор воссоздает образы пяти крестьянских мальчиков, собравшихся июльской ночью у костра и рассказывающих друг другу страшные истории. Природа в «Бежином луге» перестает быть фоном действия, она становится средством косвенной характеристики героев. Картины летней природы, обрамляющие рассказ, полны лирической выразительности и как бы одухотворяют характеры мальчиков. А их фантастические истории, легенды, поверья полны яркой образности, поэтичности. Таинственный мир их фантазий, мир природы и реальный мир сливаются в единое целое в душах мальчиков. Душа народа, сродни природе, поэтична и таинственна.

В «Записках охотника» И.С.Тургенев выступил как художник острой социальной антикрепостнической проблематики и раскрыл в живых крестьянских типах особенности национального характера. Велика роль описаний природы в рассказах. Природа является средством раскрытия характера, внутреннего мира и душевного состояния персонажей.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какова роль рассказчика в цикле?
2. Сравните тургеневский пейзаж с пейзажем Пушкина и Гоголя.
3. Какие особенности портретной живописи Вы можете отметить?

«Отцы и дети» (1862)

Вопросы.

1. Смысл названия романа «Отцы и дети».
2. Характер конфликта в романе.
3. Базаров — «лицо трагическое».
4. Художественное мастерство Тургенева.

Название романа Тургенева никак не связано с противопоставленностью героев в семейно-возрастном плане. В романе художественно осмысливается идейная борьба эпохи: антагонизм позиций либеральных дворян («отцов») и разночинцев-демократов («детей»).

Добролюбов еще в 1859 году, размышляя об общественной ситуации в России, иронически характеризовал поколение сороковых годов как «мудрую партию пожилых людей... с высокими, но несколько отвлеченными стремлениями». «Говоря «пожилые», — замечал критик-демократ, — мы везде разумеем людей, которые прожили свои молодые силы и уже не умеют понимать современное движение и потребности нового времени; такие люди встречаются и между двадцатипятилетними». Там же Добролюбов размышляет и о представителях «нового» поколения. Они отказываются от преклонения перед возвышенными, но абстрактными принципами. «Их последняя цель не совершенная рабская верность отвлеченным высшим идеям, а принесение «возможно большей пользы человечеству», — пишет критик. Полярность идейных установок очевидна, противостояние «отцов» и «детей» назрело в самой жизни. Чуткий к современности Тургенев-художник не мог на него не откликнуться. Столкновение Павла Петровича Кирсанова как типичного представителя поколения 40-х годов с Евгением Базаровым, носителем новых идей, неизбежно. Их основные жизненные и мировоззренческие позиции выявляются в диалогах-спорах.

Диалоги занимают в романе большое место: их композиционное господство подчеркивает идейный, мировоззренческий характер основного конфликта. Тургенев, как уже отмечалось, по своим убеждениям был либералом, что не помешало ему показать в романе несостоятельность героев — дворян-либералов во всех сферах жизни. Писатель определенно и достаточно жестко оценивал поколение «отцов». В письме к Случевскому он отмечал: «Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса. Вглядитесь в лица Николая Петровича, Павла Петровича, Аркадия. Слабость и вялость или ограниченность. Эстетическое чувство заставило меня

взять именно хороших представителей дворянства, чтобы тем вернее доказать мою тему: если сливки плохи, что же молоко? Они лучшие из дворян — и именно потому и выбраны мною, чтобы доказать их несостоятельность». Отец братьев Кирсановых — боевой генерал 1812 года, человек простой, даже грубый, «всю жизнь тянул свою лямку». По-иному складывается жизнь его сыновей. Николай Петрович, вышедший из университета в 1835 году, начал службу по протекции отца в «министерстве уделов». Однако вскоре после женитьбы ее оставил. Лаконично, но емко автор рассказывает о его семейной жизни: «Супруги жили очень хорошо и тихо, они почти никогда не расставались. Десять лет прошло как сон... И Аркадий рос да рос — тоже хорошо и тихо». Повествование окрашено мягкой авторской иронией. Никаких общественных интересов у Николая Петровича нет. Университетская юность героя проходила в эпоху николаевской реакции, и единственной сферой приложения его сил стала любовь, семья. Павел Петрович, блестящий офицер, оставил карьеру и свет из-за романтической любви к загадочной княгине Р. Отсутствие социальной активности, социальных задач, отсутствие навыков ведения хозяйства ведет героев к разорению. Николай Петрович, не зная, где добыть деньги, распродает лес. Будучи человеком мягким по натуре, либеральных убеждений, он пытается реформировать хозяйство, облегчить положение мужиков. Но его «ферма» не дает ожидаемых доходов. Автор замечает по этому поводу: «Их хозяйство скрипело, как немазаное колесо, трещало, как доделанная мебель из сырого дерева». Выразительно и многозначительно описание убогих деревень, мимо которых проезжают герои в начале романа. Природа под стать им: «Как нищие в лохмотьях стояли придорожные ракиты с ободранною корою и обломанными ветвями...». Возникла печальная картина русской жизни, от которой «сердце сжималось». Все это — следствие неблагополучия общественного устройства, несостоятельности помещичьего класса, в том числе и субъективно весьма симпатичных братьев Кирсановых. Упование на силу аристократии, высоких принципов, столь дорогих Павлу Петровичу, не поможет изменить социально-экономическое положение России. Болезнь зашла далеко. Нужны сильные средства, революционные преобразования, считает «демократ до конца ногтей» Базаров.

Базаров — центральный персонаж в романе, именно он герой времени. Это человек дела, материалист-естественник, демократ-просветитель. Личность по всем параметрам антагонистически противопоставленная братьям Кирсановым. Он из поколения «детей». Однако в образе Базарова в большей мере сказались противоречия мировоззрения и творчества Тургенева.

Политические взгляды Базарова содержат некоторые черты, присущие лидерам революционной демократии 60-х годов. Он отрицает общественные устои; ненавидит «барчуков проклятых»; стремится «место расчистить» для будущей правильно устроенной жизни. Но все-таки определяющим в его политических взглядах был нигилизм, который Тургенев отождествлял с революционностью. В письме к Случевскому он так и писал: «...и если он называется нигилистом, то надо считать: революционером». Нигилизм был крайним течением в революционно-демократическом движении и неопределяющим его. Но абсолютный нигилизм Базарова по отношению к искусству, любви, природе, душевным переживаниям был авторским преувеличением. Такой степени отрицания не было в мировоззрении шестидесятников.

Базаров привлекает своим стремлением к практической деятельности, мечтает «обломать много дел», правда, каких именно, мы не знаем. Его идеал — человек дела. В имении Кирсановых он постоянно занимается естественнонаучными опытами, а приехав к родителям, начинает лечить окрестных крестьян. Для Базарова важна сущность жизни, потому он так пренебрежительно относится к ее внешней стороне — своей одежде, внешнему облику, манере поведения.

Культе дела, идея пользы порой превращаются у Базарова в голый утилитаризм. По направленности мировоззрения он ближе к Писареву, чем к Чернышевскому и Добролюбову.

Противоречивы отношения Базарова с простым народом. Несомненно, он ближе к нему, чем надушенный, чопорный Павел Петрович, но мужики не понимают ни его поведения, ни его целей.

Базаров показан Тургеневым в чуждой для себя среде, у него, по сути дела, нет единомышленников. Аркадий — временный попутчик, попавший под влияние сильного друга, его убеждения поверхностны. Кукшина и Ситников — эпигоны, пародия на «нового человека» и его идеалы. Базаров одинок, что делает его фигуру трагической. Но есть в его личности и внутренний диссонанс. Базаров провозглашает цельность, но в его-то натуре ее как раз и нет. В основе его мировоззрения лежит не только отрицание признанных авторитетов, но и уверенность в абсолютной свободе собственных чувств и настроений, убеждений. Именно эту свободу он демонстрирует в споре с Павлом Петровичем после вечернего чая, в десятой главе романа. Но вот встреча с Одинцовой и любовь к ней неожиданно показывают ему, что этой-то свободы у него и нет. Он оказывается бессилем совладать с тем чувством, само существование которого он так легко и смело отрицал. Будучи идейным максималистом, Базаров не способен отказаться от своих убеждений, но и победить свое сердце он не в силах. Эта раздвоенность

причиняет ему огромные страдания. Собственные чувства, жизнь сердца нанесли страшный удар по его стройной мировоззренческой системе. Перед нами уже не уверенный в себе человек, готовый к разрушению мира, а, как говорил Достоевский, «беспокойный, тоскующий Базаров». Смерть его случайна, но в ней проявилась жизненная закономерность. Мужество Базарова в смерти подтверждает незаурядность его натуры и даже героическое начало в нем. «Умереть так, как умер Базаров, все равно, что сделать подвиг», — писал Писарев.

Тургеневский роман о герое времени, «новом человеке» Базарове написан с безукоризненным мастерством. Прежде всего оно проявилось в создании образов персонажей. Аналитический портрет героя дает его емкую социально-психологическую характеристику. Так, «красивая рука с длинными розовыми ногтями, рука, казавшаяся еще красивее от нежной белизны рукавичка, застегнутого одиноким крупным опалом...» подчеркивает аристократизм Павла Петровича, вместе с другими деталями портрета указывает на романтический характер этого персонажа. «Длинный балахон с кистями» и «обнаженная красная рука», которую Базаров не сразу подает Николаю Петровичу, — эти портретные детали красноречиво говорят о демократизме Базарова и его независимости.

С большим мастерством автор передает своеобразие речи персонажей. Плавная и любезная речь Николая Петровича говорит о его мягкости, о деликатности натуры. Речь Павла Петровича надменна, намеренно архаизирована, а когда он говорит о чуждом и даже враждебном ему Базарове — презрительна и груба. Богата и разнообразна речь Базарова. Так, в разговоре с Павлом Петровичем «этот лекарский сын не только не робел, но даже отвечал отрывисто и неохотно, и в звуке его голоса было что-то грубое, почти дерзкое». По-другому, очень внимательно и умно, он разговаривает с Одинцовой. В речи Базарова много естественнонаучных терминов, он привык называть вещи своими именами.

Особую роль в романе играет пейзаж, который, как всегда у Тургенева, необычайно выразителен. Реалистические картины природы в романе связаны с действием, то составляя его фон, то создавая настроение. Пейзаж кладбища в эпилоге романа передает определенное настроение и вызывает философские размышления. Он психологичен и философичен.

В манере повествования Тургенев стремился к лаконичности, но сжатая форма повествования не помешала автору раскрыть глубокие и масштабные проблемы своего времени. Роман «Отцы и дети» — одно из лучших произведений И.С.Тургенева.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Как соотносятся образы Базарова и Павла Петровича Кирсанова с типами «героя времени» и «лишнего человека» в предшествующей литературе?
2. Дайте сравнительную характеристику Базарова и Павла Петровича.
3. Какие качества Базарова проявляются в сцене дуэли?
4. Каково значение портретной характеристики в раскрытии образов главных героев романа?
5. Какова оценка романа «Отцы и дети» в литературной критике того времени?

Николай Гаврилович ЧЕРНЫШЕВСКИЙ (1828–1889)

Чернышевский — один из самых ярких представителей когорты «разночинцев» — писателей, ученых, общественных деятелей 60-х годов XIX века, вышедших либо из полукрестьянской среды деревенского духовенства, либо из среды разорившихся помещиков, либо из низов городского чиновничества. Это поколение отличала тяга к знаниям, вера в собственные силы, желание изменить не устраивавшие их общественные отношения в России любым путем, в том числе и насильственным, ради будущей социальной гармонии и равенства.

Еще будучи студентом Санкт-Петербургского университета, Чернышевский ставит целью своей жизни борьбу с бедностью, мечтая о том времени, когда все люди будут жить «по крайней мере так, как живут люди, получающие в год 15–20 000 руб. дохода». Сначала он предполагал, что путь к этому материальному благополучию лежит через технический прогресс, даже одно время увлекался созданием вечного двигателя. Но затем, во многом под влиянием известного общественного деятеля Петрашевского, он склоняется к мысли о необходимости насильственного свержения самодержавия. Ему приписывают авторство прокламации «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон», целью которой было призвать Русь «к топору». Он мечтал «расколыхать народ», организовать волнения крестьян, «которые везде могут быть подавлены и, может быть, сделают многих несчастными на время, но ... это даст широкую опору всем восстаниям». «За злоумышление к ниспровержению существующего порядка, за принятие мер к возмущению и за сочинение возмутительного воззвания» Чернышевского арестовывали и приговаривали «лишить всех прав состояния и сослать в каторжную работу на рудниках на четырнадцать лет и затем поселить в Сибири навсегда».

Но и на каторге он не прекращал активной революционной и общественной деятельности, благодаря которой формируется поколение разночинцев 70—80-х годов, еще более радикально и непримиримо настроенных по отношению к самодержавию, еще более решительно идущих на кровавые революционные жертвы — это революционеры-террористы, печально известные по делу Нечаева, Веры Фигнер, Александра Ульянова, старшего брата будущего вождя большевиков.

Лишь за несколько месяцев до смерти, в 1889 году, Чернышевский смог вернуться домой, в Саратов, где успел некоторое время поработать учителем в гимназии.

«Что делать?»

Вопросы.

1. «Новые люди» и «особенный человек» как два типа положительных героев.
2. Утопические взгляды Чернышевского на будущее и способы их реализации в романе.
3. Место романа «Что делать?» в истории русской литературы и общественной мысли.

Роман «Что делать?», самое известное произведение Н.Г. Чернышевского, написан в одиночной камере Петропавловской крепости, куда он был помещен после ареста, фактически за четыре с половиной месяца. Опубликован роман был в 1863 году, так как цензура не сразу разобралась в революционном смысле произведения. Это роман дидактический и утопический. Чернышевский мечтал о том, чтобы уже в процессе чтения обыкновенный человек стал человеком **новым** в том смысле, в котором понимает это слово сам автор, а некоторые из читателей решили бы стать на путь **особенных** людей, о которых сам автор сказал: «Мало их, но ими расцветает жизнь. Они двигатели двигателей, соль соли земли».

Художественное своеобразие романа, помимо всего прочего, и заключается в двойном понимании положительного героя, через которого выражаются авторские идеалы.

В центре внимания — герои, которых Чернышевский называет «новыми» в силу их нетрадиционного отношения к социальным и моральным ценностям общества, в котором они и живут. Это Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Катя Полозова, девушки из мастерской Веры Павловны, которых она сумела приобщить к тем взглядам, которых придерживалась сама. Это люди, для которых глав-

ное — честность и порядочность в отношении друг к другу, равнодушное отношение к богатству, не заработанному честным собственным трудом, и в то же время желание жить достойно, не отказывая себе в мелких радостях бытия типа мягких козловых башмачков и кофе со сливками.

Вышедшие из среды разночинцев, учившиеся на «медные гроши», они самым главным в жизни считают достойный труд и желание блага ближнему. У них формируется так называемая «теория разумного эгоизма», суть которой заключается в том, что человеку может быть хорошо, только когда хорошо окружающим. Делая доброе дело другим, даже ущемляя свои собственные права и возможности, человек становится счастливым от того, что счастливы близкие люди. Эту теорию персонажи проверяют своей жизнью. Когда Лопухов увидел, что Верочку Розальскую необходимо спасти от ее собственной матери, которая намеревается выдать ее замуж за богатого и безнравственного Сторешникова, он решает жениться на ней, хотя для этого приходится бросить учебу и искать работу. Данные своих научных изысканий он передает совершенно бескорыстно своему другу Кирсанову, облегчая ему путь к получению диплома. Вера Павловна заводит мастерские для бедных девушек, спасая их от панели и чахотки, а прибыль делит поровну. В случае замужества дает за девушкой солидное приданое. Когда Вера Павловна полюбила Кирсанова, она сообщает об этом своему мужу, безгранично ему доверяя, а он инсценирует собственное самоубийство, освобождая Верочку от брачных уз.

В результате эта всеобщая самоотверженность приводит к всеобщему счастью: Лопухов, разбогатев честным путем где-то в Америке, находит любовь и взаимопонимание с подружкой Веры Павловны Катей Полозовой.

Рационализм, нормативность такого построения сюжета очевидны, да автор и не скрывает этого, выдавая желаемое за действительное. Нравственность новых людей не опирается на религию. Чтобы представить новый способ отношений, писатель схематизирует человеческую природу.

Это замечание еще в большей степени касается «особенного человека» — дворянина Рахметова, отказавшегося от всех прав и благ своего сословия и даже личного счастья ради счастья всех людей. Рахметов закаляет себя в ожидании будущих испытаний и страданий, укрепляет себя физически и духовно: работает бурлаком на Волге, получив прозвище Никитушки Ломова, ограничивает себя в еде, не позволяя никаких деликатесов, даже если материальное положение позволяет (и эта

мелочь отличает его от «новых людей!»), спит на войлоке, утыканном гвоздями, или вообще не спит по трое суток, закаляя свою волю, проводя время за чтением книг. «Дело», которому служит Рахметов, конкретно не показано по цензурным соображениям, но общая атмосфера 60-х годов XIX века позволяла сделать правильный вывод: он революционер, как и сам автор, и его соратники.

Утопические взгляды Чернышевского наиболее полно выразились в 4-м сне Веры Павловны. С помощью этого условного приема, не сковывающего свободу фантазии, Чернышевский пытается заглянуть в будущее. Его представления о будущем оптимистичны, и это самое главное. Человечество, по мнению Чернышевского, осуществит свое право на свободу, труд, творчество и личное счастье. Другое дело, что само понимание Чернышевским счастья наивно и ограничено. В будущем Чернышевского нет места личным чувствам и качествам, вернее, они рассматриваются как исключение из правил. Членам сообщества предоставлены бесплатно все условия для нормальной, вернее, нормативной жизни, но если потребности личности выходят за пределы нормы (захочется чего-то вкусного или особо красивых нарядов), то за это надо платить. Сами же формы оплаты за труд в будущем обществе не оговариваются. Нет семьи как ячейки общества, как самого крепкого человеческого сообщества, включающего в себя и личные, и альтруистические отношения.

Кое-что из предсказанного Чернышевским, едва начав сбываться, превратилось в свою противоположность, например, активное изменение природы, переброска северных рек в пустыню, постройка каналов и т.д. привели к невозполнимым потерям экологического равновесия планеты; алюминий как материал будущего устарел, человечество все больше и больше ценит природные, натуральные материалы. Люди все больше больше концентрируются в мегаполисах, а не в поселениях на лоне природы. Предсказывать будущее — сложное и неблагодарное дело, и Чернышевский не одинок в своих ошибках и заблуждениях.

В обществе будущего нет опасений нужды или горя, но нет и воспоминаний. Это люди без прошлого. Иллюстрируется представление Чернышевского о гармоничном человеке, в жизни которого сочетаются необременительный, приятный труд с песнями, развитие творческих способностей человека (хор, театр), отдых, веселье (танцы и песни), любовь и продолжение рода, забота о здоровье, уважение к старикам. Но эта разумность и гармония оказываются неубедительными, так как не выделены проблемы личности в ее отношении к другим членам общества; в своем стремлении к лег-

кой и беззаботной жизни люди будущего лишаются прошлого, исторической памяти, обходят стороной сложности бытия. Призыв «Любите будущее, приближайте его, переносите из него в настоящее все, что можете перенести» оказывается излишне публицистическим, голословным и декларативным.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Что общего и в чем отличие биографии главных героев: Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны? В чем общность их устремлений?
2. Каковы основные принципы отношений в мастерских Веры Павловны?
3. Почему Рахметов называется «особенным человеком»?
4. В чем состоит теория «разумного эгоизма»?
5. Опишите общество будущего, согласно 4-му сну Веры Павловны.

Николай Алексеевич НЕКРАСОВ (1821–1878)

Словарь «Русские писатели» говорит о Некрасове: «поэт, прозаик, критик, издатель». Можно было бы добавить еще — редактор и драматург. Некрасов — выдающийся деятель своего времени. Он соратник Белинского, вместе с ним участвующий в издании первых сборников «натуральной школы» — «Физиологии Петербурга» и «Петербургского сборника», он замечательный журналист, театральные обзоры и рецензии которого привлекают общее внимание, он издатель самого известного и авторитетного в 1850–1860-е годы журнала «Современник», он тонкий литературный критик — его статья «Русские второстепенные поэты» ввела в литературную жизнь таких поэтов, как Тютчев и Фет, он драматург, водевили которого «Актер» и «Петербургский ростовщик» ставятся до сих пор, вместе со своей гражданской женой А.Я.Панаевой он написал два больших романа «Три страны света» и «Мертвое озеро». Но есть область, в которой Некрасов не просто заметный или замечательный деятель. Это поэзия. Некрасов — великий поэт. В речи, произнесенной на его похоронах, Достоевский сказал о нем как о поэте, пришедшем «с новым словом», стоящем сразу за Пушкиным и Лермонтовым. Значение и своеобразие Некрасова в том, что не было в нашей литературе писателя, который настолько был связан с народом. Он не просто писал о народе, не просто сочувствовал ему, он оказался способным отождествить себя с народом, стать его голосом. Это определило все особенности его поэзии — героев, темы, образы, ритмы.

Лирика

В дороге, Тройка, Родина, «Еду ли ночью по улице темной...», «Вчерашний день часу в шестом...», На улице, «Блажен незлобивый поэт...», Муза («Нет, Музы ласково поющей и прекрасной...»), Зеленый шум, Размышления у парадного подъезда, «В полном разгаре страда деревенская...», Памяти Добролюбова, Н.Г.Чернышевский, Утро, Элегия («Пускай нам говорит изменчивая мода...»). Железная дорога.

Вопросы.

1. Новаторство лирики Некрасова.
2. Основные темы лирики Некрасова
3. Лирический герой Некрасова.

Современники Некрасова необычайно остро ощущали новизну его поэзии, причем новизна содержания (темы, герои) не вызывала вопросов, мир простого человека — мещанина, разночинца, крестьянина — находится в центре исканий послегоголевской эпохи. Уже в сороковые годы «натуральная школа» обращается к исследованию жизни «маленьких» людей Петербурга и к теме русской деревни, но это проза — очерк, повесть, роман. В поэзии новое содержание потребовало отхода от прежней, пушкинской, традиции, новых выразительных форм — как бы «принижения» поэзии. И для тех, кто понимал поэзию исключительно как гармонию и красоту, Некрасов «непоэтичен». Такой тонкий ценитель, как И.С.Тургенев, пишет, что «поэзия в стихах Некрасова не ночевала» (притом не отрицая силы воздействия этих стихов: «А Некрасова стихотворения, собранные в один фокус — жгутся»). «Некрасивость» Некрасова глубоко принципиальна, и он сам ее подчеркивает:

Нет в тебе гармонии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих.

Дисгармония нужна, чтобы выразить «страстную до мучения любовь ко всему, что страдает от насилия». Это слова Достоевского, определившего характер поэзии Некрасова и ее психологические корни: «Это было раненное в самом начале жизни сердце, и эта-то никогда не заживавшая рана его и была началом и источником всей страстной, страдальческой поэзии его на всю потом жизнь».

Необычайный для лирики предмет изображения (жизнь и судьба крестьянина-ямщика, крепостной девушки, проститутки, нищего разночинца) потребовал нелирического воплощения — сюжетного повествования, рассказа. В стихотворении 1845 г. «В дороге» Некрасов полемически сталкивает два способа понимания народа.

«Песню, что ли, приятель, запой / Про рекрутский набор и разлуку...» — просит барин-седок, и здесь традиционное, от романтиков идущее понимание народа через его собственное творчество, и прежде всего через песню (ср. с лирическими отступлениями Гоголя в «Мертвых душах»: «Русь! Русь!... почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?»); о бурлаках, которые тащат лямку «под одну бесконечную, как Русь, песню»). Но в стихотворении Некрасова песня не прозвучала. В песне не существует отдельный человек, она всегда связана с некой народной общностью, нерасчлененностью. Чтобы рассказать не об общем народном несчастье — рекрутском наборе и разлуке, а об отдельной, индивидуальной, личной судьбе крестьянской девушки, воспитанной в барской семье и после смерти старого помещика отданной в мужицкую семью, на свою гибель и на горе мужу, понадобился рассказ, не просто воспевающий или оплакивающий, но анализирующий жизнь. «Передо мной никогда не изображенными стояли миллионы живых существ. Они просили любящего взгляда. И что ни человек, то мученик, что ни жизнь, то трагедия!» — эти слова Некрасова объясняют и его понимание ценности каждой индивидуальной судьбы, и «плотную заселенность», многогеройность его лирики. Но Некрасов не только изображает, он наделяет героя голосом. То, что ямщик сам рассказывает свою историю (с особенностями и неправильностями живой крестьянской речи — «слышь ты», «тоись», «знать», «сам-ат», «вишь», «-ста», «инда» и пр.), придает ей и предельную достоверность, и особый драматизм: история предстает и во внешнем рассказе героя, не понимающего настоящих причин происходящего, и в глубине восприятия рассказанного слушателем-седоком. И еще одно. В небольшом стихотворении Некрасова заключены возможности романа. Это пронизательно отметил и замечательный критик Аполлон Григорьев: «... оно совместило, сжало в одну поэтическую форму целую эпоху прошедшего». В стихотворении «Еду ли ночью по улице темной...» этот романский потенциал еще более выражен. Первые строки стихотворения своей интонацией заставляют вспомнить пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», но два эти стихотворения отличаются друг от друга, как пушкинский четырехстопный ямб отличается от некрасовского дактиля. «Мечты» у Пушкина («Я предаюсь своим мечтам...») — размышление о жизни и смерти в их всеобщем, вселенском значении, «воспомина-

ние» у Некрасова («Помнишь ли день?») — конкретный и страшный своей обыденностью случай из жизни бедняков; пафос Пушкина — приятие общей человеческой судьбы («И пусть у гробового входа / младая будет жизнь играть...»), у Некрасова жизнь и смерть так же тесно переплетены («Голод мучительный мы утолили... Сына одели и в гроб положили...»), но эта связь грубо неестественна, и героиня «угрюм и озлоблен». Маленькое стихотворение вмещает в себя историю жизни героини и создает сложные характеры людей: женщины, самостоятельной и сильной («Не покорила — ушла ты на волю...»), жертвующей собой, мужчины, выбившегося из сил в жизненной борьбе, неспособного защитить и спасти свою семью. И сюжет, и характер бунтующего и проклинающего героя, сознающего бессилие и бесполезность своего бунта («Только во мне шевельнутся проклятья — / И бесполезно замрут!..») предсказывают будущие романы Достоевского (ср. с линией семьи Мармеладовых в «Преступлении и наказании»).

Центральная тема Некрасова — народ. «Я лиру посвятил народу своему» — эта строка из «Элегии» 1874 года воспринимается как эпиграф ко всему его творчеству. С народной темой связаны и многие его стихотворения, и такие поэмы, как «Коробейники», «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо». В лирике эта тема представлена многообразно. Об аналитическом исследовании жизни человека из народа мы уже говорили в разборе стихотворения «В дороге». Несколько иначе, от конкретного к обобщению, движется мысль Некрасова в «Тройке», причем конкретное — портрет девушки — принадлежит традиции народной песни (волосы, черные как ночь, алая лента, полукруглая бровь, лукавый глазок), трехсложный размер — анапест и народная лексика («Знать, забило сердечко тревогу», «На тебя заглядеться не диво») поддерживают песенную интонацию, а вторая часть — предсказание будущего — идет из другого мира, мира повествователя, с его твердым знанием общей страшной судьбы русской женщины, беззащитной перед жизнью:

И схоронят в сырую могилу,
Как пройдешь ты тяжелый свой путь,
Бесполезно угасшую силу
И ничем не согретую грудь.

Еще большая степень обобщения в «Размышлениях у парадного подъезда», где конкретность увиденной сценки (мужики, которых прогнали от парадного подъезда значительного лица) в финальной

части сменяется размышлением о народе, и если в «Тройке» повелительное наклонение («не гляди», «не спеши», «заглуши») было обращено к девушке, то здесь обращение прямо адресовано народу:

Где народ, там и стон... Эх, *сердечный!*
Что же значит *твой* стон бесконечный?
Ты проснешься ль, исполненный сил...

Но о конкретной ли человеческой судьбе говорит Некрасов, или об общей народной доле, его позиция — позиция автора-наблюдателя, изучающего, сострадающего, негодующего, но не принадлежащего к тому народному миру, который он изображает. Чувство, которое он испытывает, сложное, в нем соединяется восхищение красотой, и сознание высоты (мужик — «сеятель» и «хранитель»), и необычайно острое сострадание, и негодование не только против «владельца роскошных палат» или генерала из «Железной дороги», для которого народ «дикое скопище пьяниц», но и против самого народа, терпение которого неприемлемо для автора («выражение тупого терпенья» появится на лице героини «Тройки», «тупо молчит» белорус в «Железной дороге»). Двойственность отношения часто выражается композиционной сменой интонации: иронические авторские слова после простодушно-страшного рассказа ящичка в стихотворении «В дороге», в «Размышлениях у парадного подъезда» после эмоционально очень сильной части о «великой скорби народной» («Назови мне такую обитель...» и далее) скорбно-иронический вопрос:

Иль, судеб повинуюсь закону,
Все, что мог, ты уже совершил —
Создал песню подобную стону
И духовно навеки почил?..

В «Железной дороге» рассказ мертвецов, с возвышающими определениями «божии ратники», «мирные дети труда», усилен авторской оценкой, в которой страшное (портрет белоруса) становится возвышенным, но последняя часть — резко ироническая «отрадная картина» мирного согласия подрядчика и обманутых рабочих, радующихся бочке вина.

Но есть стихи, в которых автор, как будто отказываясь от своего голоса интеллигента, демократа-разночинца, растворяется в народной стихии. Яркий пример этого «Зеленый Шум». Человек в этом мире слит с природой, и его история — распространенная в народном песенном творчестве история измены жены и мести мужа —

подчиняется общим природным законам: «зима косматая» навевает «думу лютую», а приход весны (Зеленый Шум — ее голос) включает человека в радостное обновление жизни:

И все мне песня слышится
Одна — в лесу, в лугу:
«Люби, покуда любитя,
Терпи, покуда терпитя,
Прощай, пока прощается,
И — бог тебе судья!

Тема женщины — одна из главных в творчестве Некрасова, как лирическом, так и поэнном, недаром на его похоронах две крестьянки несли венок «От русских женщин». И прежде всего это женщина-мать. В образе матери для Некрасова сконцентрированы самые высокие чувства — любовь, самоотречение, жертвенность и одновременно самые мучительные страдания, самая полная беззащитность. От мучительно-страдальческого образа своей матери («Родина») к образу матери-крестьянки («Внимая ужасам войны...», «В полном разгаре страда деревенская...») к образу матери-родины — такой путь некрасовского обобщения.

Петербург — тема, в которой особенно сильно сказалось полемическое отношение к прежней традиции. Блестящему пушкинскому Петербургу (см. описание во «Вступлении» к «Медному всаднику») противопоставлен Петербург бедняков, с сырыми туманами, дождями и снегами, удушливым ветром, сулящим болезни и «всякую немочь». В маленьком цикле 1850-го года «На улице» в четырех стихотворениях-сценках предстают картины петербургской жизни: голодный бедняк, укравший калач, проводы деревенского рекрута, солдат, несущий детский гроб, извозчик, пытающийся приукрасить свою «ободранную и заморенную клячу». Но острая натуральность изображаемого не мешает Некрасову видеть это как бы через призму театральной сцены: автор — зритель, перед которым проходят сцены разных спектаклей. Содержание «Ваньки» разворачивается между двумя «театральными» оценками-впечатлениями: «Смешная сцена!..» — первые слова и «Мерещится мне всюду драма» — последние. Это напоминает мысль Гоголя о смешном, которое мигом обратится в печальное, «если только долго застоишься перед ним». Гоголь — предшественник Некрасова в освоении темы Петербурга как «рокового» города, несущего своим обитателям страдания и смерть. И еще один мотив Гоголя развивает Некрасов: Петербург — город фантастический, миражный. В стихо-

творении «Утро» как бусины нанизываются петербургские события: пожары, наказание на позорной площади, возвращение домой проститутки, офицеры, спешащие на дуэль, гром пушек, извещающих о наводнении, похороны чиновника, дворник, бьющий вора, выстрел самоубийцы в верхнем этаже... И даже стадо гусей, которых автор видит на улице, «гонят... на убой». Концентрация такого количества событий в пределах пяти строф создает комический эффект: смерть здесь не страшная, потому что жизнь не настоящая, иллюзорная.

Тема поэта, поэзии, музыки, наверное, ни у одного поэта не занимает такого места, как у Некрасова. Важно увидеть два аспекта этой темы. С одной стороны, Некрасов — продолжатель традиций гражданской лирики, декабристского решения темы. В программном его стихотворении «Поэт и гражданин» слова Гражданина:

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать...

совпадают с претензиями декабристской поэзии к элегической и любовной:

Любовь ли петь, где брызжет кровь? (В.Ф.Раевский)
Любовь никак нейдет на ум...
Увы, моя Отчизна страдает! (К.Ф.Рылеев)

Тема гражданского служения (быть «обличителем толпы, / Ее страстей и заблуждений») звучит и в стихотворении «Блажен незлобивый поэт...», посвященном Гоголю и развивающем лирическое отступление из «Мертвых душ». Ново то сложное чувство, которое развивается от строфы к строфе в стихотворении Некрасова, — чувство ненависти, рожденной любовью. «Питая ненавистью грудь», «Он проповедует любовь / враждебным словом отрицанья» и, наконец, финальная строка: «И как любил он — ненавидя») — создают афористически яркий оксюморонный образ любви-ненависти.

Поэт Некрасова противоположен тем основным образам поэта, которые были созданы лирикой первой половины века — и элегическому одаренному судьбой свободному счастливцу, преданному задумчивой творческой лени, и гражданскому образу пророка, призванного «глаголом жечь сердца людей». И тот и другой образ воплощают романтическую антитезу поэта и толпы. Некрасов противопоставляет себя и первому:

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда

И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени — не был никогда

и второму: роль пророка отдается борцам-демократам («Памяти Добролюбова, «Пророк»), а себя, поэта, Некрасов не отделяет от толпы.

Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа.

И муза его создается по контрасту с привычной музой. Стихотворение о ней и начинается с отрицания:

«Нет, Музы ласково поющей и прекрасной
Не помню над собой я песни сладкогласной!

Он отталкивается от пушкинского стихотворения о музе «В младенчестве моем она меня любила...», создавая образ своей «неласковой и нелюбимой Музы, / Печальной спутницы печальных бедняков...» В его Музе то же противоречивое соединение ненависти и мстительности с любовью и нежностью, о котором мы говорили раньше. В других стихах он назовет ее «музой мести и печали». И еще одно сближение и одновременно отталкивание от Пушкина. В «Евгении Онегине» муза предстает не в некой поэтической условности, а в реальности женского образа — Татьяны: «И вот она в саду моем / Явилась барышней уездной, / С печальной думою в очах, / С французской книжкою в руках». И у Некрасова муза — женщина, но отнюдь не «мечтательница нежная». В стихотворении «Вчерашний день часу в шестом...» он создает образ молодой крестьянки, преданной позорному наказанию, и называет ее родной сестрой своей музы. И в последних своих стихах он вернется к этому раннему (1848 год) образу: «Не русский — взглянет без любви / На эту бледную, в крови, / Кнутом иссеченную Музу...»

Лирический герой представлен в лирике Некрасова не менее ярко, чем у Лермонтова. В стихах звучит его голос с конкретными чертами его жизни и личности. Уход из родительского дома («Родина»), голодная молодость, труд («Праздник жизни — молодости годы — / Я убил под тяжестью труда...»), любовь, болезнь — ни у одного другого поэта мы не найдем такого количества биографических подробностей. Но еще важнее другое — особенности его душевного мира: мучительные воспоминания о страданиях матери и сестры, рожденная тогда любовь к страдающим и ненависть к мучителям, чувство стыда за то, что принадлежит к этому миру «угнетателей», чувство вины за недостаток сил («Мне борьба мешала быть поэтом, / Песни мне мешали быть борцом»), боль из-за невозможности слияния с народом (см. в «Элегии»: «Увы,

не внемлет он — и не дает ответа...»). Отношения в любви, поэтическое служение, отношение к народу — все становится личным. Это создает ощущение предельной искренности и эмоциональной силы лирики Некрасова.

«Кому на Руси жить хорошо» (1865–1877)

Вопросы.

1. Жанровое своеобразие поэмы.
2. Композиция поэмы.
3. Проблематика поэмы.
4. Система персонажей в поэме.
5. Роль фольклора в поэме.

«Кому на Руси жить хорошо» — итоговое произведение Некрасова. Задуманная в 1863 г., поэма так и не была закончена, помешала смерть. Жанр произведения — а исследователи называют его обычно эпической поэмой или поэмой-эпосом — достаточно необычен для XIX века. Традиция больших эпических произведений, тесно связанных с жизнью народа и его творчеством, давно прервалась. Нас интересуют два вопроса: в чем выражаются жанровые свойства эпоса и каковы причины ее появления?

Эпичность поэмы проявляется и в композиции, и в неспешном движении сюжета, и в пространственной широте изображенного мира, и в многочисленности населяющих поэму героев, и в огромной временной, исторической протяженности, и, главное, в том, что в поэме Некрасов смог уйти от своей лирической субъективности и рассказчиком и наблюдателем здесь становится сам народ.

Даже неоконченность поэмы, конечно непредумышленная, кажется частью замысла. Пролог, обнажая главную идею — найти счастливого, задает такую долговременность событий, что поэма может расти как будто сама по себе, прибавляя все новые части и главы, объединяемые рефреном: «Кому живется весело, / вольготно на Руси?» Первые же слова: «В каком году — рассчитывай, / В какой земле угадывай...» — задают масштаб места — это вся Русь, и масштаб времени — не только настоящее (определение мужиков как «временно-обязанных» дает временной ориентир — вскоре после крестьянской реформы), но и недавнее прошлое, о котором вспоминает и поп, и помещик, и Матрена Тимофеевна, и еще более дальше — молодость Савелия, и еще дальше — народные песни из «Пира на весь мир» не имеют определенной временной приуроченности.

Вопрос, о котором спорят герои, тоже эпический, потому что это центральный для народного сознания вопрос счастья и горя, правды и кривды. Решается он всем миром: поэма многоголосая, и каждый голос — своя история, своя правда, найти которую можно только совместно.

Поэма состоит из четырех больших, достаточно автономных частей. До сих пор остается вопросом последовательность частей (авторская воля Некрасова нам неизвестна, поэма не была закончена). В нашей издательской практике существует два варианта — либо «Пролог и первая часть», «Крестьянка», «Последыш», «Пир на весь мир», либо после «Пролога и первой части» помещается «Последыш», потом «Крестьянка» и в самом конце «Пир на весь мир». Каждый из вариантов имеет свои преимущества. «Последыш» и «Пир на весь мир» связаны теснее остальных, у них единое место действия, общие герои. Другая же последовательность носит более содержательный характер. Поэма Некрасова так устроена, что внешний сюжет не имеет для нее большого значения. Собственно, общего сюжета и нет. «Пролог» предлагает сюжетную мотивировку — поиск счастливого, и дальше лишь мотив дороги, бесконечного странствия семерых мужиков объединяет повествование. В первой части даже отдельные главы достаточно самостоятельны, в «Крестьянке» сюжет связан с событиями жизни Матрены Тимофеевны, в «Последыше» он представляет историю столкновения крестьян и помещика, в «Пире на весь мир» сюжета как такового вообще нет. Тем важнее оказывается внутренний сюжет, объединяющий эпопею, — последовательное движение народной мысли, осознающей свою жизнь и предназначение, свою правду и идеалы, движение противоречивое и сложное, которое никогда не может быть закончено. Постепенное углубление в народную жизнь, предстающую в первой части во внешнем многолюдстве и многоголосии, во второй — в драматической коллизии, развертывающейся на наших глазах, в «Крестьянке» — в исключительном, героическом женском характере, причем хотя героиня рассказывает о себе сама (а это говорит об очень высокой степени самосознания), но это рассказ не только о ее частной судьбе, но об общей женской доле. Это голос самого народа, он звучит в песнях, которых так много в «Крестьянке». И наконец, последняя часть, которая целиком состоит из песен, в которых осмысливается прошлое, настоящее и будущее народа и в которых он предстает перед нами в своем глубинном, сущностном значении.

Система персонажей в эпосе сложно устроена. Самое характерное для нее — многочисленность. В главах первой части «Сельская ярмонка», «Пьяная ночь», «Счастливые» перед нами огромное количество людей. Некрасов говорил, что поэму он собирал «по словечку», и эти «словечки» и стали голосами-историями народной толпы. Построение системы персонажей связано и с конфликтом поэмы. Если первоначальный замысел, который можно реконструировать по спору мужиков в «Прологе», предполагал противостояние крестьян всей общественной пирамиде от чиновника до царя, то изменение его (поворот к изображению жизни народа) определило и иной конфликт — мира крестьянского и мира, непосредственной всего связанного с крестьянской жизнью, — помещичьего. Помещики в поэме представлены достаточно разнообразно. Первый из них Оболт-Оболдуев, рассказ которого рисует общую картину помещичьей жизни в прошлом и настоящем и образ которого соединяет множество возможных помещичьих типов (он и хранитель патриархальных устоев, и лирик, воспевающий усадебную идиллию, и деспот-крепостник). Резче всего конфликтное противостояние миров представлено в «Последыше». Парадоксальному анекдотическому сюжету разыгранной «камеди» соответствует и резко гротескный образ помещика. Князь Утятин — выморочное, полуживое, ненавидящее существо; его невидящее, мертвое око, которое «вертится колесом» (несколько раз повторяющийся образ), гротескно воплощает образ мертвой жизни.

Крестьянский мир отнюдь не однороден. Основное деление строится на нравственном противостоянии тех, кто ищет правды, как семеро мужиков, которые берут обет «... дело спорное / По разуму, побожески, / По чести повести», тех, кто отстаивает народную честь и достоинство, как Яким Нагой («... люди мы великие / В работе и в гульбе»), кто позволяет понять, что счастье не в «покое, богатстве, чести» (первоначальная формула), а в строгой правде (судьба Ермилы Гирина), кто оказывается богатырем и в своем бунте, и в своем покаянии, как Савелий, — тех, кто выражает нравственную силу всего крестьянского мира, и тех, кто от этого мира отъединяется, от лакея в «Счастливых» до предателя Глеба-старосты в легенде «О двух великих грешниках».

Особое место среди героев поэмы занимает Гриша Добросклонов. Сын бедного дьячка, интеллигент-разночинец, он изображен как человек, знающий, в чем счастье, и счастливый, потому что нашел свой путь. «За все страдное, русское / Крестьянство я молюсь!» — говорит Савелий, и Гриша, продолжая тему жизни для всех, создает

песню о «доле народа, счастье его». Песни Гриши в «Пире на весь мир» естественно завершают песенный сюжет, создавая одновременно образ течения времени: «Горькое время — горькие песни» — прошлое, «И старое и новое» — настоящее, «Доброе время — добрые песни» — будущее.

Значение фольклора для поэмы огромно. Свободный и гибкий стихотворный размер, независимость от рифмы дали возможность передать живую народную речь, насыщенную поговорками и пословицами, афоризмами, сравнениями. Интересный прием — использование загадок, в которых Некрасов ценит их образную силу: «Пришла весна — сказался снег! / Он смирен до поры: / Летит — молчит, лежит — молчит, / Когда умрет, тогда ревет. / Вода — куда ни глянь!». Но главную роль играют в поэме жанры народно-поэтического творчества — сказка (волшебная скатерть-самобранка, говорящая птичка пеночка), причитания и, главное — песни, все более усиливающие свою роль к концу поэмы. «Пир на весь мир» может быть назван народной оперой.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Назовите основные темы лирики Некрасова.
2. Какие новые черты появились в его лирике?
3. Что характеризует лирического героя Некрасова?
4. Расскажите о роли женщины в его творчестве.
5. Какова роль сказочных персонажей и предметов в поэме «Кому на Руси жить хорошо»
6. Определите роль зачина в поэме. Завершен ли поиск счастья и счастливого в поэме?
7. Как изображены помещики в поэме?
8. Какова роль фольклорных элементов в поэме?

Федор Иванович ТЮТЧЕВ (1803–1873)

У Тютчева необычайная литературная судьба. По возрасту он принадлежит к поколению Пушкина и писать начал достаточно рано, но по-настоящему в русский литературный процесс вошел лишь в пятидесятые годы. В 1821 г. после окончания Московского университета сотрудником дипломатической миссии он уехал в Германию и в Россию вернулся лишь в 1844 году. В Германии он возмужал, обзавелся семьей, там родились его дети, там он пережил трагедию смерти жены и женился второй раз, там он сблизился с Генрихом Гейне и знамени-

тым философом Фридрихом Шеллингом, по сути дела, там он стал поэтом. И хотя стихи Тютчева появлялись в русских журналах и альманахах («Галатей», «Денница»), а в 1836 г. большая подборка его стихотворений была напечатана в пушкинском «Современнике», хотя Вяземский и Жуковский высоко ценили Тютчева, он оказался поэтом публике неизвестным. И только когда в 1850 г. в «Современнике» появилась статья Некрасова «Русские второстепенные поэты», в которой он говорит о необыкновенном таланте Тютчева и ставит его в один ряд с Пушкиным и Лермонтовым, начинается эпоха даже не известности — знаменитости Тютчева. О нем пишут Тургенев, Фет, Ап. Григорьев, Добролюбов. Критик И. С. Аксаков в 1874 году написал о нем большую монографическую работу, в которой называл его самобытным мыслителем, своеобразным поэтом, носителем и двигателем русского народного самосознания.

Лирика

Поддень. Весенние воды. Silentium. Осенний вечер. «О чем ты во-
ешь, ветр ночной?..». «Тени сизые смешались...». «Как океан объемлет
шар земной...». Цицерон. Предопределение. «О, как убийственно мы
любим...» «Она сидела на полу...». «Весь день она лежала в забытьи...».

Вопросы.

1. Особенности философской лирики Тютчева.
2. Человек и природа в лирике Тютчева.
3. Своеобразии любовной лирики Тютчева.
4. Особенности образной системы Тютчева.

Все художественное наследие Тютчева — лирика. В небольшом лирическом стихотворении он нашел форму, в которой смог выразить свой мир с наибольшей полнотой. В течение всей жизни он писал по существу об одном — о природе и человеке в соотношении с природой, и можно с достаточным основанием считать, что все творчество Тютчева представляет собой единый текст.

Своеобразие понимания Тютчевым природы особенно видно, когда мы сравниваем его стихи с пейзажной лирикой Пушкина, Некрасова, Фета. Природа для Тютчева не просто цветы и деревья, животные и птицы, ручьи и леса, которые он изображает и которыми любуется, они всегда детали и знаки целостного мира; слово «природа» у него и значит «мир», «мирозданье», «космос». Тютчев может прямо говорить об этой целостности («Как океан объемлет шар земной...»), а может создавать образ единого мира, как в «Весенней грозе», когда

И гам лесной, и шум нагорный

Все вторит весело громам. —

(курсив здесь и далее мой. — Т.В.)

Последняя строфа мифологически объясняет явление грозы, соединяя небо и землю:

...ветренная Геба,

Кормя Зевесова орла,

Громокипящий кубок с неба,

Смеясь, на землю пролила.

В «Полдне» «вся природа» объединена состоянием полдневной «жаркой дремоты», в «Весенних водах» воды «гласят во все концы» и т.п.

Лирику Тютчева обычно называют философской: картины природы вызывают глубокие и напряженные раздумья о жизни и смерти, мироздании и человечестве, о «темном корне бытия» (Вл. Соловьев). Изображение у Тютчева слито с мыслью, а мысль всегда насыщена сильным и страстным переживанием. Философская идея Тютчева — всегда художественная, то есть образная, идея.

И еще одна, очень важная сторона в понимании Тютчевым природы — она одухотворена, наделена душой и сознанием. Одушевление природы в поэзии достаточно обычно, метафоры и олицетворения мы найдем у любого поэта. У Тютчева это имеет другой характер. Образ природы как живого существа для него не поэтическая вольность, а истина. Природа обладает способностью не только к чувству и движению (весенний гром грохочет, «как бы резвяся и играя», вешние воды «бегут, и блещут, и гласят...», майские дни «толпятся весело»), но и к высшим духовным проявлениям, возможным только для сложной и развитой психики, — в осеннем вечере на всем лежит

Та кроткая улыбка увяданья,

Что в существе разумном мы зовем

Божественной стыдливостью страданья!

Природа и человек родственно связаны между собой. В стихотворении «Как океан объемлет шар земной...» величественное и таинственное движение ночного мира уносит человека «в неизмеримость темных волн». «Глас «стихий» — ее «звучные волны» — обращены к человеку: «То глас ее: он нудит нас и просит...». В одном из самых знаменитых, программных стихотворений Тютчева «Silentium!» («Молчание!») «душевная глубина» уподоблена вселенной, где чув-

ства и мечты движутся, как «звезды в ночи». У человека и вселенной один исток — «древний хаос», беспредельная бездна, из которой все появилось на свет и в которую все уйдет, «когда пробьет последний час природы». Память о «родимом хаосе» живет в ночи, и это общая мука мира и человека («О чем ты воешь, ветр ночной?»). «Мука» — потому что чувство непонятное, неосознанное, не поддающееся объяснению разума, но сильное, «неистовое», понятное сердцу. Но внутри этой общности (и мир, и человек обладают «дневной», светлой и разумной, и «ночной», иррациональной и мрачной, сущностью-душой) существует трагическое противоречие между природой, воплощающей общее, гармоничное, беспредельное, и человеком, с его конечностью и хрупкостью. Переживание краткости человеческого существования, ограниченности его возможностей — распространеннейший мотив романтизма, но ни у одного русского поэта острота этого ощущения не была доведена до такой максимальности трагизма, как у Тютчева. Жизнь человека для Тютчева всегда на грани исчезновения, небытия: «Бесследно все — и так легко не быть!», и эта хрупкость связана с отгороженностью его «я» от остального мира, непричастностью к жизни «божеско-всемирной». Спасение человека — в соединении с миром. «Он с беспредельным жаждет слиться», — говорится в стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной». Достижение этого слияния — тема стихотворения «Тени сизые смешались...» Первая строфа стихотворения рисует некий срединный мир, мир перехода, в котором сняты противоречия между днем и ночью:

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...

Состояние слияния противоречий ведет к уничтожению их и между человеком и миром:

Все во мне, и я во всем!

Но странно, отмечает современный литературовед, это причастие всеобщей жизни не вызывает ликования, а определяется как «час тоски невыразимой». Смысл этой строки расшифровывается во второй строфе. Речь в ней идет не о расширении индивидуального человеческого существования в мировой жизни, а о полном уничтожении личности в безличностном мире:

Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

И Тютчеву нужно оксюморонное сочетание «вкусить уничтоженья», чтобы выразить неразрешимость противоположных чувств — «жажду слиться» и ужас гибели.

Человек трагически отделен от всеобщей жизни, но также и от существования других людей. Это одна из тем «Silentium!»

Как сердцу *высказать* себя?
Другому как *понять* тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль *изреченная* есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и *молчи*.

В шести стихах этой строфы выделены пять слов, связанных с языком, с его функцией говорения — восприятия. Для романтизма понятие языка одно из основополагающих (вспомните «Невыразимое» Жуковского, где «наш язык земной» и язык природы оказываются главными принципами противопоставления). Язык — максимальное выражение обращенности к другим. Требование молчания, заданное уже в названии непривычной (к тому же латинской) и потому сильной формой восклицательного назывного предложения и настоятельно звучащее в конце каждой строфы, обрекает человека на существование в замкнутости своего мира.

Преодоление бесследности человеческого существования Тютчев видит в причастности человека великим и трагическим событиям времени. Эта тема, звучащая в стихотворении «Цицерон», непосредственно связана с темой мира и бытия, основной для Тютчева. Недаром возникает образ бури, время представлено образом ночи, а конец «римской славы» уподоблен закату звезды:

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
«Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»
Так!.. Но, прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавый!..

И как природный мир измеряется интенсивностью жизни, ее «преизбытком» (максимум выражения этого — гроза), так жизнь человека оценивается той напряженностью его существования в «бурях» истории, которая дает ему бессмертие.

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был —
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

Всю строфу пронизывают смыслы участия человека в жизни мира, совместного действия человека и богов: образы мира — «пир», «зрелище», «совет»; человек, посетитель «сега мира», — «собеседник», «зритель», «допущенный». Равенство небожителей и человека утверждается и прямым сравнением («заживо, как небожитель»), и тонкой переключкой однокоренных слов («блажен» — «всеблагие»).

В 1850 — 1860-е годы важнейшей темой для Тютчева становится любовь. Его любовная лирика — одно из воплощений центральной темы мироздания. Как образ мира строится на антитезах, так и в любви явлены противоположные силы созидания и разрушения, она несет человеку счастье и страдание, она «и блаженство, и безнадежность». В любви сильнее всего проявляется жизненная полнота, но в ней же — тяготение к смерти. Любовь и самоубийство для Тютчева — «близнецы». Любовь — максимальная близость людей, «союз души с душой родной» — и неравная борьба, «съединенье», «сочетанье», «слиянье» — и «поединок роковой». Здесь (в стихотворении «Предопределение») Тютчев как бы нанизывает один за другим синонимы, чтобы тем сильнее прозвучало слово противоположного значения. В другом случае противоречие выражается с помощью оксюморона: «О, как убийственно мы любим...»

Один из замечательных исследователей русской литературы Г.А.Гуковский писал о том, что любовная лирика Тютчева стремится к объединению в своего рода роман, близкий по характеру и сюжету к прозаическому роману того же времени. В виду имеется так называемый «денисьевский цикл», биографическая основа которого — история любви уже стареющего Тютчева к Елене Александровне Денисьевой, молодой девушке, воспитаннице Смольного института, в котором учились дочери Тютчева. Это было глубокое,

серьезное и страстное чувство, проверенное временем (их отношения продолжались 14 лет, за это время у них родилось трое детей). Вся тяжесть общественного осуждения за «скандально» открытую связь легла на Денисьеву: от нее отказался отец, ее не принимали светские знакомые, дети считались «незаконными» — все это ускорило течение болезни (у нее развилась чахотка), и в августе 1864 года она умерла. Тютчев так и не нашел успокоения после смерти, в которой считал себя виновным.

В «денисьевском цикле» появляются новые для русской любовной лирики черты. Это и роль женщины, которая перестает быть простым объектом любовного переживания, но становится полноправным участником любви, это и необычайно развитый психологизм и диалектика чувства героев, не менее сложная, чем в романах Тургенева и Достоевского. Проявляется еще одна такая необычная для традиционной лирики черта, как внимание к внешнему — позе, жесту, детали портрета: «Она сидела на полу / И груди писем разбирала...», «Весь день она лежала в забытьи, / И всю ее уж тени покрывали». Но как бы ни был внимателен Тютчев к внешнему, оно всегда дается как высокое и значительное, всегда связано с внутренней, духовной жизнью. Героиня, разбирающая письма, «... чудно так на них глядела — / Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело...».

Стиль поэта, то есть особенности его поэтического слова: лексика, характер эпитетов, метафор и сравнений, синтаксические особенности и особенности размера и ритма — все это выражение содержания его поэзии. Мы уже говорили о значении антитез и оксюморонов для обозначения противоположных сил, действующих в жизни мира и человека. Отметим лишь немногие, наиболее заметные и характерные для Тютчева стилистические элементы.

Выражение полярности мы замечаем в тютчевской лексике и в особенностях его интонации — с одной стороны, множество архаизмов (ладья, ветрило, выя, ланиты, оный, сей, святилище, мысль изреченная и пр.), с другой — рядом с этой торжественной лексикой больше обыденно-разговорных, «непоэтических» слов и выражений, чем у любого другого поэта его времени.

Ораторская интонация чрезвычайно характерна для Тютчева (этот поэт, написавший «Silentium», страстный оратор!), и она находит выражение и в торжественности архаизмов, и в знаменитых тютчевских двукорневых эпитетах («громокипящий кубок», «вседробящая струя»), напоминающих о Державине и XVIII веке, и в постоянных обращениях, усиленных восклицательной или вопросительной формой («О чем ты воешь, ветр ночной?», «О вещая душа моя! О сердце, полное трево-

ги!»), и в формах повелительного наклонения (в «Silentium», в котором всего 18 стихотворных строк, таких форм 10).

О роли метафор и олицетворений мы уже говорили: она не может не быть значительной у поэта, который создает образ живой и одухотворенной природы. Но еще один троп — эпитет — занимает не менее заметное место в его поэзии. Эпитеты Тютчева многообразны и многофункциональны. Часто они поражают неожиданностью, непредсказуемостью. «Лениво дышит полдень мгlistый...» — для того чтобы увидеть солнечный летний полдень «мгlistым», нужна особая острота зрения и особая точность передачи. Обычно для Тютчева «нанизывание» эпитетов, создающих сложный и объемный образ предмета. Сумрак в стихотворении «Тени сизые смешались...» назван «тихим», «сонным», «томным», «благовонным», «зыбким». Стремление к точности и одновременно к усилению признака рождает чрезвычайно характерные для Тютчева двойные, соединенные дефисом, эпитеты, такие как «таинственно-волшебные думы» в «Silentium!» или «грустно-сиротеющая земля» в «Осеннем вечере».

Этот очень короткий и неполный обзор стилистических элементов поэзии Тютчева все же позволяет понять, насколько богат и сложен его поэтический мир.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Что отличает подход Тютчева к природе?
2. Почему лирику Тютчева называют философской?
3. Каково представление Тютчева о человеке и судьбах человечества?
4. Какие новые черты обнаруживаются в любовной лирике Тютчева? Как связана любовная лирика поэта с темой природы?
5. Какие тропы характерны для поэзии Тютчева? Чем вызвана любовь поэта к эпитету? Какова роль архаизмов в лирике Тютчева?

Афанасий Афанасьевич ФЕТ **(1820–1892)**

А.Фет сказал о своем современнике, удивительном лирике и мыслителе Ф.Тютчеве, вернее, о только что вышедшем томике его стихов: «Вот эта книжка небольшая / Томов премногих тяжелей». То же самое можно сказать и о творчестве самого Фета, лирические шедевры которого не потерялись среди неисчислимого богатства русской поэзии как XIX, так и XX века. Напротив, в каждую новую эпоху они открывают перед читателем особый смысл, новизну содержания и формы.

А.Фет не выходил за пределы так называемых «вечных тем» поэзии, несмотря на то, что жить ему привелось в эпоху социальных споров и бурь — в 60 — 70-е годы XIX века. Тем не менее в его поэзии воплотен весь XIX век, но по-особому, с чисто художественной, эстетической стороны. Начав творческий путь с подражания своим великим предшественникам, в первую очередь, Пушкину и Жуковскому, он в своих последних стихах затрагивал такие темы, использовал такие приемы, которые современникам были непонятны и порой смешны, и лишь через два десятилетия символисты увидели в Фете своего предтечу и учителя. В его творчестве мы увидим и верлибр, которого в русской литературе просто не было («Я люблю многое, близкое сердцу...»), и смелые метафоры, объединяющие в один неповторимый образ звук и цвет, дух и материю («как мошки зарею, крылатые звуки толпятся»), и завораживающую музыкальность ассонансов и аллитераций, смеловое сочетание разных ритмов, не свойственное традиционной силлабо-тонике, распространенной тогда в русской поэзии.

Лирика

«Одним толчком согнать ладью живую...». «На заре ты ее не буди...». «Кот поет, глаза прищуря...». «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер...». «Сияла ночь. Луной был полон сад...». «Шепот, робкое дыханье...».

Вопросы.

1. Своеобразие пейзажной лирики Фета.
2. Тема любви в поэзии Фета.
3. Новаторство поэтики Фета.
4. Тема искусства, творчества и вечности.

Путь А.Фета к творческому совершенству шел стремительно. Только первый его сборник — «Лирический пантеон» — можно считать подражательным. Уже следующие его стихи и циклы: «Элегии и думы», «Осень», «Снега», «Мелодии» — говорят о формировании поэтического таланта необыкновенной силы и своеобразия. Это поэзия, воспевающая красоту и неповторимость каждого мгновения человеческой жизни, единство природы и человека, личности и мироздания:

И как в росинке чуть заметной
Весь солнца лик ты узнаешь,
Так слитно в глубине заветной
Все мирозданье ты найдешь.

(«Добро и зло»)

В старости А.Фет, выйдя в отставку после 25 лет военной службы, поселился в собственном имении в Курской губернии. Он много читает: и книги по философии, и мировую поэзию, — занимается переводами античных авторов, размышляет о вечном. Последний его сборник носит название «Вечерние огни». Сожалея о быстротечности жизни и страшая, как и все люди, ее неизбежного и таинственного окончания, он все же благословляет все живое и обладает той же зоркостью взгляда и остротой чувств, как и в молодости:

...Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем
И в ночь идет, и плачет, уходя...
Покуда на груди земной
Хотя с трудом дышать я буду,
Весь трепет жизни молодой
Мне будет внятен отовсюду.

(1890)

Одной из центральных тем поэзии А. Фета является тема природы. Функции пейзажа у Фета, можно сказать, универсальны. Множество стихов посвящены зарисовкам различных состояний русской природы, обычных и незаметных, но как бы увиденных в первый раз. Подготавливая свои стихи к изданию, Фет расположил их, подчиняя смене времен года (циклы «Весна», «Лето», «Осень», «Снега», «Вечера и ночи»). Природа рождает его вдохновение в самых различных ее проявлениях — это и целостная картина мироздания («Тихая звездная ночь» (1842), «На стоге сена...», и крошечная деталь окружающего поэта знакомого и привычного мира («Зреет рожь над жаркой нивой» (конец 50-х), «Ласточки пропали...» (1854), «Кот поет, глаза прищуря» (1842), «Колокольчик» (1859), «Первый ландыш» (1854) и др.).

Кроме того, природа является точкой опоры, точкой отсчета, от которой начинаются и философские размышления о жизни и смерти, и утверждение бессмертной силы искусства, и ощущение возрождающей силы любви.

Мир в лирике Фета полон шорохов, звуков, которые человек с менее утонченной душой не услышит. Даже «у дыханья цветов есть понятный язык». Он слышит, как «плачась, комар пропоет,/Свалится плавно листок», как обрывает жужжание майский жук, внезапно налетевший на ель:

Слух, раскрываясь, растет,
Как полуночный цветок.
(«Жду я, тревогой объят...»)
(1886)

Фет научился видеть разнообразную, полную высокого значения жизнь в каждой травинке и листочке, в каждой мошке и росинке и стремится поделиться этими наблюдения с целым миром:

...Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листьям затрепетало,
Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой...
(«Я пришел к тебе с приветом...»)
(1843)

Свобода ассоциаций, умение уловить самые трепетные чувства и ощущения позволяют Фету создать образы, удивляющие одновременно своей точностью и фантастичностью. Таково стихотворение «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер» (1859). Огонь — одна из первооснов бытия — не просто сравнивается с солнцем, он заменяет его, образуя как бы вторую реальность, споря с ночью, согревая сердце путника и весь окружающий мир: можжевелник, ели, стоящие на опушке. Тепло и живой, земной свет костра для исстрадавшегося путника ближе и ярче далекого и бесчувственного светила, равнодушно освещающего все вокруг:

Я и думать забыл про холодную ночь, —
До костей и до сердца прогрело.
Что смущало, колеблясь, умчалось прочь,
Будто искры в дыму, улетело...

Как истинное произведение искусства, это стихотворение загадочно, многозначно. Костер в ночном лесу — это символ, рождающий многочисленные ассоциации. Смысл стихотворения дробится, расширяется и углубляется. Из пейзажной зарисовки рождается философское осмысление природы в ее смене дня и ночи, а отсюда нити протягиваются к постижению смысла человеческого существования во всей сложности этой проблемы.

Такой многозначностью, выразительностью и глубиной обладает подавляющее большинство стихотворений Фета, о чем бы они ни говорили.

Тема любви, вечная тема поэзии, в творчестве Фета также получила необычную трактовку. В его стихах трудно определить адреса-

та, как это можно сделать применительно к любовной лирике Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова и др., хотя биографы Фета отмечают одну большую любовь его жизни — юношеское чувство к Марии Лазич, погибшей совсем молодой при трагическом стечении обстоятельств. Отзвуки этого чувства иногда звучат в его стихах («Старые письма»: «Солнца луч промеж лип», «Долго снились мне вопли рыданий твоих...», «Ты отстрадала...»). Но в целом его стихи о любви импрессионистичны. В центре внимания сам лирический герой. Именно нюансы его переживаний и выражает любовная лирика Фета. Образ возлюбленной во многом условен: «голос ласковый, нежный цвет ланит, блеск кудрей, спадающих на плечи, влево бегущий пробор». Главное — сам влюбленный, фиксация его состояния, на которое отзывается вся природа. Когда лирический герой в волнении ждет возлюбленную в ночном саду, даже птицы перестают петь: «Хрипло подругу позвал / Тут же у ног коростель». Это не коростель охрип, это у поэта от волнения пересохло в горле, и он распространяет это ощущение на все окружающее.

Признанным шедевром лирики А.Фета является стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» (1850), в котором сконцентрировались многие характерные особенности его поэтики. Стихотворение состоит из одних назывных предложений. Согласно законам языка, существительные, из которых состоят назывные предложения, передают статичную картину того, о чем они говорят, ведь именно глаголы, несущие семантику действия, способствуют динамике повествования. Удивительным, чудесным способом у Фета получается все наоборот. 12 строчек рисуют картину страстного любовного свидания от первых секунд встречи поздним вечером, когда с волнением влюбленных совпадают первые трели соловья, до разлуки на рассвете, когда «в дымных тучах» появляются первые предвестники утра: «пурпур розы, отблеск янтаря». Вечное движение природы передается через лаконичные цветочные детали: «Свет ночной, ночные тени. Тени без конца. / Ряд волшебных изменений/ Милого лица». Динамика времени ощущается благодаря словам «без конца», «ряд волшебных изменений».

Очень важное место в поэзии А.Фета занимает тема искусства. Искусство и вечность для него синонимы (ст. «Венера Милосская» (1856). Вечно искусство, не только запечатленное в мраморе, но и в таких «невещественных» средствах, как музыка и слово. В стихотворении «Сияла ночь. Луной был полон сад...» (1877) дивное пение женщины рождает в поэте мысли о вечности, о великом значении искусства, способного примирить и объединить людей своей непостижимой красотой:

...Жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

Говоря о собственном творчестве, А.Фет постоянно подчеркивал что это процесс подсознательный, чем вызывал насмешки и неодобрение современников и благодарное понимание потомков. Последнее четверостишие стихотворения «Я пришел к тебе с приветом...» не одобрял даже И.С.Тургенев за декларацию поэзии как творчества, передающего бессознательные, безотчетные порывы души:

...Не знаю сам, что буду
Петь — но только песня зреет.

Безотчетность эта только на первый взгляд необъяснима. На самом деле она — свидетельство полнейшего растворения поэта в природе, в окружающем мире, способность пропустить его через себя, понять и выразить, «чужое вмиг почувствовать своим». Стихотворение «Одним толчком согнать ладью живую...» является программным для Фета. В немногих строках его перечислены те признаки истинной поэзии, которые не потеряли значения и для настоящего времени. Это умение претворить страдание в радость, понять других людей и разделить с ними чувства, увидеть красоту и бесконечность мира:

Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам,
Чужое вмиг почувствовать своим,
Шепнуть о том, о чем язык немеет,
Усилить бой бестрепетных сердец —
Вот чем певец лишь избранный владеет,
Вот в чем его и признак, и венец!

(1887)

Поэт разъясняет свои творческие принципы достаточно логично и обоснованно, продемонстрировав свое умение «поверить алгеброй гармонию», по словам А.С.Пушкина.

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Какие приметы русского пейзажа можно найти в стихах Фета?
2. Найти в стихах Фета метафоры, передающие различные душевные состояния поэта.
3. Как решается в его стихах тема поэтического творчества?
4. Определить стихотворный размер стихотворений, представленных в списке обязательной литературы, характер рифмы и способы рифмовки.

Николай Семенович ЛЕСКОВ **(1831–1895)**

Лесков — писатель, по праву занимающий в русской литературе место рядом с такими художниками слова, как Толстой, Тургенев, Достоевский, Гоголь, Гончаров. Талант его самобытен, литературная судьба сложилась не просто. При жизни он не был по достоинству оценен современниками, и только в XX веке вполне открылось его художественное достоинство. Сила Лескова по сравнению с другими русскими писателями не в изобразительности, а в необыкновенном умении слышать человека, «плести», по словам Горького, «нервное кружево разговорной речи». Особенность эта непосредственно связана с его редким опытом практического познания народной жизни. Он привел в литературу множество героев, по сути «всю Русь», в пестроте ее социального состава и в огромной пространственной протяженности. У него гоголевские масштабы отношения к пространству — не петербургские углы, а многочисленные «углы», «норы», «отдаленные уголки» России. Интерес к живой жизни, к каждому человеку определяет особенности лесковской поэтики — сказ как главный способ повествования, то есть установка на живую устную речь, на персонажа, на «постановку голоса». По замечанию Горького, много сделавшего для верной оценки Лескова, он писал «не о мужике, не о нигилисте, не о помещике, а всегда о русском человеке, о человеке данной страны. Каждый его герой — звено в цепи людей, в цепи поколений, и в каждом рассказе Лескова вы чувствуете, что его основная дума — дума не о судьбе лица, а судьбе России». Главная тема его творчества — национальный характер, его противоречивость, соединение патриархальной наивности и жизненной активности, его нравственные и социальные возможности.

«Очарованный странник»

Вопросы.

1. Жанровое своеобразие повести.
2. Особенности повести.
3. Характер сюжета повести.
4. Образ главного героя повести.

«Очарованный странник», написанный в 1873 г. и впервые изданный под названием «Очарованный странник, его жизнь, опыты, мнения и приключения», одно из самых значительных и характерных для Лескова произведений. Он лежит в самом центре пред-

ставлений Лескова о жизни и русском человеке, в нем выразились и особенности его художественной манеры. Эта повесть сложна по своему жанровому характеру: в ней отразились и мотивы древнерусских житий — жизнеописаний святых, и русских былин, особенности приключенческого романа и древнегреческого эпоса.

О житийной литературе напоминает то, что герой — «молитвенный сын» и его путь от греха убийства к покаянию и монастырю. Пророческие видения и сны тоже сближают повесть с этим видом древней литературы.

Тема богатырства задана уже в портрете Ивана Северьяныча: «... он был в полном смысле слова богатырь, и притом типический, простодушный, добрый русский богатырь, напоминающий дедушку Илью Муромца... Казалось, что ему бы не в рыске ходить, а сидеть бы ему на «чубаром» да ездить в лаптищах по лесу и лениво нюхать, как «смолой и земляникой пахнет темный бор». Кони, которых знает, любит и понимает Иван Северьяныч, тоже из богатырской темы. Слова, которыми он бранит своего коня: «Стой, собачье мясо, песья снедь», — как будто взяты из былины об Илье Муромце. Еще один мотив характерен для былины — поединок с воином-басурманином (схватка с татаринном Савакиреем).

Мотив странствий героя по свету напоминает и о романе приключений, герой которого странствует в поисках подвигов, и о гомеровской «Одиссее». Первоначальное название повести «Черноземный Телемак» (Телемак — сын Одиссея) — отсылка к гомеровскому эпосу.

Эта жанровая сложность не случайна. Лесков постоянно соединяет национальный характер, органично русский, взятый из самой глубины русской жизни, с мировой литературой, с вековыми образами. В его повестях, романах и хрониках мы встречаем и русского Дон Кихота, и русского Гамлета. В «Очарованном страннике» мы найдем отражение и некоторых образов и коллизий русской литературы XIX века: о «Кавказском пленнике» напоминает эпизод пребывания Флягина в татарском плену, история Печорина и Бэлы отражена в истории князя и цыганки Груши.

Для читателя, привыкшего к сюжету и композиции произведений XIX века, непривычным оказывается их устройство в повести Лескова. Вместо единого сквозного сюжета перед нами, как замечал русский критик Н.К. Михайловский, «целый ряд фабул, нанизанных, как бусы на нитку... Каждая бусина сама по себе и может быть очень удобно вынута, заменена другою, а можно еще сколько угодно бусин нанизать на эту же нитку». Каждый эпизод, составляющий повесть, имеет свой собственный сюжет, со своими пер-

сонажами, не повторяющимися в других эпизодах, за исключением, конечно, самого Флягина. Отдельными эпизодами являются: убийство Флягиным попаика; спасение семьи графа; наказание за месть графининой кошки; служба в няньках; поединок с Савакире-ем и татарский плен; возвращение в Россию; служба при князе и история с Грушенькой; солдатская служба; скитания и приход в монастырь. Кроме того, повествование Ивана Северьяныча введено в обрамляющую «рамку» рассказа о путешествии на пароходе, и она имеет особый смысл. Иван Северьяныч предстает «вечным» странником, о своей «пространной жизненности» он рассказывает в пути, монастырь не оказался окончательным его прибежищем; движущийся пароход с разными людьми на нем становится расширительным образом России, находящейся в пути; кроме того, рассказ Ивана Северьяныча может осуществляться только в ситуации общения, обращенности к другим людям. Другой человек — слушающий, воспринимающий, отвечающий — необходимое условие в мире Лескова, которому принципиально чужд индивидуализм.

Образ эпизодов-бусин, нанизанных на одну нитку, о котором упоминалось раньше, емко и справедливо, но Михайловский допускает одну неточность: их отнюдь нельзя произвольно вынуть и заменить, в сюжетной последовательности эпизодов есть свой смысл. Как характеризует Ивана Флягина эпизод с убийством попаика? В нем проявляются характернейшие его черты — неразмышляющая удаля, размах сил, не знающих удержу и не сознающих себя. И в следующем эпизоде спасения графской семьи проявляется по сути то же самое. Убийство или спасение — не важно для Ивана. И в том и в другом случае стихийно, не рассуждая, действует его богатырская сила. Эпизоды как бы подчеркивают отсутствие нравственных ориентиров в действиях героя. В эпизоде с кошкой эти крайности соединяются вместе: и выхаживание «голубятков», и жестокое истязание кошки равно характерны для Ивана Северьяныча, в котором природная доброта уживается с бессмысленной жестокостью. Он безогляден в своем удалстве — в эпизоде с Савакиреем это проявляется особенно ярко. Но все меняется в кульминационном эпизоде повести — в эпизоде с цыганкой Грушей. Прежняя «очарованность» красотой, которая была знаком его эстетической утонченности («истинным художником» называет его князь) и которая распространялась лишь на природную, стихийную красоту силы и воли, явленную в лошадях, изменяется, приобретает иной, нравственный характер. В Груше он любит не только внешнюю красоту, он любит ее душу, он готов себя отдать за ее счастье. И темное убийство,

которое он совершает по ее просьбе, ничуть не похоже на первое его молодецкое убийство попка или на богатырское убийство Савакирея. Отныне путь его, раньше не имеющий направления (судьба распоряжалась Флягиным), получает нравственную направленность. Солдатская служба за другого, подвиг, монастырь, а в будущем вновь солдат («Мне за народ очень помереть хочется», — говорит он) — этапы этого пути.

Устройству сюжета — многочисленность эпизодов, создающих образ огромной и многообразной жизни, в которой не тесно такому герою, как Флягин. Он занимается разными делами на земле — конюх, дрессировщик, конэсер, солдат, пленник, справщик, театральный черт, послушник в монастыре — но везде остается собой. Жизненная активность — главное качество его натуры, наиболее важное для Лескова, который сказал когда-то: «Проклятие лежит на всякой неподвижности».

Богатство и многогранность героя выражает и повествование Лескова — сказ. Сказ — ориентирование на устную, не литературную речь человека из народа; в манере говорить проявляется весь человек. Даже состав речи Флягина говорит о богатстве его возможностей. Сюда входят слова церковного стиля («иерей слабый, творящий житие с небрежением», стратопедарх, проскомидия, толцетсяя; помолился за вся христианы); специальная лексика (ремонтер, форейтор); просторечие (из ундеров, спознался); фольклорный стиль («Стой, собачье мясо, песья снедь!» — он на колени передо мною и пал») и, наконец, его собственные, индивидуальные словосочетания («обширная протекшая жизненность», «не сравниться по ездовой добродетели», один из коней «с астрономией был — как только его сильно потянешь, он сейчас голову кверху дерет и прах его знает куда на небо созерцает»), свидетельствующие о громадной творческой потенции простого человека.

Контрольные вопросы и задания.

1. Каковы основные композиционные приемы в повести? 2. Расскажите о мотиве пророчества и предвидения в повести. 3. Каково значение фольклорных элементов в повести? 4. Расскажите о мотиве странничества в повести. 5. Какие качества присущи, по Лескову, русскому характеру. 6. Расскажите о теме богатырства в повести.

Федор Михайлович ДОСТОЕВСКИЙ

(1821–1881)

Творчество Достоевского — одна из высших вершин не только русской, но и мировой литературы. Как великий художник, он необычайно тонко чувствовал сложность и катастрофичность своего времени и сумел выразить ее в своих романах. Достоевский называл свой реализм фантастическим, потому что для понимания того, что происходит с людьми, ему надо было спуститься в самую глубину человеческой души, увидеть и существующий в ней хаос и скрытый порыв к идеалу. Долгом художника он считал «при полном реализме» «найти в человеке человека».

Особенность романа Достоевского в соединении реалистически точного воспроизведения социальной жизни, глубокого психологизма и постановки самых сложных и главных бытийственных вопросов, которые делают его роман философским. Достоевский создает и героя, какого прежде не знала литература, — человека с мощно развитым самосознанием, с трагическим ощущением мира и личности.

Романы Достоевского всегда обращены к современности, он сам называл себя художником, одержимым «тоской по текущему». Но это «текущее» оказывается в его творчестве переломным временем в жизни России и Европы, временем, подводящим итоги одной и служащей прологом другой, новой эпохи исторического развития человечества. К этой новой эпохе относится и наш век, в котором Достоевский оказывается одним из самых современных писателей.

«Преступление и наказание» (1866)

Вопросы.

1. Жанровое своеобразие романа.
2. Специфика психологизма Достоевского.
3. Образ Петербурга в романе.
4. Композиция романа.
5. Проблематика романа.
6. Система персонажей в романе.

«Преступление и наказание» было романом, открывшим новый, высший этап в творчестве Достоевского. Он первый в ряду «великих» романов — «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». Здесь впервые полностью сложился жанровый канон романа Достоевского, который, кроме прочих причин, заключается в соединении противоречивых жанровых элементов. В нем очевид-

но присутствует начало социального, психологического, идеологического, философского и, наконец, криминального романа. Каждое из этих жанровых начал у Достоевского несет в себе новое. Социально-психологический — это ведь самая распространенная характеристика для литературы XIX века. Так можно назвать практически любой из русских романов от Пушкина до Толстого. По сути это синоним понятия «реалистический роман»: реализм требует достоверности и зависимости в изображении характера от обстоятельств, т.е. условий социальной жизни. Особенность «Преступления и наказания» в пристальном внимании к жизни петербургских бедняков — «униженных и оскорбленных». Ни в одном другом русском романе нет такого широко развернутого фона большого капиталистического города и его проблем — нищеты, пьянства, проституции. Узкие и низкие комнатки-каморки, распивочные, полицейские конторы, дворы и задворки, Сенная площадь — здесь разворачивается действие романа, этот городской пейзаж представляет характер конфликтов и драм его героев. Важнейшая встреча Раскольникова с Мармеладовым происходит в распивочной, с улицей связано все существование Сони, уличной проститутки, на мостовой погибает Мармеладов и здесь же требует справедливости и умирает Катерина Ивановна, на проспекте перед каланчой стреляется Свидригайлов. Преступление Раскольникова, рожденное в его сознании одинокого интеллектуала, все этапы его сложной внутренней борьбы как бы выносятся на улицы и площади Петербурга — от самого начала романа, когда он выходит на улицу, направляясь к К-ну мосту, к дому старухи процентщицы, и до конца, когда он всенародно кается на Сенной площади.

Внешняя сложная конструкция большого города соединяется с целым миром различных типов и социальных характеров, изображенных в романе, — чиновники, помещики, студенты, ростовщики, стряпчие, следователи, полицейские, мещане оказываются включенными в историю одного идеологического убийства.

Слова «психологический», «психологизм» постоянно употребляются, когда речь идет о романе Достоевского и о его художественном методе. И сам он говорил о «Преступлении и наказании» как о «психологическом отчете одного преступления», так раскрывая главную мысль романа: «Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он — кончает тем, что *принужден* сам на себя донести». Два момента особенно важны в этих

словах Достоевского: во-первых, они указывают на неразрывную связь и зависимость человеческих чувств от «вопросов», идея у Достоевского не абстрактна, она решается человеческой жизнью; во-вторых, указание на «неподозреваемость» и «неожиданность» этих чувств, «неразрешимость» вопросов, на которые «принужден» ответить герой и которые заставляют его проникать все глубже в собственную душу, чтобы дойти до слова правды о себе самом. Необычайно резко выраженное самосознание — главная черта героя Достоевского. Двигаясь внутрь, в глубину человеческой души и сознания, Достоевский показывает борьбу и столкновение противоположных, «несовместимых» чувств в герое — любви и ненависти, резкого индивидуализма и необычайно острого ощущения чужого страдания, способности одновременно носить в душе «идеал Мадонны» и «идеал содомский» (слова Мити Карамазова). Раскрытию сложного духовного мира героев служат описания снов, исповеди, внутренние монологи и, главное, диалоги героев. Диалоги Раскольникова и Сони, Раскольникова и Порфирия Петровича создают особые сюжетные линии в романе.

Идея занимает в романе Достоевского такое место, что определение «идеологический роман» или «роман идей» может служить жанровым подзаголовком. Все герои Достоевского в той или иной степени являются носителями идей, мы можем говорить об идее Мармеладова, Свидригайлова, Сони или Порфирия Петровича и других, но центром, организующим всю романную структуру, оказывается теория Раскольникова. Сюжет, композиция, система образов, сложная символика подчинены уяснению и разрешению его идеи.

Наиболее необычно для традиционного романа XIX в. и в то же время наиболее характерно для романа Достоевского соединение философского и криминального начал. Почему в романе, в котором ставятся основные вопросы человеческого существования — свободы, бога, любви, добра, — центральным сюжетным событием оказывается преступление? Именно преступление, т.е. переступание через нравственный закон, с максимальной остротой ставит вопрос о смысле и истине существования этого закона. Совершение преступления для Раскольникова — это эксперимент, поставленный на себе самом. Но если преступление — постановка вопроса, то наказание — разрешение этого вопроса, ответ на него. Роман распадается на две части: первая — преступление и его причины, вторая, главная, — действие преступления на душу Раскольникова. Эта двучастность выразилась и в названии романа, и в его композиции: из шести частей романа одна посвящена преступлению и пять — существованию Раскольникова в мире после совершенного убийства.

Роман построен сложно и в то же время стройно. Центр романа — Раскольников, он участник большинства сцен. Параллельно с его темой развиваются побочные темы — история семьи Мармеладовых, история матери и сестры Раскольникова, история претендентов на руку Дуни — Свидригайлова, Лужина. Эти побочные темы притом неразрывно связаны с Раскольниковым, составляют часть его судьбы, оказываются аргументами за и против его теории. Они выходят на сцену уже в первых главах первой части. В первой главе — Раскольников идет к ростовщице Алене Ивановне на «пробу» и думает об убийстве; во второй — встречает Мармеладова, который рассказывает о себе, Катерине Ивановне и Соне и ведет его к себе; в третьей — получает письмо от матери с рассказом о Свидригайлове и известием о помолвке Дуни с Лужиным. Размышление о письме в четвертой главе заставит его сопоставить будущую судьбу Дуни с судьбой Сони «Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным?». Здесь же он назовет господина на бульваре, преследующего пьяную девочку Свидригайловым (имя Свидригайлов объединит в его сознании эту девочку, Соню и Дуню).

На протяжении романа эти тематические линии возникают в связи с Раскольниковым в разных сочетаниях и комбинациях, соединяясь лишь один раз — на поминках по Мармеладову, где Лужин оговаривает Соню, а Раскольников ее защищает. К последней части эти фабульные линии исчерпаны, рядом с Раскольниковым остаются лишь Соня и Свидригайлов, символы доброго и злого начала его души; после самоубийства Свидригайлова он остается с Соней. Воскрешение Раскольникова, о котором повествует эпилог, связано с Соней, с возможностью любви к ней, с победой лучших сторон его души. Эпилог развязывает долгую историю мучительных духовных исканий героя, но Достоевский обрывает рассказ о его новых чувствах и мыслях: «Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое». Этому «другому» нет места здесь, это могла бы быть лишь «новая история, история постепенного обновления человека».

Особое место в композиции занимает линия следователя Порфирия Петровича. Оно настолько велико, что, по словам исследователя начала века К.К.Истомина, три встречи Раскольникова со следователем «представляют собою как бы законченную трагедию с тремя действиями по строго проведенному плану развития сюжета». Первая встреча намечает тему, характер борьбы и главных

героев трагедии; во второй так называемая перипетия, т.е. поворот действия от хорошего к плохому или от плохого к хорошему: Раскольников, впавший в уныние, воспрянул духом после самоговора Николая и посещения мещанина («Теперь мы еще поборемся»); третье действие — неожиданная катастрофа, поражение Раскольникова: Порфирий «представляет ему все выгоды добровольного покаяния».

Не только «большая композиция» частей и сюжетных линий служит раскрытию основной темы романа, ту же роль выполняет и соотношение эпизодов внутри части. Особенно важна в этом отношении первая часть романа, в которой происходит принятие решения и убийство. Она воссоздает внутреннее состояние Раскольникова, мечущегося между двумя полюсами своего сознания — необходимости совершения убийства и невозможности его совершить. Этот вопрос требует решения, и вся действительность, в которой существует Раскольников (его убогая каморка, хозяйка, которой он задолжал, «задавленность» бедностью), и все люди, с которыми он приходит в соприкосновение (неважно, говорит ли он с ними, видит их или слышит о них), — все нанизывается на мучающий его вопрос, все оканчивается каким-либо вариантом ответа на него. «Проба», на которую он идет, чтобы внимательно осмотреть место будущего убийства, оканчивается чувством «бесконечного отвращения»: «... грязно, пакостно, гадко!...» Потом встреча с Мармеладовым, его рассказ о Соне, отправленной мачехой на панель. Встреча с семьей Мармеладовых и их страшной нищетой и почти бездомностью (проходная комната), с голодными детьми рождает противоположное чувство: в мире так устроенном не может быть никаких нравственных преград, они лишь «предрассудки, одни только страхи напущенные» — и это доказательство правоты преступления: «... так тому и следует быть!» Письмо матери, рассказывающей о Дуне, Свидригайлове, Лужине, делает этот вопрос предельно насущным и неотвратимым, требует немедленных действий. Но следующий эпизод — страшный сон Раскольникова о лошади — служит столь же решительным доказательством невозможности преступления: «Нет, я не вытерплю, не вытерплю! Пусть, пусть даже нет никаких сомнений во всех этих расчетах, будь это все, что решено в этот месяц, ясно как день, справедливо как арифметика». И вновь, то освобождение от необходимости убийства, которое дал сон, оказывается предельно кратким. Случайно услышанный на Сенной разговор двух мещан с сестрой старухи Лизаветой, который позволил ему узнать, что завтра в семь часов старуха будет дома одна, становится для него как будто предопределением, лишая свободы в принятии решения.

Уже говорилось выше о двучастной природе романа, выраженной в названии и проявляющейся в композиции. То же можно сказать о проблематике. Причина и корни преступления Раскольниковова — одна сторона, представление о «наказании», т.е. о влиянии совершенного преступления на личность, — вторая. Само понятие преступления дано в романе с разной степенью глубины. Преступление как уголовное деяние — самое внешнее и простое определение. На самом деле преступление — это нарушение не только юридического, но общего нравственного закона, обязательного для человека. Раскольников живет в мире, в котором нарушение этого закона — естественная форма жизни, и все, что окружает его, как будто подтверждает законность преступления. Мармеладов, переступивший через жизнь жены и детей, Катерина Ивановна, переступившая через падчерицу, Соня, переступившая через собственную жизнь, Пульхерия Александровна, готовая ради сына переступить через дочь, Свидригайлов, которому темные слухи о его преступлениях не мешают жить, — все они преступники. Замысел Расколькова, который кажется странным и фантастическим, укоренен в обычной жизни обычных людей.

Преступное состояние мира — не просто причина, а указание на глубокую зависимость Расколькова от всей боли и всего неблагополучия этого мира. Но существуют и другие причины, и роман показывает их, последовательно двигаясь от внешних, поверхностных к истинным, лежащим в самой глубине противоречивого сознания героя. Самая близкая причина — положение Расколькова, его крайняя бедность («задавлен бедностью», говорит Достоевский на первой же странице романа), жизнь в комнатке, похожей на гроб, долг хозяйке, развившаяся ипохондрия и пр. «Борьба за жизнь» — назвал свою статью о романе Писарев, и выживание представляется как будто естественной причиной убийства богатой старухи. Очень близко лежит еще одна причина — положение матери и сестры. Она действует еще сильнее: Раскольников любит их больше себя и, кроме того, живя на материнский «пенсион», испытывает резкое чувство вины. Но вспомните сцену признания Расколькова Соне. На ее потерянный вопрос: «— Ты был голоден! ты... чтобы матери помочь? Да?» — последуют его странные и непонятные для нее слова: «...если б только я зарезал из того что голоден был... то я бы теперь... *счастлив* был!» Следующую причину подсказывает услышанный Раскольниковым в трактире и поразивший совпадением с собственными мыслями разговор студента

и офицера о том, что можно, убив «глупую, бессмысленную, ничтожную, злую, больную старушонку», устроить «сто, тысячу добрых дел и начинаний», спасти десятки семейств от нищеты... Это не абстракция. Перед глазами Раскольникова погибающая семья Мармеладова. Но вот тот же разговор с Соней: «Не для того чтобы матери помочь я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор!» Настоящая причина совершенного убийства связана с теорией Раскольникова о праве на преступление, и раскроется она нескоро — лишь в пятой главе третьей части, при первой встрече с Порфирием. Теория, изложенная Раскольниковым в статье, состоит в делении человечества на два разряда, первый из них составляют люди обыкновенные, которые должны жить «в послушании», подчиняться законам («тварь дрожащая»), другой же, высший — «необыкновенные» люди, «имеющие дар... сказать в среде своей новое слово», которые могут «разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия». И убийство старухи не более чем «проба» возможности отнестись к высшему разряду, к тем, кто «право имеет». В исповеди Соне Раскольников признается, что двигало им стремление обрести власть над всем человеческим «муравейником». Важно понять, что предшествующие причины (сострадание матери, сестре, наконец, человечеству) не отменяются этой последней. В сознании Раскольникова любовь к людям живет рядом с презрением к ним.

Иннокентий Анненский заметил, что в романе наказание парадоксальным образом предшествует преступлению. Это действительно так. Страшное состояние разрыва между «идеей» и «натурой», между необходимостью совершения убийства и его невозможностью — мука, которую Раскольников испытывает до убийства. Пять последующих частей посвящены состоянию его души после убийства. В чем наказание? Как преступление может пониматься просто как совершенное деяние, так и наказание в самом непосредственном смысле — наказание по закону, по суду — каторга. Но как и в случае с понятием «преступление», образ наказания складывается из нескольких слоев. Прежде всего это непосредственное и сильное чувство страха. Опасность быть пойманным преследует убийцу. Второй сон Раскольникова (ужасные крики на лестнице, Илья Петрович из полицейской конторы, который почему-то страшно бьет хозяйку...) выражает состояние этого предельного страха. Следующий пласт — мучительное чувство стыда за свою слабость, за то, что «только и смог

что убить», что не принадлежит к высшей касте, не оказался сверхчеловеком, Наполеоном. Но и это не последнее. Самый глубинный пласт — ощущение отрезанности от мира людей (эпизоды в полицейской конторе, на берегу Невы, при встрече с матерью и сестрой). Его мир теперь — это только он и мертвая старуха, которую он вновь и вновь убивает во сне. Невозможность быть с людьми причиняет страдание, но это страдание высокое, оно гарантия необходимого возвращения к людям (вспомните слова Достоевского: «... он кончает тем, что *принужден* сам на себя донести»). Это понимает Порфирий, убеждающий Раскольникова сдаться, и Соня, посылающая его покаяться на площадь.

Поскольку идейный мир Раскольникова находится в центре рассмотрения, система персонажей в романе строится в соотношении с ним идейных миров других героев. Абсолютной противоположностью его идеи является идея Сони — святость *любой* чужой жизни, возможность переступить лишь через себя. К полюсу Сони близка Дуня Раскольникова с ее готовностью жертвовать собой. Мармеладов, Катерина Ивановна, Пульхерия Александровна, бесконечно разные по характеру люди, тем не менее объединены и противопоставлены Раскольникову идейной общностью: переступая через других, они сознают греховность этого и свою вину (вспомните слова Мармеладова о том, что Господь простит таких, как он, потому, что «ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...»). Разумихин и Порфирий Петрович тоже объединены общим неприятием идеи Раскольникова, для них главное зло в покушении теоретической идеи («арифметики» и расчета) на богатство живой жизни. Порфирий при последней встрече с Раскольниковым унижает его идею, одновременно с высоким уважением говоря о «натуре» Раскольникова («Я ведь вас за кого почитаю? За одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, если только веру иль бога найдет»).

Другое, противоположное, место занимают в системе идейные миры так называемых «двойников» Раскольникова — Лужина и Свидригайлова. Не связанные друг с другом, они воплощают разные стороны идеи Раскольникова: Лужин — эгоистическую расчетливость, прикрывающуюся рациональной идеей «общего блага» (ср. с «арифметикой» Раскольникова), Свидригайлов — отсутствие нравственных границ, а следовательно, отсутствие самой идеи преступления — неразличение добра и зла. По сути Свидригайлов и

представляет собой тот «высший тип», о котором мечтает Раскольников. Но его абсолютная свобода оборачивается отказом от вечности («деревенская банька с пауками») и самой жизни. Самоубийство Свидригайлова контрастно настойчиво повторяющейся в романе евангельской истории воскрешения Лазаря — прообразу духовного воскрешения Раскольникова.

Контрольные вопросы и задания:

1. Расскажите о смысле названия романа. 2. Какова роль семьи Мармеладовых в романе? 3. Какова функция снов Раскольникова? 4. Какую роль в системе персонажей играет Соня? Порфирий Петрович? 5. Что общего в идеях Свидригайлова и Раскольникова? Лужина и Раскольникова? 6. В чем значение притчи о воскрешении Лазаря в романе? 7. Какова роль мотива самоубийства в романе?

Лев Николаевич ТОЛСТОЙ **(1828–1910)**

Толстой вошел в русскую литературу со своей первой повестью «Детство» в 1852 году. Последние годы его деятельности, когда были созданы такие значительные произведения, как повесть «Хаджи-Мурат» и драма «Живой труп», совпадают с первым десятилетием нового, двадцатого века. За шестьдесят лет работы Толстой создал целую библиотеку художественных и публицистических произведений. Он новаторски разработал военную тему в своих ранних «Севастопольских» и «кавказских» рассказах, трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность» явилась первым опытом центральной для его творчества темы становления человеческой личности, три великих романа, написанных в 60-е («Война и мир»), 70-е («Анна Каренина») и 90-е («Воскресение») годы, необычайно полно и ярко выразили сложную современность второй половины XIX века. Смысл человеческого существования, путь духовных исканий — центральная толстовская проблема от ранних повестей и рассказов до поздних повестей «Отец Сергей», «Смерть Ивана Ильича» и драматических произведений — драмы «Живой труп», народной трагедии «Власть тьмы». Идея нравственного совершенствования, кардинальная для Толстого, предопределила и создание особого «толстовского» героя, находящегося в постоянном движении, и новые способы видения человеческой психики — «диалектику души», основанную на текучести душевной жизни, смене противоположных состояний и свойств.

«Война и мир» (1863–1869)

Вопросы.

1. Жанровые особенности «Войны и мира».
2. Проблематика романа.
3. Специфика психологизма Толстого.
4. Система персонажей в романе.
5. Изображение войны в романе.
6. «Мысль народная» в романе.
7. Философия истории Толстого.

Один из вопросов, встающих при рассмотрении «Войны и мира», касается причин обращения Толстого, художника, необычайно остро чувствующего современность, к ушедшей исторической эпохе начала XIX века.

Здесь нет противоречия. Решительный исторический перелом в эпоху 60-х годов (крестьянская реформа и вызванные ею преобразования всей жизни страны) сделал вопросы о закономерностях развития истории, о самом процессе исторического движения страны самыми важными и насущными. К началу 1860-х относится замысел романа «Декабристы», герой которого Петр Лабазов (прообраз Пьера Безухова) — декабрист, возвращающийся с семьей в 56 году после поселения в столицу и, как говорит Толстой, «примеяющий свой строгий и несколько идеальный взгляд к новой России». Столкновение эпох, прошлой и сегодняшней, осмысление современности с точки зрения эпохи декабризма и должно было стать движущим сюжетом началом. Замысел привел Толстого к эпохе 1812 г. (ср. со словами декабриста А.Бестужева: «Мы дети двенадцатого года»), но оказалось, что содержание народной войны, обнажившей мощь и жизнеспособность русской нации, гораздо шире идеи декабризма. Задача выявления внутренних источников победы, противостояния злу заставляет Толстого обратиться к еще более ранней эпохе 1805–1807 гг. — времени «неудач и поражений», в которых сущность характера народа должна была «выразиться еще ярче».

В «Войне и мире» нетрудно увидеть разные жанровые элементы — семейной хроники (в структуре романа велико значение семейных, родовых образований-гнезд Болконских, Ростовых, Курагиных), социально-психологического и исторического романа. Притом ни одно из этих определений не исчерпывает романа как целостности. Сам Толстой называл «Войну и мир» «книгой о прошедшем», считая, что ее нельзя подвести ни под одну жанровую категорию: «Это

не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». Но эта форма оказалась такой вместительной для философского и психологического анализа взаимодействий людей в мире и войне — т.е. в историческом времени (в особом, толстовском понимании истории, в которую необходимо входит частная жизнь людей), что за «Войной и миром» закрепилось определение «роман-эпопея».

Эпическое начало заложено уже в названии, заставляющем вспомнить наказ пушкинского летописца Пимена из «Бориса Годунова»: «Описывай, не мудрствуя лукаво... / Войну и мир, управу государей, / Угодников святые чудеса, / Пророчества и знаменья небесны...». Перечисление Пимена охватывает как будто все, что ни существует в мире, и образ войны и мира, взятый в таком контексте, — это жизнь во всей ее полноте. Этому служит и огромный пространственный охват (Россия, Австрия, Москва, Петербург, помещичьи поместья, провинция), и временная длительность (15 лет) и огромное количество действующих лиц — от императора и фельдмаршала до мужика и простого солдата. Но не это главное. Эпопея создается прежде всего характером центрального события — войны 1812 года, послужившей толчком к необычайно быстрому пробуждению народного самосознания, объединившей нацию и тем предопределившей и исход Бородинского сражения (кульминационного события эпопеи), и последующую победу.

Но название имеет и другой смысл. Война и мир — антитеза, самое глубокое противоречие жизни. Идея противоречия, столкновение противоположностей пронизывает всю структуру романа. Это и противоположность военных и мирных сцен, сменяющих друг друга; противоположность художественного изображения и философских и исторических рассуждений (особенность настолько резкая, что во втором издании романа, Толстой вынес эту философско-публицистическую часть в отдельную книгу, но впоследствии вернул все в прежнее состояние); противоположность «исторической» (императоры, министры, военные советники, полководцы) и частной жизни людей; противоположность временного разветвления (от 1805 до 1820 года) и краткого момента (светский вечер, бал, театральное представление, день рождения, семейная сценка); противоположно соединении мельчайших наблюдений за человеческой психикой (Толстой называл это «мелочностью») и широких культурно-философских обобщений (по Толстому, «генерализация»); и, наконец, в системе персонажей герои, данные в движении, противоположны героям статическим, неподвижным.

Но в мире Толстого, основной закон которого движение, противоположности тоже не существуют как нечто неподвижное, можно сказать, что они преодолеваются. Так, для Толстого жизнь не представляется разделенной на изолированные стороны — историческую и частную — подчиняющиеся различным законам. История творится в индивидуальном существовании человека, в семье, в родовом поместье. Законы жизни человека и законы истории едины. Как осуществляет эту мысль не Толстой — публицист и философ, а Толстой-художник? Главный его прием — смысловые «сцепления» (любимое слово Толстого). В сценах частной жизни и в исторических сценах, расположенных в разных частях романа, обнаруживается общий смысл. Так, кардинальная для Толстого мысль об истинных и ложных жизненных ценностях равно открывается Николаю Ростову после огромного карточного проигрыша, князю Андрею, лежащему после ранения на Праценской горе, Пьеру, наблюдающему за солдатами, идущими к Бородину перед сражением. Общность ситуации в том, что во всех трех случаях происходит решительный сдвиг — жизнь нарушает свое обычное течение перед лицом смерти (Николаю невозможность заплатить «долг чести» грозит самоубийством, князь Андрей смертельно ранен и истекает кровью, Пьер думает о том, что эти веселые люди завтра, возможно, погибнут), — и тогда обычные и не вызывающие сомнений ценности, для каждого свои (офицерская честь, слава, удобство и комфорт), обнаруживают свою ложность и в силу вступает настоящее и всеобщее в жизни — сила молодости и искусства, открывшаяся Николаю в пении Наташи, истина высокого неба, как будто впервые увиденного князем Андреем, спокойная уверенность в необходимости общего дела, которую почувствовал в солдатах Пьер.

Так же и понятия войны и мира начинают мерцать, проникая друг в друга. Законы войны (вражда, авантюризм, обманы, убийства) активно действуют в мирной жизни. Это и война, ведущаяся за мозаичный портфель старого графа Безухова князем Василием и Анной Михайловной Друбецкой, и военная хитрость интриг князя Василия вокруг Пьера, ставшего выгодным женихом после получения наследства, и дуэль Пьера и Долохова, и многое другое. А мир как согласие, гармония человеческих отношений находит себя в военной жизни — будь то жизнь гусарского полка Николая Ростова или батарея Тушина при Шенграбене. В самом огне Бородинского сражения на курганной батарее Пьер чувствует себя как будто в малом мире семьи. И пространственное значение «мир семьи», т.е. круг людей, совпадает

здесь с омонимичным значением состояния: «семейный мир» значит «семейной согласие». Понятие «мир» ключевое для книги Толстого, и особенно важно, что значение мира как не-войны вступает в сцепление с понятием мира как единения людей. «Миром господу помолимся», — слышит Наташа Ростова слова великой ектении в первые дни войны и как бы расшифровывает их для себя: «Миром, все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братскою любовью». «Отсутствие вражды» и «все вместе» становятся здесь синонимическим рядом, оттенками единого значения. Единство — мир — русской нации, рождающийся в горниле войны и есть основное содержание эпопеи Толстого.

«Мысль народная», которую, по словам Толстого, он любил в «Войне и мире», связана с самыми главными проблемами романа. Народ — общая душа нации, и понять это позволяет 1812 год, раскрепостивший творческое сознание народа, который обретает свободу действий и сметает все «общепринятые условности войны». (Это максимальное проявление той общей ситуации, о которой шла речь выше, в случаях с Николаем Ростовым, князем Андреем, Пьером). Нашествие гибнет, потому что поднимается народ — как «новая, неведомая никому сила». Народный характер войны определяется широтой и силой человеческой самостоятельности: это и партизанское движение, и создание дворянских ополчений, и уничтожение людьми своего имущества, и оставление Москвы. И приход в армию главнокомандующим Кутузова, неугодного государю, но лучше всех понимающего народный характер войны и прислушивающегося прежде всего к состоянию духа русского войска, — выражение этой прежде «неведомой никому силы». Победа (общее благо) оказывается результатом того, что личные интересы множества людей, обычно эгоистически отделенных друг от друга, оказываются однонаправленными, определяющимися одним чувством — Толстой называет его почти как физическое, т.е. естественное и необходимое явление — «скрытой теплотой патриотизма».

Народ хранит в себе нравственные начала общей жизни, он по сути и воплощает в себе эту общую жизнь. Только в приобщении к ней могут найти разрешение своих мучительных вопросов об осмысленности существования и согласия с самим собой любимые герои Толстого — Пьер Безухов и князь Андрей. Это согласие достижимо только при выходе за пределы обособленной личной жизни, и Толстой показывает его в солдатах на батарее Раевского при Бородине, а потом и в отдельном человеке — Платоне Каратаеве. Платон Кара-

таев оказывается воплощением идеала «простоты и правды», идеала полного растворения в общей жизни, которая уничтожает страх смерти и пробуждает силу жизни в человеке. Толстой показывает, что жизнь Каратаева, «как он сам смотрел на нее, не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал». И встреча с ним оказывается спасительной для Пьера, наделяя его чувством свободы, «знанием сердечным», способностью разграничения добра и зла.

Мир героев «Войны и мира» огромен и многосложен. Это и исторические лица, и персонажи, как говорил Толстой, «совершенно вымышленные». Поразительно, что в этой грандиозной постройке (более 600 персонажей) люди живут, не заслоня друг друга. Запоминаются навсегда не только главные герои, проходящие весь долгий путь в эпопее, но и второстепенные герои и герои общего плана. Кроме этого естественного для любого произведения деления на главных и второстепенных, различимы еще несколько принципов выделения и разделения персонажей, и они связаны с важными содержательными мотивами. Мы уже говорили о важности для романа понятия «мир». В системе персонажей оно осуществляется как бы на трех уровнях — внутренний мир личности (мир Пьера Безухова, мир князя Андрея, мир Наташи Ростовой и пр.), мир родовой, семейный (мир Болконских, Ростовых, Курагиных) и, наконец, тот общий мир — жизненная целостность, которая творится в войне 1812 года.

Толстой говорил о «мысли народной» в романе, но «мысль семейная» в нем тоже чрезвычайно важна. Во-первых, герои несут на себе печать семейной принадлежности. Как бы ни отличались между собой Наташа, Николай и Петя, их принадлежность к «ростовской породе» несомненна. Кроткая княжна Марья и строгий и вспыльчивый старый князь — равно Болконские. «Идиот» Ипполит, хитроумный князь Василий, красавица Элен наделены общими чертами. Доброта Ростовых, гордость Болконских, себялюбие Курагиных — фамильные свойства, присущие каждому ее члену. Семья — малый мир, в котором творится история. И потому эпопея закономерно заканчивается не только победой русского мира, но и созданием миров-семей, объединивших Ростовых, Болконских, Безуховых — семей Наташи и Пьера, Николая и княжны Марьи.

Другой важный принцип, проявляющийся в построении системы персонажей, это отнесенность их либо к героям, данным в движении, либо в статике. Движение для Толстого нравственное понятие, он связывает его с важнейшей для себя идеей нравственного

совершенствования. Еще в дневнике 1857 года он формулирует для себя: «Истина в движеньи — и только». Через тридцать четыре года, в 1891 г., повторяет и разъясняет эту мысль, соединяя ее с центральной философской идеей свободы: «Свободы не может быть в конечном, свобода только в бесконечном. Есть в человеке бесконечное — он свободен, нет — он вещь. В процессе движения духа совершенствование есть бесконечно малое движение — оно-то и свободно — и оно-то бесконечно велико по своим последствиям, потому что не умирает». На идее движения основан и толстовский психологический метод, точно названный Чернышевским «диалектикой души». Внутренний мир человека изображается в процессе, как постоянный, непрерывно сменяющийся психический поток. Толстой стремится изобразить не столько характер чувств и переживаний, сколько процесс возникновения мысли или чувства и их изменения. Толстой записывает в дневнике: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо».

Каковы средства для изображения человека? Традиционно важную роль играет портрет, внешнее описание. Закон толстовского мира — несовпадение внешнего и внутреннего: некрасивость княжны Марьи скрывает душевное богатство и красоту, и, напротив, античное совершенство Элен, красота Анатоля прячут бездушие и ничтожность. Но гораздо важнее для Толстого изображение внутреннего мира, мыслей и чувств героя, потому огромное место занимает у него внутренний монолог. Значительность «внутреннего» проявляется и в том, что внешние явления и события Толстой показывает и оценивает глазами героя, действует через его сознание, как бы лишая человека посредника-повествователя в понимании действительности. Новый способ изображения отношений между действительностью и человеком сказывается и в обилии бытовых деталей и подробностей внешней обстановки, которые воздействуют на психику. «Душа звучит под бесчисленными, иногда незаметными, неслышными пальцами действительности данного момента», — пишет интересный исследователь Толстого А.П. Скафтымов. Радостное возбуждение Наташи в день именин; ее состояние во время первого бала, новые чувства, связанные с новыми впечатлениями — пышности, блеска, шума; сцена охоты, описанная со всеми внешними подробностями, и одновременно состояние чувств всех участвующих — и ловчего Данилы, и старого графа, и дядюш-

ки, и Николая, и Наташи. Другая действительность — следующая сцена в доме дядюшки — рождает другие чувства. Сцены можно множить до бесконечности. Иногда какие-то детали внешней действительности оказываются настолько значительными, что приобретают символический смысл. Таким для князя Андрея оказывается небо Аустерлицца, такую же роль играет его встреча со старым дубом.

В движении, т.е. в постоянном изменении и развитии даны главные герои Толстого — Наташа, Пьер, князь Андрей, Николай Ростов, княжна Марья. Им противопоставлен мир неподвижности — Элен и ее брат Анатоль, Соня, Борис Друбецкой, Берг и пр. Движение героев предстает как духовный путь поисков, сомнений, тяжелых кризисов, возрождений и новых катастроф. Особенно ярко эта ломаная линия жизненных взлетов и падений видна в судьбе Пьера Безухова и князя Андрея. Они совсем не похожи по типу личности (их различие заметно в первой же сцене романа — на светском приеме у Анны Павловны Шерер), но их объединяет и делает близкими общее свойство — необходимость понимания жизни и своего места в ней. Для Болконского, презирающего свет с его ничтожностью и извращенным нравственным миром («Эта жизнь не по мне», — скажет он в разговоре с Пьером), это выражено в стремлении воздействовать на ход событий личным действием, подвигом. Для Пьера, перед которым после дуэли его собственная жизнь, как и жизнь всеобщая — современная и историческая, предстает в беспорядке и разрушении, как «завалившееся» здание, возможностью благоустройства становится идея самосовершенствования. Но умозрительные идеи («наполеоновская» у Болконского, масонская у Пьера) не способны справиться с жизненным беспорядком, бессмысленной и неподвластной человеку стихией. Эти этапы закончатся крушением — разочарованием в масонстве для Пьера, Аустерлицкой катастрофой для князя Андрея. Их путь к истине становится движением к другим людям, и обретается человеческое единение не путем мысли, а путем интуитивного познания и опытом жизни с людьми. В 1812 г. князь Болконский будет не адъютантом главнокомандующего, но пойдет служить «в рядах», где для него станет понятным зависимость исхода событий от того «общего духа», который есть в нем, Кутузове, Тимохине и в последнем солдате. Для Пьера главными уроками жизни станет понимание «простоты и правды», которые он увидит в солдатах при Бородине, а потом видение той истинности общей народной жизни, которую он почувствует в Каратаеве.

Если пути Пьера и князя Андрея идут как бы параллельно, то взаимодействие Наташи Ростовой и княжны Марьи — это движение навстречу друг другу. В сюжетном развитии это выражено в резкой противопоставленности героинь в первой половине романа и глубочайшей близости их после ранения князя Андрея. Наташа — самая любимая героиня Толстого, ни в ком с такой силой и активностью не проявляет себя живая жизнь. Она, непосредственная, естественная, наделенная необыкновенной внутренней чуткостью, собственно, и есть воплощение жизненной свободы. Но чувство долга, нравственных обязательств перед другими людьми в ней недостаточно развито (вспомните важнейший эпизод Наташи и Анатоля Курагина). Зато оно в максимальной степени даровано княжне Марье. Путь княжны к обретению свободы, путь Наташи к обретению долга и оказываются внутренним сюжетом их движения.

В героях неподвижных Толстой фиксирует прежде всего эгоистическую самодостаточность, отделение от общей жизни людей. Характерно, что именно в период «неудач и поражений» Друбецкой и Берг достигают предельно возможных для них границ служебной и личной карьеры. Другая сторона эгоизма, разрушительное вторжение в жизнь людей, сильнее всего проявляется в губительном вмешательстве князя Василия, Долохова, Анатоля, Элен в жизнь Пьера, Наташи, князя Андрея. Если движение — свидетельство правильного и нормального нравственного развития личности, то неподвижность — недостаток этого развития. Но в системе персонажей есть двое героев, неподвижность которых говорит о другом. Это Платон Каратаев и Кутузов. В Каратаеве заданы то совершенство и та «круглота» народного мира, который не нуждается в движении. И Кутузов, при всей яркой реалистичности его внешнего и психологического портрета, оказывается символом «народного чувства» во всей «чистоте и силе его». Его антитеза в романе — Наполеон, в котором максимально выражено эгоистическое, разрушительное и насильственное начало.

Образы Наполеона и Кутузова связаны с двумя важными проблемами романа — толстовской философией истории и изображением войны. Наметим лишь некоторые моменты этих проблем.

Философия истории Толстого связана с его представлением, что в историческом процессе существует некая целесообразность, скрытая от взглядов людей. Для каждого человека его действия кажутся сознательными и свободными, но сложение итогов разнонаправленных действий людей дает не предусматриваемый и не сознаваемый

ими результат (его обычно и называют «волей провидения»). Лишь в немногие эпохи частные и свободные действия людей складываются в однонаправленный вектор, это те эпохи возможного единения, к которым принадлежит и 1812 год. И лишь немногие люди оказываются способными отрешиться от узко личного и проникнуться целями понятной им исторической, общей необходимости. К таким людям и принадлежит Кутузов. Осознавая общий смысл событий, он оказывается главным деятелем и выразителем народной войны. Наполеон, напротив, видит в истории лишь источник своих собственных, частных целей и стремлений, оказываясь, таким образом, самым крайним выражением идеи эгоизма.

Войну вообще Толстой осознает как «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». Так рассматривается кампания 1805 года, в которой «упадок духа войска», «величайшая поспешность и величайший беспорядок» отступления через Энс, поражение при Аустерлице равно закономерны, поскольку не связаны с нравственным началом действий человека. Шенграбенское сражение — единственное событие в истории этой кампании, имеющее нравственное оправдание — спасение маленьким отрядом Багратиона основной части русской армии (см. поведение батареи капитана Тушина в этом сражении). Шенграбен — линия, ведущая к Бородину (ср. поведение Багратиона при Шенграбене с поведением Кутузова при Бородине). Бородино и вся война 1812 года по смыслу противоположны обычным войнам. Осознанная народом необходимость войны делает ее созидательной, «отечественной», спасительной для России в целом и для каждого из героев. 1812 год разрушает исторический произвол сильной личности — Наполеона, навязывающего свою волю как закон народам Европы, и частный произвол Курагиных — бесславно гибнут Анатолий и Элен, лишается силы хитроумия князь Василий.

Контрольные вопросы и задания.

1. Почему роман Толстого называют эпопеей? 2. Как связаны с «мыслью народной» судьбы дворянских героев в романе? 3. Каково значение образа Платона Каратаева в романе? 4. Что такое «диалектика души»? 5. Какими средствами пользуется Толстой для изображения внутреннего мира героев? 6. Последите этапы духовного пути Пьера Безухова и князя Андрея Болконского? 7. Как Толстой понимает роль личности в истории?

Антон Павлович ЧЕХОВ

(1860–1904)

Чехов — писатель, заканчивающий великий для русской литературы девятнадцатый век и открывающий новую сложность века двадцатого. К восьмидесятым годам, когда он начал литературную деятельность, русская литература не просто сложилась, она уже пережила вершину зрелости. К этому времени написаны почти все великие произведения — романы Гончарова, Тургенева, Достоевского и Толстого, повести Лескова и Салтыкова-Щедрина, комедии и драмы Островского. Чехов оказался в положении человека, отвечающего не только на вопросы, поставленные самой жизнью, но и на те, которые ставила предшествующая литература. «Нужны новые формы», «вопреки всем правилам» — слова, которые звучат в его произведениях, дневниках, письмах. Он активно вводит в прозу форму рассказа, расшатывает драматическую структуру, создавая драму нового типа. «Чехов несет ответственность за развитие всей мировой драмы в XX веке», — сказал знаменитый американский драматург Э.Олби. Лев Толстой сразу после его смерти оценил его как художника мирового масштаба, подчеркнув, что «достоинство его творчества то, что оно понятно и родно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще».

Рассказы.

Смерть чиновника. Толстый и Тонкий. Хамелеон. Тоска. Студент. Человек в футляре. Крыжовник. О любви. Ионыч. Дама с собачкой.

Вопросы:

1. Темы и проблемы рассказов Чехова.
2. Юмор и сатира в рассказах.

Чехов начинает как создатель юмористических рассказов и сценок. В ранних его рассказах «Смерть чиновника», «Толстый и Тонкий» (1883), «Хамелеон» (1884) ощущается ясная установка на создание комического эффекта. Несерьезный тон повествования, заданный с самого начала («В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор...»), смешные фамилии персонажей (Червяков, Бризжалов, Очумелов, Елдырин), нелепое строение предложений («По какому случаю тут? Почему тут? Это ты зачем палец?, «Я человек, который работающий») — все это проявление смешного. Комическому служит и композиционный прием повтора, основной прием в этих рассказах: пять раз пытается извиниться Червяков

перед генералом, несколько раз выясняется вопрос, кому принадлежит собака, и при изменении ответа, столько же раз меняется реакция Очумелова, несколько раз представляет свое семейство Толстому Тонкий. Смешно. Но ведь тема этих рассказов — старая, от Гоголя, от «Шинели» идущая тема столкновения «маленького человека» со значительным лицом, генералом (пусть в «Хамелеоне» это лицо даже не появится на сцене, а в «Толстом и Тонком» оно окажется старым приятелем). У Чехова мы сталкиваемся с решительным переосмыслением традиционного сюжета. Здесь отнюдь нет жалости к бедному, беззащитному чиновнику и сатирическое осмеяние направлено не на значительное лицо. Генерал в «Смерти чиновника» написан нейтрально, и то, что он топает ногами и выгоняет Червякова, выглядит достаточно естественной реакцией, Толстый пытается вести «приятельский» разговор, а о генерале из «Хамелеона» мы просто не можем судить. Суду подвергается именно маленький человек за то, что именно он, унижаясь и раболепствуя, утверждает законность существования рабских отношений. Уже в ранних «смешных» рассказах Чехов ставит традиционную проблему человеческой свободы в таком ракурсе, как это не делал ни один из русских классиков.

Смешное не уйдет из прозы и драматургии Чехова до самого конца, но приобретет иной, более сложный характер. В рассказе «Тоска» (1885), казалось бы, комична несуразность поведения героя: какой смысл рассказывать о своем горе лошаденке? Комично неумение понять причины своей тоски: «И на овес не выездил... Оттого-то вот и тоска»). Но этот оттенок иронии растопится в другом пафосе — в сострадании к реальности человеческого горя (смерть сына), к неизбежности одиночества человека в большом городе. Уже эпиграф: «Кому повем печаль мою?...» — из духовного стиха об Иосифе Прекрасном, проданном в рабство братьями, задает высокую лирическую тональность рассказу. Повторы (четырежды пытается Иона рассказать о своем горе), которые, как мы видели, играли комическую роль в ранних рассказах, здесь усиливают тему невысказанности и неслышанности человека.

В поздних рассказах Чехова соотношение сатирического, серьезного, лирического еще более усложнится. Его знаменитая «маленькая трилогия» (1898) — это три рассказа: «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви». Они объединены в цикл композиционным обрамлением — каждую историю рассказывает один из троих друзей: первую — учитель Буркин, вторую — Иван Иванович Чим-

ша-Гималайский, третью — помещик Алехин. Уменьшение комизма от первого к третьему рассказу цикла очевидно. Но тема здесь одна — ограничения, которые люди накладывают на свою жизнь и которые определяют их судьбу. Этой тематической общностью связаны гимназический учитель, преподаватель древних языков Беликов, подчинивший всю свою жизнь следованию указам и предписаниям («Человек в футляре»), брат Ивана Иваныча, чиновник Чимша-Гималайский, ограничивший жизнь маленьким именем с кустами крыжовника («Крыжовник»), помещик Алехин, не позволивший осуществиться своей любви к замужней женщине и тем убивший эту любовь. В первом рассказе Чехов нашел емкий образ — футляр. Футляр — это та узкая заданная программа, в которую люди пытаются вместить живую жизнь. В «Человеке в футляре» эта жизнь выражена в образе Вареньки Коваленко, шумной, краснощекой, спорящей, катающейся на велосипеде и поющей «Винот витры», напоенной как будто воздухом Малороссии. Столкновение с жизнью (в сюжете — история несостоявшейся женитьбы Беликова на Вареньке) завершается смертью Беликова. Гроб, в котором его хоронят, становится последним футляром, наиболее ему подходящим. В трилогии мысль Чехова движется от яркого, гротескного образа, резко сатирического и несущего в себе социальное обобщение — оценку жизни русской интеллигенции, к общечеловеческим и философским представлениям о смысле жизни и человеческой свободе. И вновь великая тема свободы предстает в непривычном облики: не в судьбе героя-идеолога — от Чацкого и Онегина до героев Толстого и Достоевского, а в жизни «среднего», ничем не замечательного, обыкновенного человека.

Той же теме смерти, наступающей на жизнь, и необходимости для человека духовной активности, чтобы этой смерти избежать, посвящен рассказ «Ионыч» (1898). Здесь тоже проявляется образ футляра — то приобретательство, которое становится единственной целью и смыслом существования Ионыча. Но в этом рассказе, в отличие от трилогии, даются не только плоды явления, но сама «история болезни». Содержание рассказа — это то, как Дмитрий Старцев, молодой земский врач, человек, ждущий радости от работы, общения с интеллигентными людьми, любви, становится Ионычем. Второй участник действия в рассказе — город С., представленный «самой образованной и талантливой» в городе семьей Туркиных. Главный прием рассказа о Туркиных — повтор. За время действия рассказа по сути проходит жизнь и Дмитрия Ионыча и семьи;

не так много лет — разделения на главки обозначают время: прошел гол, прошло еще четыре года, прошло еще несколько лет, — но за это время сложилась и закончилась судьба. Три раза вместе со Старцевым мы видим Туркиных — и три раза навязчивый повтор и неизменность форм их жизни и поведения: острит Иван Петрович, пишет роман Вера Иосифовна, играет на рояле Катерина Ивановна, изображает театральную фигуру Пава. Пава из мальчика превращается в молодого мужчину с усами, но все так же поднимает руку, произнося: «Умри, проклятая!» Котик терпит крушение надежд, убеждается в своей бездарности, но все так же продолжает играть на рояле. Жуткое превращение жизни в монотонное представление, отсутствие интереса к другой, живой жизни и есть пошлость существования интеллигентных людей в городе. Но слишком просто было объяснить духовную гибель доктора Старцева влиянием среды. Чехов показывает простую и ужасную вещь: понимая пошлость существования города, презирая городских обывателей, Старцев действует так же, как и они. Жизнь требует от героя духовной активности, сопротивления, на которое тот оказывается неспособен.

Мир Чехова — невеселый мир. Он — человек строгой правды, не оставляющий ни себе, ни читателю иллюзий и надежд. Мы в основном говорили о неспособности героев Чехова прямо смотреть на жизнь, об их ограниченности и «футлярности». Эта тема связана с другой, еще более активной и в прозе, и в драматургии Чехова — невозможности людей понять другого. В рассказе «Студент» (1894), который Чехов называл своим любимым, в маленьком рассказе на три странички, происходит редкое чудо понимания и связи, полностью меняющее окружающий мир. Исходное настроение героя рассказа студента духовной семинарии Ивана Великопольского — чувство крайнего неблагополучия и неустроенности жизни. Она проявляется в повседневном быту — бедном, голодном, невежественном; в природе — в холодном, пронизывающем ветре, несмотря на то, что уже пришла весна; в истории — Иван думает, что так было «и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре», что «все эти ужасы были, есть и будут». Происходит случайная встреча с двумя знакомыми женщинами-вдовами, работающими на огородах. Горящий костер напоминает Ивану другой, горевший девятнадцать веков назад (дело происходит в страстную пятницу), и он начинает рассказывать женщинам евангельскую историю о Петре, который в такую же весеннюю ночь трижды отрекся от Христа, «которого он страстно, без памяти любил». Иван рассказывает историю по-

своему, как будто видит и заново переживает ее: «Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь». Рассказ сильно действует на женщин: Василиса плачет, выражение лица Лукерьи «стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль». Для темных и забытых деревенских женщин близкой и понятной оказалась старая и вечная история любви, слабости, раскаяния, печали. И эта связь, соединившая рассказывающего историю Ивана, женщин, Петра, оказывается цепью, соединяющей времена, прошлое и настоящее, и человек становится причастен ко всей огромной исторической жизни. Описанием ощущения Иваном счастья и веры в «восхитительную, чудесную и полную высокого смысла жизнь» заканчивается рассказ.

«Вишневый сад»

Вопросы.

1. Особенности конфликта в пьесе.
2. Система персонажей.
3. Проблематика «Вишневого сада».
4. Жанровое своеобразие «Вишневого сада».

«Вишневый сад» — одна из самых знаменитых пьес в мировом репертуаре, и то, что театр постоянно обращается к ней, и возможности разных прочтений, и постоянное открытие новых смыслов — все это связано с новым драматургическим языком, который он создал Чехов. В чем необычность «Вишневого сада»? Это видно при анализе главных элементов пьесы: характера драматического конфликта, устройства системы персонажей, речи действующих лиц, жанровых особенностей.

Непривычен, с точки зрения классической, дочеховской драматургии, ход драматического действия. Все его элементы присутствуют в пьесе. В самом начале первого действия дается завязка — возможность драматического развертывания событий: это грядущая продажа за долги имения Раневской. Кульминация — продажа имения — происходит в четвертом действии, в развязке — все обитатели имения покидают его, разъезжаются в разные стороны. Но где те действия и события, которые развивают, связывают эти главные узлы драматического сюжета? Их нет. Отсутствует существующая в любой пьесе внешняя интрига, действие развивается по каким-то другим, внутренним законам. С самого начала пьесы задается тема, организующая конфликт, тема вишневого сада. На протяжении пьесы никто не говорит об утрате поместья (старый

дом Раневских лишь в первом действии напоминает о себе — в восклицании Любви Андреевны о своей детской, в обращении Гаева к столетнему шкафу) — о вишневом саде идут споры между Раневской, Лопахиным и Петей, вишневый сад покупает Лопахин. По вишневым деревьям в последнем действии ударит топор, обозначая конец сложившегося уклада жизни. Он, связанный с жизнью нескольких поколений, станет символом сквозной темы пьесы — темы человека и времени, человека и истории.

Отсутствие последовательно развивающегося внешнего действия вызвано особым характером конфликта в чеховской пьесе. Обычно конфликт связан со столкновением противоположных сил, борьбой интересов разных людей, стремлением достичь той цели или избежать той опасности, которая определяется в завязке. В «Вишневом саде» подобный конфликт отсутствует. Традиционной для русской литературы ситуации столкновения расточительного и неприспособленного к жизни дворянина-помещика и хищного и агрессивного купца (ср. с отношениями Гурмыжской и Восмибрата в «Лесе» Островского) здесь нет и в помине. Более того, реальной угрозы разорения для Гаева и Раневской нет. В начальной ситуации первого акта Лопахин объясняет им, как можно было бы сохранить и даже увеличить доход от имения: разбив его на части, сдавать землю в аренду дачникам. Как бы между прочим Лопахин говорит, что в этом случае вишневый сад, старый и переставший плодоносить, конечно, надо вырубить. Этого-то и не могут сделать Раневская и Гаев, им мешают особые чувства, которые они испытывают к вишневому саду. Именно эта область чувств и становится предметом сложения конфликта.

Конфликт в дочеховской драме обязательно предполагает столкновение страдающего героя с тем, кто действует против него, представляет источник его страдания. Страдание не обязательно носит материальный характер (ср. с ролью денег в комедии Островского), оно может быть вызвано идеологическими причинами. «Мильон терзаний» испытывает герой Грибоедова, и «терзания» его связаны с людьми, антагонистами — всем фамусовским кругом, предстающим в пьесе. В «Вишневом саде» нет источника внешнего страдания, нет злой воли и направленных против героев действий. Они разделены своим отношением к судьбе вишневого сада, но объединяются общей неудовлетворенностью существующей жизнью, страстным желанием ее изменения. Это одна линия динамического развития действия. Существует и вторая. Чувства каждого из

героев Чехов дает как бы в двойном освещении — изнутри и извне, в восприятии и понимании других людей. Это становится источником резкого драматизма. Чувств Гаева и Раневской не разделяет Лопахин: для него они странны и удивительны; он не понимает, почему его разумные доводы по устройству имения не действуют на них. И для Пети эти чувства чужды. То, что любит и боится потерять Раневская, для него подлежит разрушению; то, в чем она видит свое счастливое прошлое, детство и юность, для него напоминание о несправедливом устройстве жизни, о замученных здесь людях. Чувства и правда Лопахина понятны и дороги лишь для него самого. Их не понимает и не принимает ни Раневская, ни Петя. У Пети Трофимова свои чувства и представления («Вся Россия — наш сад»), но они смешны для Лопахина и непонятны Раневской.

Эта важнейшая тема непонимания и расхождения людей, их обособленности в собственном чувстве и собственном страдании усиливается в пьесе ролью второстепенных лиц. У каждого из них мир собственных переживаний, и каждый среди других одинок и непонят. Шарлотта, бесприютная и одинокая, смешит других и никем не принимается всерьез. Над Варей, погруженной в свой мир, подшучивает Петя Трофимов и Лопахин. Симеонов-Пищик погружен в свой круг забот — он постоянно ищет денег и столь же постоянно думает о своей дочке Дашеньке, вызывая насмешливое раздражение окружающих. Епиходов смешон для всех в своих «несчастьях», никто не принимает всерьез переживания Дуняши... Комическая сторона действительно сильно выражена в этих персонажах, но в пьесе Чехова нет абсолютно смешного, абсолютно трагического или абсолютно лирического. Их сложное смешение осуществляется в каждом персонаже.

Главное содержание «Вишневого сада», состоящее в том, что все его герои равно страдают от неустроенности жизни и одновременно все они замкнуты в этом одиноком страдании, недоступном для других, сказывается и в характере драматического диалога, многие высказывания в пьесе не связаны с общей линией разговора, ни к кому не обращены. В третьем акте Шарлотта занимает всех фокусами. Все аплодируют. Раневская размышляет о своем: «А Леонида все нет. Что он делает в городе так долго, не понимаю». Слова Шарлотты о своем одиночестве в начале второго акта ни к кому не обращены, хотя она находится среди других лиц. Варя подает Раневской телеграмму. Раневская: «Это из Парижа... С Парижем кончено...» Следующая реплика Гаева: «А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет?»

Еще более значительными в этой ситуации неслушания других становятся случаи, когда герои как будто отвечают на реплику, но связь оказывается механической — они вновь погружаются в собственные мысли. Трофимов говорит, что они с Аней «выше любви». Раневская: «А я вот, должно быть, ниже любви... *(В сильном беспокойстве.)* Отчего нет Леонида? Только бы знать: продали имение или нет?»

Сложная жанровая природа пьесы, которую Чехов назвал комедией и в которой так много серьезного и печального, соответствует его представлению о драме, в которой все должно идти так, как происходит в жизни. Чехов окончательно разрушил всякую жанровую определенность, убрал все ограничения и перегородки. И необходимым для этого оказалось новое для драмы соединение комического и серьезного, их перетекание друг в друга. Уже говорилось о том, что комический элемент присутствует в каждом герое пьесы, но точно так же каждый обладает своей лирической интонацией. Фарсовое в пьесе соединяется с трагическим. Дело даже не в том, что в пьесе о страданиях хороших людей Чехов применяет балаганную технику (удары палкой, падение с лестницы), более важно другое: каждый момент пьесы имеет как бы двойное освещение. Так, водевильная путаница с отправкой Фирса в больницу соединяется с образом конца — конца дома и сада, конца человеческой жизни, конца эпохи. Печальное и смешное оказываются в пьесе обратимыми. Лирическое начало помогает понять глубокую взволнованность и искренность героя, комическое смеется над его самопоглощенностью и односторонностью.

Контрольные вопросы и задания.

1. Каковы комические приемы в ранних рассказах Чехова? 2. Определите функции повторения в чеховских рассказах. 3. Расскажите об образе футляра в «маленькой трилогии». 4. Каково соотношение комического и серьезного в рассказах Чехова? В «Вишневом саду»? 5. Какова роль образа вишневого сада в комедии? 6. В чем новизна конфликта в пьесе Чехова? 7. Определите особенности диалога в комедии.