

**ЭФФЕКТИВНАЯ
ПОДГОТОВКА
К ЕГЭ**

ЕГЭ

ЛИТЕРАТУРА

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СПРАВОЧНИК

- Подробный теоретический материал
- Тренировочные варианты
- Ответы ко всем заданиям



**ЭФФЕКТИВНАЯ
ПОДГОТОВКА
К ЕГЭ**

ЕГЭ

Л.А. СКУБАЧЕВСКАЯ, Т.В. НАДОЗИРНАЯ, Н.В. СЛАУТИНА

ЛИТЕРАТУРА

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СПРАВОЧНИК



Москва
2019

УДК 373:82
ББК 83.3я721
С46

Скубачевская, Любовь Александровна.
С46 ЕГЭ. Литература : универсальный справочник / Л. А. Скубачевская, Т. В. Надозирная, Н. В. Слаутина. — Москва : Эксмо, 2019. — 368 с. — (ЕГЭ. Универсальный справочник).

ISBN 978-5-04-103925-7

Справочник предназначен для подготовки учащихся к ЕГЭ по литературе.

Пособие содержит подробный теоретический материал по всем темам, проверяемым экзаменом. После разделов даются примеры заданий ЕГЭ по соответствующим темам. Для итогового контроля знаний в конце справочника приводятся тренировочные варианты ЕГЭ по литературе. Ко всем заданиям приводятся ответы.

Издание будет полезно учителям литературы, так как даёт возможность эффективно организовать учебный процесс и подготовку к экзамену.

УДК 373:82
ББК 83.3я721

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1

СВЕДЕНИЯ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1. Художественная литература как искусство слова	10	Персонаж. Характер. Тип. Лирический герой. Система образов	31
1.2. Фольклор. Жанры фольклора.	10	Художественные средства создания образов (речевая характеристика героя: диалог, монолог; авторская характеристика, портрет, внутренний монолог и др.)	32
Жанровая система фольклора.	11	«Вечные» темы, мотивы и образы в художественной литературе	33
1.3. Художественный образ. Художественные время и пространство	12	Пафос. Фабула. Речевая характеристика героя: диалог, монолог, внутренняя речь. Сказ	33
1.4. Содержание и форма. Поэтика	14	1.9. Деталь. Символ. Подтекст	34
1.5. Авторский замысел и его воплощение. Художественный вымысел. Фантастика	15	1.10. Психологизм. Народность. Историзм	34
1.6. Историко-литературный процесс. Литературные направления и течения: классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, модернизм (символизм, акмеизм, футуризм), постмодернизм	17	1.11. Трагическое и комическое. Сатира, юмор, ирония, сарказм. Гротеск	35
Литературные направления и течения: классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, модернизм (символизм, акмеизм, футуризм)	17	1.12. Язык художественного произведения. Изобразительно-выразительные средства в художественном произведении: сравнение, эпитет, метафора, метонимия. Гипербола. Аллегория. Звукопись: аллитерация, ассонанс	36
1.7. Литературные роды: эпос, лирика, драма. Жанры литературы: роман, роман-эпопея, повесть, рассказ, очерк, притча; поэма, баллада; лирическое стихотворение, песня, элегия, послание, эпиграмма, ода, сонет; комедия, трагедия, драма	25	Язык художественного произведения	36
Эпос, лирика, драма	25	Изобразительно-выразительные средства в художественном произведении: сравнение, эпитет, метафора, метонимия. Гипербола. Аллегория	37
Эпические жанры	26	Звукопись. Аллитерация. Ассонанс	39
Лирические жанры	27	1.13. Стиль	41
Драматические жанры	28	1.14. Проза и поэзия. Системы стихосложения. Стихотворные размеры: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Ритм. Рифма. Строфа. Акцидентный стих. Белый стих. Верлибр.	41
1.8. Авторская позиция. Тема. Идея. Проблематика. Сюжет. Композиция. Стадии развития действия: экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог. Лирическое отступление. Конфликт. Автор-повествователь. Образ автора. Персонаж. Характер. Тип. Лирический герой. Система образов. Портрет. Пейзаж. «Вечные темы» и «вечные образы» в литературе. Пафос. Фабула. Речевая характеристика героя: диалог, монолог; внутренняя речь. Сказ	28	Поэзия и проза	41
Сюжет. Композиция	29	Системы стихосложения	42
Стадии развития действия: экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог. Лирическое отступление	30	Стихотворные размеры: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Белый стих	42
Конфликт	31	Ритм. Рифма. Строфа. Дольник. Акцентный стих. Белый стих. Верлибр	43
Образ автора	31	1.15. Литературная критика.	46

Раздел 2 ИЗ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

2.1. «Слово о полку Игореве»	49
История создания	49
Особенности жанра. Композиция	50
Темы, мотивы, символы	52
Сюжет	53
Главные герои	54

Раздел 3

ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

3.1. Д. И. Фонвизин. Пьеса «Недоросль»	55
История создания	55
Особенности жанра. Композиция	55
Темы, мотивы, символы	57
Сюжет	58
Главные герои	58
3.2. Г. Р. Державин. Стихотворение «Памятник»	59
История создания	59
Особенности стиля	60
Темы, мотивы	60
• Примеры заданий ЕГЭ к разделам 1–3	61

Раздел 4

ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

4.1. В. А. Жуковский. Стихотворение «Море»	66
4.2. В. А. Жуковский. Баллада «Светлана»	67
История создания	67
Жанр и сюжет	68
Национальные черты баллады	68
4.3. А. С. Грибоедов. Пьеса «Горе от ума»	69
История создания	69
Метод комедии	69
Жанр	69
Сюжет	70
Конфликт. Композиция. Проблематика	70
Герои	71
Значение	72
4.4. А. С. Пушкин. Стихотворения	73
«Деревня»	73
«Узник»	74
«Во глубине сибирских руд...»	74
«Поэт»	75
«К Чаадаеву»	75
«Песнь о вещем Олеге»	76
«К морю»	76
«Няне»	77
«К***» («Я помню чудное мгновенье...»)	78
«19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...»)	78
«Пророк»	79
«Зимняя дорога»	80
«Анчар»	80
«На холмах Грузии лежит ночная мгла...»	81
«Я вас любил: любовь еще, быть может...»	82
«Зимнее утро»	82
«Бесы»	83
«Туча»	84

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»	84
«Погасло дневное светило...»	85
«Свободы сеятель пустынный...»	85
«Подражания Корану» (IX. «И путник усталый на Бога роптал...»)	86
«Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»)	87
«Вновь я посетил...»	88
4.5. А. С. Пушкин. Роман «Капитанская дочка»	88
История создания	88
Сюжет	89
Тема	89
Композиция	90
4.6. А. С. Пушкин. Поэма «Медный всадник»	93
История создания	93
Сюжет	93
Герои	93
Конфликт	94
4.7. А. С. Пушкин. Роман «Евгений Онегин»	95
История создания	95
Жанр	95
Сюжет	95
Композиция	96
Герои	97
Роман «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни»	99
Значение	99
4.8. М. Ю. Лермонтов. Стихотворения	100
«Нет, я не Байрон, я другой...»	100
«Тучи»	100
«Нищий»	101
«Из-под таинственной, холодной полумаски...»	101
«Парус»	101
«Смерть поэта»	102
«Бородино»	102
«Когда волнуется желтеющая нива...»	103
«Дума»	103
«Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...»)	104
«Три пальмы»	104
«Молитва» («В минуту жизни трудную...»)	105
«И скучно и грустно»	105
«Нет, не тебя так пылко я люблю...»	105
«Родина»	106
«Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»)	106
«Пророк»	106
«Как часто, пестрою толпою окружен...»	107
«Выхожу один я на дорогу...»	107
4.9. М. Ю. Лермонтов. «Песня про купца Калашникова»	108

Время создания	108	5.3. Ф. И. Тютчев. Стихотворения	162
Сюжет	108	«Полдень»	135
Тема	108	«Певучесть есть в морских волнах...»	136
Герои	108	«С поляны коршун поднялся...»	136
Конфликт	109	«Есть в осени первоначальной...»	136
4.10. М. Ю. Лермонтов. Поэма «Мцыри»	110	«Silentium!»	137
Время создания	110	«Не то, что мните вы, природа...»	138
Метод	110	«Умом Россию не понять...»	138
Сюжет	110	«О, как убийственно мы любим...»	139
Композиция	110	«Нам не дано предугадать...»	139
Тема	111	«К.Б.» («Я встретил вас — и все былое...»)	139
Пейзаж	111	«Предопределение»	140
4.11. М. Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени»	112	«Фонтан»	140
Время создания. Жанр. Метод.	112	5.4. А. А. Фет. Стихотворения	141
Сюжет	112	«Заря прощается с землею...»	141
Композиция	113	«Одним толчком согнать ладью живую...»	141
Печорин	114	«Вечер»	142
Тематика	114	«Учись у них — у дуба, у березы...»	142
4.12. Н. В. Гоголь. Пьеса «Ревизор»	115	«Это утро, радость эта...»	142
История создания	115	«Шепот, робкое дыханье...»	143
Жанр	116	«Сияла ночь. Луной был полон сад...»	144
Сюжет	116	«Еще майская ночь...»	144
Тема	117	5.5. И. А. Гончаров. Роман «Обломов»	145
Конфликт	117	История создания	145
Проблематика	117	Особенности жанра. Композиция	145
Герои	118	Темы, мотивы, символы	147
4.13. Н. В. Гоголь. Повесть «Шинель»	119	Сюжет	148
Сюжет	119	Главные герои	148
Тема. Проблематика. Конфликт	119	5.6. Н. А. Некрасов. Стихотворения	151
4.14. Н. В. Гоголь. Поэма «Мертвые души»	121	«Тройка»	151
История создания	121	«Я не люблю иронии твоей...»	151
Метод и жанр	121	«Железная дорога»	152
Сюжет	121	«В дороге»	152
Тематика и проблематика	122	«Вчерашний день, часу в шестом...»	153
Композиция	122	«Поэт и Гражданин»	153
Герои	123	«Элегия («Пусть нам говорит изменчивая мода...»)	154
Раздел 5		5.7. Н. А. Некрасов. Поэма «Кому на Руси жить хорошо»	154
ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА		История создания. Вопрос о композиции.	154
5.1. А. Н. Островский. Пьеса «Гроза»	126	Особенности жанра	157
История создания и постановки.	126	Темы, мотивы, символы	159
Особенности жанра.		Сюжет	161
Театр А. Н. Островского	127	Главные герои	162
Темы, мотивы, символы	128	5.8. М. Е. Салтыков-Щедрин. Сказки: «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик», «Премудрый пискарь»	166
Сюжет	129	История создания	166
5.2. И. С. Тургенев. Роман «Отцы и дети»	130	Особенности жанра и творческого метода	166
История создания	130	Темы, мотивы, символы	167
Особенности жанра. Композиция	130	Сюжет	168
Темы, мотивы, символы	131	Главные герои	169
Сюжет	133		
Главные герои	134		

5.9. М. Е. Салтыков-Щедрин. Роман «История одного города» (обзорное изучение)	170	Сюжет	201
Жанр	170	Тематика и проблематика	202
Сюжет	170	Конфликт	202
Композиция	171	Система персонажей	202
Художественное пространство	171	«Хамелеон»	203
Тематика и конфликт	172	История создания	203
Система персонажей	172	Особенности жанра. Композиция	203
Гротеск и гипербола	173	Темы, мотивы, символы	204
5.10. Л. Н. Толстой. Роман-эпопея «Война и мир»	173	6.2. А. П. Чехов. Пьеса «Вишневый сад»	204
История создания	173	История создания	204
Особенности жанра. Композиция	174	Особенности жанра. Композиция	205
Темы, мотивы, символы	176	Темы, мотивы, символы	207
Сюжет	178	Сюжет	209
Главные герои	180	Главные герои	210
5.11. Ф. М. Достоевский.		• Примеры заданий ЕГЭ к разделам 4–6	216
Роман «Преступление и наказание»	185	Раздел 7	
История создания	185	ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	
Особенности жанра. Композиция	185	7.1. И. А. Бунин. Рассказы	221
Темы, мотивы, символы	187	«Господин из Сан-Франциско»	221
Сюжет	188	История создания	221
Главные герои	189	Особенности жанра. Композиция	221
5.12. Н. С. Лесков. «Левша»	191	Темы, мотивы, символы	222
История создания	191	«Чистый понедельник»	223
Жанр	191	История создания	223
Сюжет	191	Особенности жанра. Композиция	224
Тематика и проблематика	192	Темы, мотивы, символы	224
Система персонажей	192	7.2. Максим Горький. Рассказ «Старуха Изергиль»	225
Раздел 6		Сюжет и композиция	225
ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА		Тематика и проблематика	225
6.1. А. П. Чехов. Рассказы	194	7.3. Максим Горький. Пьеса «На дне»	226
«Студент»	194	Сюжет	226
История создания	194	Тематика и проблематика	227
Особенности жанра. Композиция	194	Конфликт	268
Темы, мотивы, символы	194	7.4. А. А. Блок. Стихотворения	228
«Ионыч»	195	«Незнакомка»	228
История создания	195	«Россия»	228
Особенности жанра. Композиция	196	«Ночь, улица, фонарь, аптека...»	229
Темы, мотивы, символы	196	«В ресторане»	229
«Человек в футляре»	197	«Река раскинулась. Течет, грустит лениво...»	
История создания	197	(из цикла «На поле Куликовом»)	229
Особенности жанра. Композиция	198	«На железной дороге»	230
Темы, мотивы, символы	198	«Вхожу я в темные храмы...»	230
«Дама с собачкой»	199	«Фабрика»	231
Время и история создания	199	«Русь»	231
Сюжет	200	«О доблестях, о подвигах, о славе...»	232
Тематика и композиция	200	«О, я хочу безумно жить...»	233
Система персонажей	200	7.5. А. А. Блок. Поэма «Двенадцать»	234
«Смерть чиновника»	201	Сюжет	234
История создания	201	Композиция	234
Жанр	201	Конфликт	234

Тематика и проблематика	234	«Заплаканная осень, как вдова...»	259
7.6. В. В. Маяковский. Стихотворения	236	«Приморский сонет»	260
«А вы могли бы?»	236	«Перед весной бывают дни такие...»	260
«Послушайте!»	236	«Не с теми я, кто бросил землю...»	260
«Скрипка и немножко нервно»	237	«Стихи о Петербурге»	261
«Лиличка!»	238	«Мужество»	261
«Юбилейное»	238	7.12. А. А. Ахматова. Поэма «Реквием»	262
«Прозаседавшиеся»	239	История создания	262
«Нате!»	239	Жанр и композиция	262
«Хорошее отношение к лошадям»	239	Тематика и проблематика	262
«Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче»	240	7.13. М. А. Шолохов. Рассказ «Судьба человека»	264
«Дешевая распродажа»	240	Сюжет	264
«Письмо Татьяне Яковлевой»	241	Композиция	264
7.7. В. В. Маяковский. Поэма «Облако в штанах»	242	7.14. М. А. Шолохов. Роман «Тихий Дон»	265
Композиция	242	История создания	265
Тематика и проблематика	242	Место и время действия	265
7.8. С. А. Есенин. Стихотворения	244	Система персонажей	265
«Гой ты, Русь моя родная!»	244	Война	266
«Не бродить, не мять в кустах багряных...»	245	7.15. М. А. Булгаков. Роман «Белая гвардия»	266
«Мы теперь уходим понемногу...»	245	Время создания и жанр	266
«Письмо матери»	245	Сюжет	267
«Спит ковыль. Равнина дорогая...»	246	Тематика и проблематика	267
«Шаганэ ты моя, Шаганэ...»	247	Конфликт	268
«Не жалею, не зову, не плачу...»	247	7.16. М. А. Булгаков. Роман «Мастер и Маргарита»	269
«О красном вечере задумалась дорога...»	247	История создания	269
«Запели тесаные дроги...»	248	Композиция	269
«Русь советская»	248	Проблематика	272
«Русь»	249	7.17. А. Т. Твардовский. Стихотворения	272
«Пушкину»	250	«Вся суть в одном-единственном завете...»	272
«Я иду долиной. На затылке кепи...»	251	«Памяти матери»	273
«Низкий дом с голубыми ставнями...»	251	«Я знаю, никакой моей вины...»	273
7.9. М. И. Цветаева. Стихотворения	251	7.18. А. Т. Твардовский. Поэма «Василий Теркин»	
«Моим стихам, написанным так рано...»	251	(главы «Переправа», «Два солдата», «Поединок», «Смерть и воин»)	274
«Стихи к Блоку» («Имя твоё — птица в руке...»)	252	История создания	274
«Кто создан из камня, кто создан из глины...»	252	Жанр	274
«Тоска по родине! Давно...»	252	Сюжет	274
«Книги в красном переплете»	253	Композиция	274
«Бабушке»	254	Тема	275
«Семь холмов — как семь колоколов!..»	254	Образ Василия Теркина	276
7.10. О. Э. Мандельштам. Стихотворения	255	7.19. Б. Л. Пастернак. Стихотворения	277
«Notre Dame»	255	«Февраль. Достать чернил и плакать!..»	277
«Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»	256	«Определение поэзии»	278
«За гремучую доблесть грядущих веков...»	256	«Никого не будет в доме...»	278
«Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»	257	«Снег идет»	278
7.11. А. А. Ахматова. Стихотворения	257	«Во всем мне хочется дойти...»	279
«Песня последней встречи»	257	«Гамлет»	279
«Сжала руки под темной вуалью...»	258	«Зимняя ночь»	280
«Мне ни к чему одические рати...»	258	«Про эти стихи»	280
«Мне голос был. Он звал утешно...»	259	«Любить иных тяжёлый крест...»	281
«Родная земля»	259	«Сосны»	282

«Иней»	282	Ч. Т. Айтматов	298
«Июль»	283	В. П. Астафьев	299
7.20. Б. Л. Пастернак. «Доктор Живаго»		В. И. Белов	300
(обзорное изучение с анализом фрагментов)	282	А. Г. Битов	301
Время создания	283	В. В. Быков	302
История создания и публикации	283	В. С. Гроссман	303
Жанр	284	С. Д. Довлатов	304
Сюжет	285	В. Л. Кондратьев	305
Композиция	285	В. П. Некрасов	307
Тематика и проблематика	286	Е. И. Носов	307
Конфликт	286	В. Г. Распутин	309
Система персонажей	287	В. Ф. Тендряков	310
Стихи Юрия Живаго	288	Ю. В. Трифонов	311
7.21. А. П. Платонов. «Юшка»	289	В. М. Шукшин	313
Жанр	289	8.2. Поэзия второй половины XX века	314
Сюжет	289	Б. А. Ахмадулина	314
Композиция	289	И. А. Бродский	315
Тематика и система персонажей	289	А. А. Вознесенский	317
Язык	290	В. С. Высоцкий	318
7.22. А. И. Солженицын. Рассказ «Матренин двор»	291	Е. А. Евтушенко	319
Сюжет	291	Н. А. Заболоцкий	322
Тематика и проблематика	291	Ю. П. Кузнецов	323
Образ Матрены	292	Л. Н. Мартынов	323
7.23. А. И. Солженицын. Повесть «Один день		Б. Ш. Окуджава	324
Ивана Денисовича»	292	Н. М. Рубцов	326
Время создания	292	Д. С. Самойлов	328
История создания и публикации	292	Б. А. Слуцкий	328
Жанр	293	В. Н. Соколов	329
Сюжет	293	В. А. Солоухин	329
Тематика и проблематика	294	А. А. Тарковский	330
Композиция и хронотоп	295	8.3. Драматургия второй половины XX века	332
Система персонажей	295	А. Н. Арбузов	332
Раздел 8		А. В. Вампилов	332
ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА		А. М. Володин	334
8.1. Проза второй половины XX века	297	В. С. Розов	334
Ф. А. Абрамов	297	М. М. Рощин	335
		• Примеры заданий ЕГЭ к разделам 7–8.	336

ОТВЕТЫ К ПРИМЕРАМ ЗАДАНИЙ ЕГЭ	342
ТРЕНИРОВОЧНЫЕ ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ	343
Вариант 1	344
Вариант 2	351

ЛИТЕРАТУРА

Теоретический курс с примерами заданий ЕГЭ



Сведения по теории
и истории литературы



Из древнерусской литературы



Из литературы XVIII века



Из литературы первой половины
XIX века



Из литературы второй половины
XIX века



Из литературы конца XIX —
начала XX века

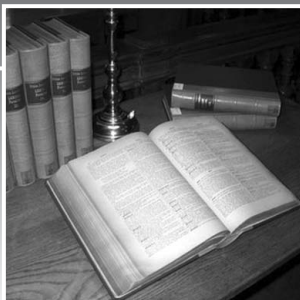


Из литературы первой половины
XX века



Из литературы второй половины
XX века





Сведения по теории и истории литературы

1.1. Художественная литература как искусство слова

Художественная литература наряду с музыкой, живописью и т. п. является одним из видов искусства. Слово «искусство» многозначно, в данном случае им названа собственно художественная деятельность и то, что является ее результатом (произведение). В разных видах искусства действует один и тот же закон: бессодержательный материал организуется художником в жизнеподобную форму, выражающую определенное идейно-эстетическое содержание. При этом каждый вид искусства использует «свой» материал: музыка — звук, живопись — краски, архитектура — камень, дерево, металл и т. д. Специфика художественной литературы заключается в том, что это — вид искусства, использующий в качестве единственного материала слова и конструкции человеческого языка. Таким образом, литература — это искусство слова.

Вряд ли можно преувеличить влияние литературы на формирование личности. Искусство слова давно уже стало частью той социальной и культурной среды, в которой развивается каждый человек. Литература сохраняет и передает из поколения в поколение общечеловеческие духовные ценности, обращаясь напрямую к сознанию человека, так как материальным носителем образности в литературе является слово. Взаимосвязь слова, точнее, речи и мышления изучается давно и не вызывает сомнений: слово — результат мысли и ее инструмент. С помощью слов мы не только выражаем то, что думаем: сам мыслительный процесс имеет вербальную (словесную) основу и невозможен вне речи. И если слово формирует мысль, значит, искусство слова способно повлиять на образ мысли. В истории литературы можно найти множество примеров, подтверждающих это. Нередко искусство слова напрямую использовалось как мощное идеологическое оружие, литературные произведения становились инструментом агитации и пропаганды (например, произведения советской литературы). Безусловно, это крайние проявления, но даже в том случае, когда литература напрямую не претендует на роль агитатора и наставника, она доносит до человека представления об определенных нормах, правилах, наконец, предлагает ему определенный способ видения мира, формирует его отношение к той информации, которую человек получает ежедневно.

1.2. Фольклор. Жанры фольклора

Фольклор (от англ. *folk* — народ, *lore* — мудрость) — устное народное творчество. Фольклор возник до появления письменности. Самая важная его черта — то, что фольклор является искусством

устного слова. Именно это отличает его от литературы и других видов искусства. Еще одна важная отличительная черта фольклора — коллективность творчества. Он возник как массовое творчество и выражал представления первобытной общины и рода, а не отдельной личности.

В фольклоре, как и в литературе, существует три рода произведений: эпические, лирические и драматические. При этом эпические жанры имеют стихотворную и прозаическую форму (в литературе эпический род представлен только прозаическими произведениями: рассказ, повесть, роман и т. д.). Литературные и фольклорные жанры отличаются по составу. В русском фольклоре к эпическим жанрам относятся былины, исторические песни, сказки, предания, легенды, сказы, пословицы, поговорки. Лирические фольклорные жанры — это обрядовые, колыбельные, семейные и любовные песни, причитания, частушки. К драматическим жанрам относятся народные драмы. Многие фольклорные жанры вошли в литературу: песня, сказка, легенда (например, сказки Пушкина, песни Кольцова, легенды Горького).

Жанры фольклора имеют каждый свое содержание: былины изображают ратные подвиги богатырей, исторические песни — события и героев прошлого, семейные песни описывают бытовую сторону жизни. Для каждого жанра характерны свои герои: в былинах действуют богатыри Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, в сказках — Иван-царевич, Иван-дурак, Василиса Прекрасная, Баба Яга, в семейных песнях — жена, муж, свекровь.

От литературы фольклор отличается и особой системой выразительных средств. Например, для композиции (построения) фольклорных произведений характерно наличие таких элементов, как запев, зачин, присказка, замедление действия (ретардация), троичность событий; для стиля — постоянные эпитеты, тавтологии (повторения), параллелизмы, гиперболы (преувеличения) и т. д.

Фольклор разных народов имеет много общего в жанрах, художественных средствах, сюжетах, типах героев и т. д. Это объясняется тем, что фольклор как вид народного искусства отражает общие закономерности общественного развития народов. Общие особенности в фольклоре разных народов могут возникать благодаря близости культуры и быта или длительным экономическим, политическим и культурным связям. Большую роль также играют сходство исторического развития, географическая близость, передвижения народов и т. д.

Жанровая система фольклора

Эпические жанры:

- былина — народная эпическая песня о богатырях. Она рассказывается нараспев и строится по определенному плану (запев, зачин, основная часть, концовка);
- историческая песня — эпическое произведение, которое повествует о каком-нибудь историческом событии;
- сказка — прозаический устный рассказ фантастического, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел. Один из основных жанров фольклора. Выделяют три типа сказок: волшебные, бытовые и сказки о животных;
- предание — устный эпический рассказ о реальных или вполне возможных событиях прошлого;
- легенда — устный эпический рассказ, в котором сочетается реальное и фантастическое;
- сказ — повествование от лица рассказчика;
- пословица — краткое законченное изречение, имеющее поучительный смысл. Например: «Сытое брюхо к учению глухо»;
- поговорка — яркое народное выражение, дающее оценку событию, поступку, человеку. Например: «Свалился как снег на голову».

Лирические жанры:

- обрядовые песни — песни, сопровождающие народный обряд. Народные обряды можно разбить на две основные группы: обряды праздничные, связанные с религиозными празднествами, и обряды семейные, приуроченные к крупным событиям семейной жизни: к свадьбе, похоронам;
- колыбельные песни — песни-заговоры, которые должны успокаивать и оберегать ребенка;
- семейные песни — песни, которые отражают сложные семейные взаимоотношения. Главные герои этих песен — муж, жена, свекровь, свекор и т. д.;
- любовные песни — песни, в которых отражаются взаимоотношения влюбленных;
- причитания — лиро-эпические песни, изображающие горе, вызванное смертью близкого человека, разлукой с родными при выходе замуж, расставанием с сыном, мужем или братом, взятым в солдаты. Причитания бывают похоронные, свадебные, рекрутские;
- частушки — народные короткие песенки, отличающиеся быстрым, учащенным темпом исполнения. Частушки в основном состоят из четырех коротких стихов, рифмующихся попарно. В основе частушек обычно лежит поэтический параллелизм: первая часть содержит в себе тот или иной образ, как правило, из мира внешних явлений (природа), во второй раскрывается соответствующее образу душевное состояние.

Драматические жанры:

- народная драма — фольклорное произведение, включающее в себя сценические элементы. Как правило, в народных драмах добро и зло резко противопоставлены друг другу, и добро, справедливость неизменно торжествуют. Народный театр делился на два вида: театр живого актера и театр кукол.

1.3. Художественный образ. Художественные время и пространство

Художественный образ — любое явление, творчески воссозданное автором в художественном произведении. Он представляет собой результат осмысления художником какого-либо явления, процесса. При этом художественный образ не только отражает, но, прежде всего, обобщает действительность, раскрывает в единичном, преходящем вечное. Специфика художественного образа определяется не только тем, что он осмысливает действительность, но и тем, что он создает новый, вымышленный мир. Художник стремится отобрать такие явления и так изобразить их, чтобы выразить свое представление о жизни, свое понимание ее тенденций и закономерностей.

Итак, «художественный образ — это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение» (Л. И. Тимофеев). Под образом нередко понимается элемент или часть художественного целого, как правило, такой фрагмент, который словно обладает самостоятельной жизнью и содержанием (например, характер в литературе, символические образы, как «парус» у М. Ю. Лермонтова).

Художественный образ становится художественным не потому, что списан с натуры и похож на реальный предмет или явление, а потому, что с помощью авторской фантазии преобразует действительность. Художественный образ не только и не столько копирует действительность, сколько стремится передать самое важное и существенное. Так, один из героев романа Достоевского «Подросток» говорил о том, что фотографии очень редко могут дать правильное представление о человеке, потому что далеко не всегда человеческое лицо выражает главные черты характера. Поэтому, например, Наполеон, сфотографированный в определенный момент, мог бы показаться глупым. Художник же должен отыскать в лице главное, характерное. В романе Л. Н. Толстого

«Анна Каренина» дилетант Вронский и художник Михайлов рисовали портрет Анны. Кажется, что Вронский лучше знает Анну, больше и глубже понимает ее. Но портрет Михайлова отличался не только сходством, но и той особенной красотой, которую смог обнаружить только Михайлов и которую не заметил Вронский. «Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение», — думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал «это самое милое ее душевное выражение».

На разных этапах развития человечества художественный образ принимает различные формы. Это происходит по двум причинам: изменяется сам предмет изображения — человек, изменяются и формы его отражения искусством. Есть свои особенности в отражении мира (а значит и в создании художественных образов) художниками-реалистами, сентименталистами, романтиками, модернистами и т. д. По мере развития искусства меняется соотношение действительности и вымысла, реальности и идеала, общего и индивидуального, рационального и эмоционального и т. д. В образах литературы классицизма, например, на первый план выдвигается борьба чувства и долга, причем положительные герои неизменно делают выбор в пользу последнего, жертвуя личным счастьем во имя государственных интересов. А художники-романтики, напротив, возвышают героя-бунтаря, одиночку, отвергшего общество или отвергнутого им. Реалисты стремились к рациональному познанию мира, выявлению причинно-следственных связей между предметами и явлениями. А модернисты объявили о том, что познать мир и человека можно лишь с помощью иррациональных средств (интуиция, озарение, вдохновение и т. д.). В центре реалистических произведений стоит человек и его взаимоотношения с окружающим миром, романтиков же, а потом и модернистов, интересует в первую очередь внутренний мир их героев.

Хотя создателями художественных образов являются художники (поэты, писатели, живописцы, скульпторы, архитекторы и т. д.), в каком-то смысле их сотворцами оказываются и те, кто эти образы воспринимает, то есть читатели, зрители, слушатели и т. д. Так, идеальный читатель не только пассивно воспринимает художественный образ, но и наполняет его своими собственными мыслями, ощущениями и эмоциями. Разные люди и разные эпохи раскрывают различные его стороны. В этом смысле художественный образ неисчерпаем, как и сама жизнь.

Художественное время — это время, которое воспроизводится и изображается в литературном произведении. Время бывает *обобщенное* и *конкретное*, *линейное* и *циклическое* и т. д.

Художественное пространство — пространство литературного произведения, один из его важнейших компонентов. Художественное пространство может быть *природным* и *бытовым*, *открытым* и *закрытым*, *реальным* и *фантастическим*, «*своим*» и «*чужим*» и т. д.

Изображения времени и пространства в художественном произведении тесно связаны, поскольку течение времени передается через перемещение героя в пространстве, и наоборот. В этой связи был введен термин «*хронотоп*». *Хронотоп* (от греч. «хронос» — время и «топос» — место) — изображение времени и пространства в художественном произведении в их взаимосвязи. Художественное время и художественное пространство не тождественны реальному и обладают своими специфическими особенностями. Например, в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» нарушена хронологическая последовательность эпизодов. В «Войне и мире» Л. Н. Толстого события развиваются параллельно в нескольких местах. Время художественного произведения может замедляться и ускоряться, а может быть свернуто до ремарки. Например, в «Чистом понедельнике» И. А. Бунина подробные описания времяпрепровождения героев сменяются фразами: «*Так прошел январь, февраль, пришла и прошла масленица*», «*Прошло почти два года с того чистого понедельника...*».

Значение художественного времени и пространства для понимания произведения очень велико. Так, в первой строке знаменитого стихотворения А. А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» кратко, но вместе с тем емко описано пространство текста — мрачная улица, освещенная лишь тусклым

светом. Отсутствие глаголов подчеркивает исключительную неподвижность, статичность изображенной картины. Те же слова, но в другой последовательности («Аптека, улица, фонарь») замыкают стихотворение. Это позволяет поэту подчеркнуть замкнутость, ограниченность не только конкретной улицы, но и жизни вообще. В поэме «Двенадцать» поэт также активно использует возможности художественного пространства. Сначала изображается вселенское, космическое пространство:

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

Затем оно последовательно сужается до топоса города Петрограда, одной улицы, отряда красноармейцев, Петьки. А после центральной сцены самосуда над Катькой в обратном порядке расширяется. Таким образом, А. А. Блок подчеркивает не частный, а вселенский масштаб происходящих событий.

1.4. Содержание и форма. Поэтика

Содержание и форма — внутренняя и внешняя стороны художественного произведения, которые выделяются в процессе литературного анализа и представляют собой единое целое. Содержание и форма присущи любому явлению природы и общества, поскольку в каждом явлении можно выделить внешние, формальные, и внутренние содержательные элементы (суть явления). Но в искусстве вообще и в литературе в частности проблема содержания и формы решается очень непросто. Дело в том, что содержание и форма конкретного произведения искусства настолько слитны, что их невозможно разделить, не нарушив при этом целостности самого произведения. Любое изменение формы ведет к изменению содержания, а изменение содержания требует коренной переработки формы. В науке, например, дело обстоит иначе: форма научного сочинения или технического проекта может быть изменена без всякого ущерба для его содержания.

Содержание и форма в литературном произведении имеют сложное, многоступенчатое строение. Например, организация речи произведения (метр, ритм, интонация, рифма) выступает как форма по отношению к художественному смыслу, значению этой речи. В то же время смысл речи является формой сюжета произведения, а сюжет — формой, воплощающей характеры и обстоятельства, которые в свою очередь предстают как форма для проявления художественной идеи всего произведения. Таким образом, каждая последующая ступень выступает по отношению к предыдущей как ее содержание.

Иногда к форме относят художественную речь и композицию, а к содержанию — тему, идею, сюжет, характеры и обстоятельства. Но такое деление не является общепризнанным и бесспорным. Это связано с тем, что, расчлняя произведение на форму и содержание, мы тем самым разрушаем его как единое целое. Такое расчленение, разделение внешней и внутренней стороны литературного произведения необходимо для научного анализа. Но при этом следует помнить, что конечной стадией анализа должна быть характеристика произведения как органического единства формы и содержания. Таким образом, на начальной стадии литературного анализа мы разъединяем форму и содержание для того, чтобы глубже понять смысл произведения, и, в конце концов, вновь приходим к единству, нераздельности его внутренних и внешних сторон.

Нельзя считать, что форма художественного произведения является некой оболочкой, внешним покровом, который можно снять, поскольку как раз в форме и проявляется содержание. Читая произведение, мы воспринимаем не что иное, как его форму — речь и композицию. Эта форма и несет в себе содержание. Таким образом, форма — это, по сути, реализация содержания, его внешнее проявление. Содержание переходит в форму, а форма — в содержание.

Можно сказать, что содержанием «Илиады» является Троянская война, и это, с одной стороны, правильно, но с другой — совершенно не передает специфику этого произведения Гомера, потому что великим и неповторимым его делает та поэтическая форма, в которой выражено содержание. Содержание вообще не может существовать вне той формы, в которой оно создано и существует. Это очень точно выразил Л. Н. Толстой, говоря о своем романе «Анна Каренина»: «Если же я бы хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала».

Термин «поэтика» был введен в античную эпоху древнегреческим философом Аристотелем и обозначал учение о художественной литературе вообще. В современном литературоведении этот термин используется в двух значениях:

- 1) система художественных средств и приемов, специфических для литературы как вида искусства;
- 2) раздел теории литературы, изучающий структуру художественного произведения и средства его создания.

1.5. Авторский замысел и его воплощение. Художественный вымысел. Фантастика

Авторский замысел — первая ступень творческого процесса, первообраз, который является толчком для создания художественного произведения до начала непосредственной работы над ним. Например, стихотворение А. С. Пушкина «Узник» было задумано после посещения кишиневского острога, во дворе которого жили два ручных орла. Чтобы они не могли улететь, им подрезали крылья. Исследователи творчества А. П. Чехова предполагают, что толчком для создания рассказа «Смерть чиновника» стал анекдот о поэте и писателе А. М. Жемчужникове. Он намеренно наступил в театре на ногу высокопоставленному сановнику, а затем каждый день приходил с извинениями, пока не был выгнан.

Замысел может не совпадать с воплощением, может остаться незавершенным или существенно изменяться в процессе работы. Так, роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» первоначально задумывался как апокрифическое «евангелие от дьявола», а будущие заглавные герои в первых редакциях текста отсутствовали. С годами первоначальный замысел усложнялся, трансформировался, вобрав в себя судьбу самого писателя.

Знание авторского замысла зачастую помогает лучше понять произведение.

Художественный вымысел — все то, что создается воображением писателя, его фантазией. Художественный вымысел — средство создания художественных образов. Он основан на жизненном опыте писателя. Но при этом в художественном произведении писатель изображает не то, что случилось на самом деле, а то, что могло бы случиться. Вымысел, творческая фантазия художника не противостоит реальной действительности, а является особой, присущей только искусству формой отражения жизни. Далекое не все события какой-либо конкретной человеческой жизни являются важными и неслучайными, а с помощью художественного вымысла писатель выделяет наиболее значимые события, оставляя в тени не столь существенные. Таким образом, на первый план выходит только самое основное и важное с точки зрения писателя. Благодаря художественному

вымыслу писатель настолько вживается в своих персонажей, что для него они начинают словно бы существовать на самом деле. Например, Л. Н. Толстой об этом процессе «вживания» в своего героя писал: «Пока он не станет для меня хорошим знакомым, пока я не вижу его и не слышу его голоса, я не начинаю писать». Сила воображения и знание жизни помогают писателю представить, как бы поступил созданный им персонаж в каждой конкретной ситуации. Образ начинает жить самостоятельной жизнью в соответствии с законами художественной логики и даже совершает поступки неожиданные для самого писателя.

Так, Пушкин писал о главной героине «Евгения Онегина»: «Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна! Она замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее». Нечто подобное говорил и Тургенев о своем Базарове, который «вдруг ожил» под его пером и начал действовать по своему собственному усмотрению. Л. Н. Толстой допускал возможность художественного вымысла даже в том случае, если речь шла о конкретном историческом материале: «Вы спрашиваете, можно ли «при-сочинить» биографию историческому лицу? Должно. Но сделать это так, чтобы это было вероятно, сделать так, что это (сочиненное), если не было, то должно было быть... есть даты случайные, не имеющие значения в развитии исторических событий. С ними можно обращаться как будет угодно художнику».

Но при этом существуют произведения, где «присочинено», выдуманно не так уж много. Например, Бальзак об одном из своих романов писал, что любой факт, описанный там, взят из жизни, вплоть до самых романтических историй. Хемингуэй написал произведение «Старик и море» на основании рассказа старого кубинского рыбака Мигеля Рамиреса, который и стал прототипом Старика. Каверин создал «Двух капитанов», не отступая от известных ему фактов.

Мера вымысла в художественном произведении может быть различна. Она меняется в зависимости от личности писателя, его творческих принципов, замысла и многих других факторов. Но вымысел всегда присутствует в произведении, поскольку позволяет из множества реальных факторов отобрать только самое значимое и существенное и воплотить в художественный образ.

Фантастика — изображение неправдоподобных предметов и явлений, введение вымышленных образов, не совпадающих с действительностью, нарушение художником естественных форм, связей, закономерностей. Этот термин происходит от слова «фантазия» (в греческой мифологии Фантас — божество, вызывавшее иллюзии, кажущиеся образы, брат бога сновидений Морфея). Фантазия — необходимое условие любого вида искусства, независимо от его характера (идеалистического, реалистического, натуралистического) и даже вообще всякого творчества — научного, технического, философского.

В искусстве можно выделить два вида фантастики:

- 1) явная: очевидная фантастичность художественных образов. Например, в «Носе» Гоголя одним из главных героев произведения является существо явно фантастическое — нос коллежского асессора Ковалева, который ведет совершенно самостоятельный образ жизни и даже имеет довольно высокий чин;
- 2) неосознанно фантастическое преломление действительности в сознании людей, которое может быть связано, например, с религиозностью мышления или суевериями. Такой вид фантастики характерен, например, для мифов. В отличие от сказки, которая воспринимается как вымысел, миф имеет установку на достоверность, воспринимается как отражение реального мира. Например, Данте в «Божественной комедии» изображает загробный мир (ад, чистилище и рай) как нечто совершенно подлинное, реальное.

В первом случае фантастика — это художественная форма, которая может быть сопоставлена с такими поэтическими средствами, как гипербола, метафора, троп. В этом случае очевидна иллюзорность, условность фантастического образа, отношение к нему как к вымыслу. Во втором случае речь идет о неосознанном искажении действительности.

Таким образом, фантастика — одно из средств художественного изображения, метод художественного построения, который заключается в изображении явно неправдоподобных, невероятных предметов и явлений.

На ранних этапах развития человечества фантастика находила свое воплощение в различных религиях, в мифологии, в создании языческих культов. Фантастика активно использовалась при создании сказок как народных, так и литературных: Баба Яга, Кощей Бессмертный, лампа Аладдина, меч-кладенец, ковер-самолет, скатерть-самобранка, русалки, джинны, тролли, эльфы, жар-птицы и т. д. По мере развития науки и техники фантастика используется для того, чтобы заглянуть в будущее (например, роман Жюль Верна «Двадцать тысяч лье под водой», «Машина времени» Герберта Уэллса и другие).

Фантастика нередко используется как средство сатирического освещения действительности. Так, Свифт в «Путешествии Гулливера» использует фантастические образы как средство сатиры на современное ему общество.

1.6. Историко-литературный процесс. Литературные направления и течения: классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, модернизм (символизм, акмеизм, футуризм), постмодернизм

Историко-литературный процесс — совокупность общезначимых изменений в литературе. Литература непрерывно развивается. Каждая эпоха обогащает искусство какими-то новыми художественными открытиями. Изучение закономерностей развития литературы и составляет понятие «историко-литературный процесс». Развитие литературного процесса определяется следующими художественными системами: творческий метод, стиль, жанр, литературные направления и течения.

Непрерывное изменение литературы — очевидный факт, но значимые изменения происходят далеко не каждый год, даже не каждое десятилетие. Как правило, они связаны с серьезными историческими сдвигами (смена исторических эпох и периодов, войны, революции, связанные с выходом на историческую арену новых общественных сил и т. д.). Можно выделить основные этапы развития европейского искусства, которые определили специфику историко-литературного процесса: античность, средние века, Возрождение, Просвещение, девятнадцатый и двадцатый века.

Развитие историко-литературного процесса обусловлено целым рядом факторов, среди которых прежде всего следует отметить историческую ситуацию (социально-политический строй, идеология и т. д.), влияние предшествующих литературных традиций и художественный опыт других народов. Например, на творчество Пушкина серьезное воздействие оказало творчество его предшественников не только в русской литературе (Державин, Батюшков, Жуковский и другие), но и европейской (Вольтер, Руссо, Байрон и другие).

Литературный процесс — это сложная система литературных взаимодействий. Он представляет собой формирование, функционирование и смену различных литературных направлений и течений.

Литературные направления и течения: классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, модернизм
(символизм, акмеизм, футуризм)

В современном литературоведении термины «направление» и «течение» могут трактоваться по-разному. Иногда они употребляются как синонимы (классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм

и модернизм называют как течениями, так и направлениями), а иногда течение отождествляется с литературной школой или группировкой, а направление — с художественным методом или стилем (в этом случае направление вбирает в себя два или больше течения).

Как правило, *литературным направлением* называют группу писателей, сходных по типу художественного мышления. О существовании литературного направления можно говорить в том случае, если писатели осознают теоретические основы своей художественной деятельности, пропагандируют их в манифестах, программных выступлениях, статьях. Так, первой программной статьей русских футуристов стал манифест «Пощечина общественному вкусу», в котором были заявлены основные эстетические принципы нового направления.

В определенных обстоятельствах в рамках одного литературного направления могут образовываться группы писателей, особенно близких друг другу по своим эстетическим взглядам. Такие группы, образующиеся внутри какого-либо направления, принято называть *литературным течением*. Например, в рамках такого литературного направления, как символизм, можно выделить два течения: «старшие» символисты и «младшие» символисты (по другой классификации — три: декаденты, «старшие» символисты, «младшие» символисты).

Классицизм (от лат. *classicus* — образцовый) — художественное направление в европейском искусстве рубежа XVII–XVIII — начале XIX века, сформировался во Франции в конце XVII века. Классицизм утверждал главенство государственных интересов над личными, преобладание гражданских, патриотических мотивов, культ нравственного долга. Для эстетики классицизма характерна строгость художественных форм: композиционное единство, нормативный стиль и сюжеты. Представители русского классицизма: Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, Княжнин, Озеров и другие.

Одной из самых важных черт классицизма является восприятие античного искусства как образца, эстетического эталона (отсюда и название направления). Цель — создание произведений искусства по образу и подобию античных. Кроме того, на формирование классицизма огромное влияние оказали идеи Просвещения и культ разума (вера во всемогущество разума и в то, что мир можно переустроить на разумных началах).

Классицисты (представители классицизма) воспринимали художественное творчество как строгое следование разумным правилам, вечным законам, созданным на основе изучения лучших образцов античной литературы. Исходя из этих разумных законов, они делили произведения на «правильные» и «неправильные». Например, к «неправильным» относили даже лучшие пьесы Шекспира. Это было связано с тем, что в шекспировских героях соединялись положительные и отрицательные черты. А творческий метод классицизма складывался на основе рационалистического мышления. Существовала строгая система характеров и жанров: все характеры и жанры отличались «чистотой» и однозначностью. Так, в одном герое категорически запрещалось не только соединять пороки и добродетели (то есть положительные и отрицательные черты), но даже несколько пороков. Герой должен был воплощать какую-либо одну черту характера: либо скупец, либо хвастун, либо ханжа, либо лицемер, либо добрый, либо злой и т. д.

Основной конфликт классицистических произведений — это борьба героя между разумом и чувством. При этом положительный герой всегда должен делать выбор в пользу разума (например, выбирая между любовью и необходимостью полностью отдаться служению государству, он обязан выбрать последнее), а отрицательный — в пользу чувства.

То же самое можно сказать и о жанровой системе. Все жанры делились на высокие (ода, эпическая поэма, трагедия) и низкие (комедия, басня, эпиграмма, сатира). При этом в комедию не полагалось вводить трогательные эпизоды, а в трагедию — смешные. В высоких жанрах изображались «образцовые» герои — монархи, полководцы, которые могли служить примером для подражания. В низких выводились персонажи, охваченные какой-либо «страстью», то есть сильным чувством.

Особые правила существовали для драматических произведений. В них должны были соблюдаться три «единства» — места, времени и действия. Единство места: классицистическая драматургия не допускала смены места действия, то есть в течение всей пьесы герои должны были находиться в одном и том же месте. Единство времени: художественное время произведения не должно было превышать нескольких часов, в крайнем случае — одного дня. Единство действия подразумевает наличие только одной сюжетной линии. Все эти требования связаны с тем, что классицисты хотели создать на сцене своеобразную иллюзию жизни. Сумароков: «*Старайся мне в игре часы часами мерить, чтоб я, забывшись, мог тебе поверить*».

Итак, характерные черты литературного классицизма:

- чистота жанра (в высоких жанрах не могли изображаться смешные или бытовые ситуации и герои, а в низких — трагические и возвышенные);
- чистота языка (в высоких жанрах — высокая лексика, в низких — просторечная);
- герои строго делятся на положительных и отрицательных, при этом положительные герои, выбирая между чувством и разумом, отдают предпочтение последнему;
- соблюдение правила «трех единств»;
- в произведении должны утверждаться положительные ценности и государственный идеал.

Для русского классицизма характерен государственный пафос (государство (а не человек) было объявлено высшей ценностью) в соединении с верой в теорию просвещенного абсолютизма. Согласно теории просвещенного абсолютизма, государство должен возглавлять мудрый, просвещенный монарх, требующий от каждого служения на благо общества. Русские классицисты, воодушевленные петровскими реформами, верили в возможность дальнейшего совершенствования общества, которое представлялось им разумно устроенным организмом. Сумароков: «*Крестьяне пахут, купцы торгуют, воины защищают отечество, судии судят, ученые возвращают науки*». Так же рационалистично классицисты относились и к природе человека. Они полагали, что природа человека эгоистична, подвержена страстям, то есть чувствам, которые противостоят разуму но при этом поддается воспитанию.

Сентиментализм (от англ. *sentimental* — чувствительный, от французского *sentiment* — чувство) — литературное направление второй половины XVIII века, пришедшее на смену классицизму. Сентименталисты провозгласили о главенстве чувства, а не разума. Человек оценивался по его способности к глубоким переживаниям. Отсюда — интерес к внутреннему миру героя, изображение оттенков его чувств (начало психологизма).

В отличие от классицистов, сентименталисты считают высшей ценностью не государство, а человека. Несправедливым порядкам феодального мира они противопоставили вечные и разумные законы природы. В связи с этим природа для сентименталистов — мерило всех ценностей, в том числе и самого человека. Неслучайно они утверждали превосходство «природного», «естественного» человека, то есть живущего в гармонии с природой.

Чувствительность лежит и в основе творческого метода сентиментализма. Если классицисты создавали обобщенные характеры (ханжа, хвостун, скряга, глупец), то сентименталистов интересуют конкретные люди с индивидуальной судьбой. Герои в их произведениях четко делятся на положительных и отрицательных. Положительные наделены природной чувствительностью (отзывчивые, добрые, сострадательные, способные на самопожертвование). Отрицательные — расчетливые, эгоистичные, высокомерные, жестокие. Носителями чувствительности, как правило, оказываются крестьяне, ремесленники, разночинцы, сельское духовенство. Жестокими — представители власти, дворяне, высшие духовные чины (так как деспотическое правление убивает в людях чувствительность). Проявления чувствительности часто приобретают в произведениях сентименталистов слишком внешний, даже гиперболизированный характер (восклицания, слезы, обмороки, самоубийства).

Одно из основных открытий сентиментализма — индивидуализация героя и изображение богатого душевного мира простолюдина (образ Лизы в повести Карамзина «Бедная Лиза»). Главным героем произведений стал обыкновенный человек. В связи с этим сюжет произведения нередко представлял собой отдельные ситуации будничной жизни, при этом крестьянский быт часто изображался в пасторальных тонах. Новое содержание потребовало новой формы. Ведущими жанрами стали семейный роман, дневник, исповедь, роман в письмах, путевые заметки, элегия, послание.

В России сентиментализм зародился в 1760-е годы (лучшие представители — Радищев и Карамзин). Как правило, в произведениях русского сентиментализма конфликт развивается между крепостным крестьянином и помещиком-крепостником, причем настойчиво подчеркивается нравственное превосходство первого.

Романтизм — художественное направление в европейской и американской культуре конца XVIII — первой половины XIX века. Романтизм возник в 1790-е годы сначала в Германии, а затем распространился по всей Западной Европе. Предпосылками возникновения были кризис рационализма Просвещения, художественные поиски предромантических течений (сентиментализм), Великая Французская революция, немецкая классическая философия.

Появление этого литературного направления, как, впрочем, и любого другого, неразрывно связано с социально-историческими событиями того времени. Начнем с предпосылок формирования романтизма в западноевропейских литературах. Определяющее влияние на формирование романтизма в Западной Европе оказала Великая французская революция 1789–1899 годов и связанная с ней переоценка просветительской идеологии. Как известно, XVIII век во Франции прошел под знаком Просвещения. В течение почти целого столетия французские просветители во главе с Вольтером (Руссо, Дидро, Монтескье) утверждали, что мир можно переустроить на разумных началах и провозглашали идею естественного (природного) равенства всех людей. Именно эти просветительские идеи и вдохновляли французских революционеров, лозунгом которых были слова: «Свобода, равенство и братство». Результатом революции стало установление буржуазной республики. В итоге в выигрыше оказалось буржуазное меньшинство, которое захватило власть (раньше она принадлежала аристократии, высшему дворянству), остальные же остались «у разбитого корыта». Таким образом, долгожданное «царство разума» оказалось иллюзией, как и обещанные свобода, равенство и братство. Появилось всеобщее разочарование в результатах и итогах революции, глубокая неудовлетворенность окружающей действительностью, что и стало предпосылкой для возникновения романтизма. Потому что в основе романтизма лежит принцип неудовлетворенности существующим порядком вещей. Затем последовало возникновение теории романтизма в Германии.

Как известно, западноевропейская культура, в частности французская, оказывала огромное влияние на русскую. Эта тенденция сохранилась и в XIX веке, поэтому Великая французская революция потрясла и Россию. Но, кроме того, существуют и собственно российские предпосылки возникновения русского романтизма. В первую очередь это Отечественная война 1812 года, со всей очевидностью показавшая величие и силу простого народа. Именно народу Россия была обязана победой над Наполеоном, народ был истинным героем войны. Между тем, как до войны, так и после нее основная масса народа, крестьяне, по-прежнему оставались крепостными, по сути, рабами. То, что и раньше воспринималось прогрессивными людьми того времени как несправедливость, теперь стало казаться вопиющей несправедливостью, противоречащей всякой логике и нравственности. Но после окончания войны Александр I не только не отменил крепостное право, но и начал проводить гораздо более жесткую политику. В результате в русском обществе возникло ярко выраженное ощущение разочарования и неудовлетворенности. Так возникла почва для появления романтизма.

Термин «романтизм» применительно к литературному направлению является случайным и неточным. В связи с этим с самого начала своего возникновения он осмыслялся по-разному: одни полагали,

что он происходит от слова «роман», другие — от рыцарской поэзии, созданной в странах, говорящих на романских языках. Впервые слово «романтизм» как наименование литературного направления стало употребляться в Германии, где была создана первая достаточно обстоятельная теория романтизма.

Очень важным для понимания сущности романтизма является понятие романтического двоемирия. Как уже было сказано, неприятие, отрицание действительности — основная предпосылка возникновения романтизма. Все романтики отвергают окружающий мир, отсюда их романтическое бегство от существующей жизни и поиски идеала вне ее. Это и породило возникновение романтического двоемирия. Мир для романтиков делился на две части: здесь и там. «Там» и «здесь» — это антитеза (противопоставление), эти категории соотносятся как идеал и действительность. Презируемое «здесь» — это современная действительность, где торжествует зло и несправедливость. «Там» — некая поэтическая действительность, которую романтики противопоставляли реальной действительности. Многие романтики полагали, что добро, красота и истина, вытесненные из общественной жизни, все еще сохранились в душах людей. Отсюда их внимание к внутреннему миру человека, углубленный психологизм. Души людей — это их «там». Например, Жуковский искал «там» в потустороннем мире; Пушкин и Лермонтов, Фенимор Купер — в свободной жизни нецивилизованных народов (поэмы Пушкина «Кавказский пленник», «Цыганы», романы Купера о жизни индейцев).

Неприятие, отрицание действительности определило специфику романтического героя. Это принципиально новый герой, подобного ему не знала прежняя литература. Он находится во враждебных отношениях с окружающим обществом, противопоставлен ему. Это человек необыкновенный, беспокойный, чаще всего одинокий и с трагической судьбой. Романтический герой — воплощение романтического бунта против действительности.

Реализм (от лат. *realis* — вещественный, действительный) — метод (творческая установка) или литературное направление, воплотившее принципы жизненно-правдивого отношения к действительности, устремленные к художественному познанию человека и мира. Нередко термин «реализм» употребляется в двух значениях: 1) реализм как метод; 2) реализм как направление, сформировавшееся в XIX веке. И классицизм, и романтизм, и символизм стремятся к познанию жизни и по-своему выражают реакцию на нее, но только в реализме верность действительности становится определяющим критерием художественности. Это отличает реализм, например, от романтизма, для которого характерно неприятие действительности и стремление «пересоздать» ее, а не отобразить такой, какая она есть. Не случайно, обращаясь к реалисту Бальзаку, романтик Жорж Санд так определила разницу между ним и собой: «Вы берете человека таким, каким он представляется вашему взору; я же чувствую в себе призвание изображать его таким, каким хотела бы видеть». Таким образом, можно сказать, что реалисты изображают действительное, а романтики — желаемое.

Начало формирования реализма принято связывать с эпохой Возрождения. Для реализма этого времени характерна масштабность образов (Дон Кихот, Гамлет) и поэтизация человеческой личности, восприятие человека как царя природы, венца творения. Следующий этап — просветительский реализм. В литературе Просвещения выступает демократический реалистический герой, человек «из низов» (например, Фигаро в пьесах Бомарше «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро»). Новые типы романтизма появляются в XIX веке: «фантастический» (Гоголь, Достоевский), «гротескный» (Гоголь, Салтыков-Щедрин) и «критический» реализм, связанный с деятельностью «натуральной школы».

Основные требования реализма: соблюдение принципов народности, историзма, высокой художественности, психологизма, изображение жизни в ее развитии. Писатели-реалисты показывали прямую зависимость социальных, нравственных, религиозных представлений героев от социальных условий, большое внимание уделяли социально-бытовому аспекту. Центральная проблема

реализма — соотношение правдоподобия и художественной правды. Правдоподобие, правдоподобное отображение жизни очень важно для реалистов, но художественная правда определяется не правдоподобием, а верностью в постижении и передаче сущности жизни и значительностью идей, высказанных художником. Одной из важнейших особенностей реализма является типизация характеров (слитность типичного и индивидуального, неповторимо-личностного). Убедительность реалистического характера напрямую зависит от степени индивидуализации, достигнутой писателем.

Писатели-реалисты создают новые типы героев: тип «маленького человека» (Вырин, Башмачкин, Мармеладов, Девушкин), тип «лишнего человека» (Чацкий, Онегин, Печорин, Обломов), тип «нового» героя (нигилист Базаров у Тургенева, «новые люди» Чернышевского).

Модернизм (от фр. *modern* — новейший, современный) — философско-эстетическое движение в литературе и искусстве, возникшее на рубеже XIX–XX веков.

Этот термин имеет различные толкования:

- 1) обозначает ряд нереалистических направлений в искусстве и литературе рубежа XIX–XX веков: символизм, футуризм, акмеизм, экспрессионизм, кубизм, имажинизм, сюрреализм, абстракционизм, импрессионизм;
- 2) используется как условное обозначение эстетических поисков художников нереалистических направлений;
- 3) обозначает сложный комплекс эстетических и идеологических явлений, включающих не только собственно модернистские направления, но и творчество художников, полностью не вписывающихся в рамки какого-либо направления (Д. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка и другие).

Наиболее яркими и значимыми направлениями русского модернизма стали символизм, акмеизм и футуризм.

Символизм — нереалистическое направление в искусстве и литературе 1870–1920-х годов, сосредоточено в основном на художественном выражении с помощью символа интуитивно постигаемых сущностей и идей. Символизм заявил о себе во Франции в 1860–1870-е годы в поэтическом творчестве А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме. Затем через поэзию символизм связал себя не только с прозой и драматургией, но и с другими видами искусства. Родоначальником, основателем, «отцом» символизма считают французского писателя Ш. Бодлера.

В основе мировосприятия художников-символистов лежит представление о непознаваемости мира и его закономерностей. Единственным «орудием» познания мира они считали духовный опыт человека и творческую интуицию художника.

Символизм первый выдвинул идею создания искусства, свободного от задачи изображать реальность. Символисты утверждали, что цель искусства — не в изображении реального мира, который они считали вторичным, а в передаче «высшей реальности». Достичь этого они намеревались с помощью символа. Символ — выражение сверхчувственной интуиции поэта, которому в минуты озарения открывается истинная суть вещей. Символисты разработали новый поэтический язык, не называющий прямо предмет, а намекающий на его содержание посредством иносказания, музыкальности, цветовой гаммы, свободного стиха.

Символизм — первое и самое значительное из модернистских течений, возникшее в России. Первым манифестом русского символизма стала статья Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», опубликованная в 1893 году. В ней были обозначены три основных элемента «нового искусства»: мистическое содержание, символизация и «расширение художественной впечатлительности».

Символистов принято делить на две группы, или течения:

- 1) «старшие» символисты (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и другие), дебютировавшие в 1890-е годы;

2) «младшие» символисты, которые начали свою творческую деятельность в 1900-е годы и существенно обновили облик течения (А. Блок, А. Белый, В. Иванов и другие).

Следует отметить, что «старших» и «младших» символистов разделял не столько возраст, сколько разница мироощущений и направленность творчества.

Символисты считали, что искусство — это прежде всего *«постижение мира иными, не рассудочными путями»* (Брюсов). Ведь рационально осмыслить можно лишь явления, подчиненные закону линейной причинности, а такая причинность действует только в низших формах жизни (эмпирическая реальность, быт). Символистов же интересовали высшие сферы жизни (область «абсолютных идей» в терминах Платона или «мировой души», по В. Соловьеву), неподвластные рациональному познанию. Именно искусство обладает свойством проникать в эти сферы, а образы-символы с их бесконечной многозначностью способны отразить всю сложность мирового универсума. Символисты полагали, что способность постигнуть истинную, высшую реальность дана только избранным, которые в моменты вдохновенных прозрений способны постигнуть «высшую» правду, абсолютную истину.

Образ-символ рассматривался символистами как более действенное, чем художественный образ, орудие, помогающее «прорваться» сквозь покров повседневности (низшей жизни) к высшей реальности. От реалистического образа символ отличается тем, что передает не объективную суть явления, а собственное, индивидуальное представление поэта о мире. Кроме того, символ, как его понимали русские символисты, — это не иносказание, а прежде всего некий образ, требующий от читателя ответной творческой работы. Символ как бы соединяет автора и читателя — в этом и заключается переворот, произведенный символизмом в искусстве.

Образ-символ принципиально многозначен и содержит в себе перспективу безграничного разветвления смыслов. Эту его черту неоднократно акцентировали сами символисты: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем в своем значении» (Вяч. Иванов); «Символ — окно в бесконечность» (Ф. Сологуб).

Акмеизм (от греч. *акме* — высшая степень чего-либо, цветущая сила, вершина) — модернистское литературное течение в русской поэзии 1910-х годов. Представители: С. Городецкий, ранние А. Ахматова, Л. Гумилев, О. Мандельштам. Термин «акмеизм» принадлежит Гумилеву. Эстетическая программа была сформулирована в статьях Гумилева «Наследие символизма и акмеизм», Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» и Мандельштама «Утро акмеизма».

Акмеизм выделился из символизма, подвергнув критике его мистические устремления к «непознаваемому»: «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще» (Городецкий). Акмеисты провозгласили освобождение поэзии от символистских порывов к идеальному, от многозначности и текучести образов, усложненной метафоричности; говорили о необходимости возврата к материальному миру, предмету, точному значению слова. Символизм зиждется на неприятии действительности, а акмеисты считали, что не следует отказываться от этого мира, нужно искать в нем какие-то ценности и запечатлеть их в своих произведениях, причем делать это с помощью точных и понятных образов, а не расплывчатых символов.

Собственно акмеистическое течение было малочисленным, просуществовало недолго — около двух лет (1913–1914) — и было связано с «Цехом поэтов». «Цех поэтов» был создан в 1911 году и сначала объединял довольно большое количество людей (далеко не все они в дальнейшем оказались причастны к акмеизму). Эта организация была гораздо более спаянной, чем разрозненные символистские группы. На собраниях «Цеха» анализировались стихи, решались проблемы поэтического мастерства, обосновывались методы анализа произведений. Идея нового направления в поэзии была впервые высказана Кузминым, хотя сам он в «Цех» не вошел. В своей статье «О прекрасной ясности» Кузмин

предвосхитил многие декларации акмеизма. В январе 1913 появились первые манифесты акмеизма. С этого момента и начинается существование нового направления.

Задачей литературы акмеизм провозглашал «прекрасную ясность», или кларизм (от лат. *clarus* — ясный). Акмеисты называли свое течение адамизмом, связывая с библейским Адамом представление о ясном и непосредственном взгляде на мир. Акмеизм проповедовал ясный, «простой» поэтический язык, где слова прямо называли бы предметы, декларировали свою любовь к предметности. Так, Гумилев призывал искать не «зыбких слов», а слов «с более устойчивым содержанием». Этот принцип наиболее последовательно был реализован в лирике Ахматовой.

Футуризм — одно из основных авангардистских направлений (авангардизм — крайнее проявление модернизма) в европейском искусстве начала XX века, получившее наибольшее развитие в Италии и России.

В 1909 году в Италии поэт Ф. Маринетти опубликовал «Манифест футуризма». Основные положения этого манифеста: отказ от традиционных эстетических ценностей и опыта всей предшествующей литературы, смелые эксперименты в сфере литературы и искусства. В качестве основных элементов футуристической поэзии Маринетти называет «смелость, дерзость, бунт». В 1912 году свой манифест «Пощечина общественному вкусу» создали русские футуристы В. Маяковский, А. Крученых, В. Хлебников. Они также стремились порвать с традиционной культурой, приветствовали литературные эксперименты, стремились найти новые средства речевой выразительности (провозглашение нового свободного ритма, расшатывание синтаксиса, уничтожение знаков препинания). В то же время русские футуристы отвергли фашизм и анархизм, которые декларировал в своих манифестах Маринетти, и обратились, в основном, к эстетическим проблемам. Они провозгласили революцию формы, ее независимость от содержания («важно не что, а как») и абсолютную свободу поэтического слова.

Футуризм был неоднородным направлением. В его рамках можно выделить четыре основные группировки или течения:

- 1) «Гилея», которая объединяла кубофутуристов (В. Хлебников, В. Маяковский, А. Крученых и др.);
- 2) «Ассоциация эгофутуристов» (И. Северянин, И. Игнатьев и др.);
- 3) «Мезонин поэзии» (В. Шершеневич, Р. Ивнев);
- 4) «Центрифуга» (С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак).

Самой значительной и влиятельной группировкой была «Гилея»: по сути, именно она определила лицо русского футуризма. Ее участники выпустили множество сборников: «Садок судей» (1910), «Пощечина общественному вкусу» (1912), «Дохлая луна» (1913), «Взял» (1915).

Футуристы писали от имени человека толпы. В основе этого движения лежало ощущение «неизбежности крушения старья» (Маяковский), осознание рождения «нового человечества». Художественное творчество, по мнению футуристов, должно было стать не подражанием, а продолжением природы, которая через творческую волю человека создает «новый мир, сегодняшний, железный...» (Малевич). Этим обусловлено стремление разрушить «старую» форму, стремление к контрастам, тяготение к разговорной речи. Опираясь на живой разговорный язык, футуристы занимались «словотворчеством» (создавали неологизмы). Их произведения отличались сложными семантическими и композиционными сдвигами — контраст комического и трагического, фантастики и лирики.

Распадается футуризм стал уже в 1915–1916-е годы.

1.7. Литературные роды: эпос, лирика, драма. Жанры литературы: роман, роман-эпопея, повесть, рассказ, очерк, притча; поэма, баллада; лирическое стихотворение, песня, элегия, послание, эпиграмма, ода, сонет; комедия, трагедия, драма

Эпос, лирика, драма

Литературный род — группа жанров, обладающих сходными структурными признаками.

Художественные произведения очень отличаются по выбору изображаемых явлений действительности, по способам ее изображения, по преобладанию объективного или субъективного начал, по композиции, по формам словесного выражения, по изобразительно-выразительным средствам. Но при этом все эти разнообразные литературные произведения можно поделить на три рода — эпос, лирику и драму. Деление на роды обусловлено различными подходами к изображению мира и человека: эпос объективно изображает человека, для лирики характерен субъективизм, а драма изображает человека в действии, причем авторская речь имеет вспомогательную роль.

Эпос (по-гречески означает повествование, рассказ) — повествование о событиях в прошлом, сосредоточен на объекте, на изображении внешнего мира. Основными признаками эпоса как литературного рода выступают события, действия как предмет изображения (событийность) и повествование как типичная, но не единственная форма словесного выражения в эпосе, потому что в крупных эпических произведениях присутствуют и описания, и рассуждения, и лирические отступления (что связывает эпос с лирикой), и диалоги (что связывает эпос с драмой). Эпическое произведение не ограничено какими-либо пространственными или временными рамками. Оно может охватывать множество событий и большое количество персонажей. В эпосе большую роль играет беспристрастный, объективный повествователь (произведения Гончарова, Чехова) или рассказчик («Повести Белкина» Пушкина). Иногда повествователь передает историю со слов рассказчика («Человек в футляре» Чехова, «Старуха Изергиль» Горького).

Лирика (от греч. *lyra* — музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи и песни), в отличие от эпоса и драмы, в которых изображаются законченные характеры, действующие в различных обстоятельствах, рисует отдельные состояния героя в отдельные моменты его жизни. Лирика изображает внутренний мир личности в его становлении и смене впечатлений, настроений, ассоциаций. Лирика, в отличие от эпоса, субъективна, чувства и переживания лирического героя занимают в ней главное место, отодвигая на второй план жизненные ситуации, поступки, действия. Как правило, в лирике отсутствует событийный сюжет. В лирическом произведении может присутствовать описание какого-либо события, предмета, картин природы, но оно ценно не само по себе, а служит целям самовыражения.

Драма изображает человека в действии, в конфликтной ситуации, но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Основной ее текст — цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов. Большинство драм построено на внешнем действии, которое связано с противоборством, противостоянием героев. Но может преобладать и внутреннее действие (герои не столько действуют, сколько переживают и размышляют, как в пьесах Чехова, Горького, Метерлинка, Шоу). Драматические произведения, как и эпические, изображают события, поступки людей и их взаимоотношения, но в драме отсутствует повествователь и описательное изображение. Авторская речь является вспомогательной и образует побочный текст произведения, который включает в себя список действующих лиц, иногда их краткие характеристики; обозначение времени и места действия, описание сценической обстановки в начале картин, явлений, актов, действий; ремарки, в которых даются указания на

интонацию, движения, мимику персонажей. Основой текст драматического произведения составляют монологи и диалоги персонажей, которые создают иллюзию настоящего времени.

Таким образом, эпос рассказывает, закрепляет в слове внешнюю реальность, события и факты, драма делает то же самое, но не от лица автора, а в непосредственной беседе, диалоге самих действующих лиц, лирика же сосредоточивает свое внимание не на внешнем, а на внутреннем мире.

Однако нужно иметь в виду, что деление литературы на роды до некоторой степени искусственно, потому что на самом деле нередко происходит соединение, сочетание всех этих трех видов, их слияние в одно художественное целое или осуществляется комбинация лирики и эпоса (стихотворения в прозе), эпоса и драмы (эпическая драма), драмы и лирики (лирическая драма). Кроме того, деление литературы на роды не совпадает с ее членением на поэзию и прозу. Каждый из литературных родов включает в себя и поэтические (стихотворные), и прозаические (нестихотворные) произведения. Например, по своей родовой основе эпическими являются роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин», поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Многие драматические произведения написаны в стихах: комедия Грибоедова «Горе от ума», трагедия Пушкина «Борис Годунов» и другие.

Деление на роды — первое деление в классификации литературных произведений. Следующей ступенью является деление каждого рода на жанры. *Жанр* — исторически сложившийся тип литературного произведения. Жанры бывают: эпические (роман, повесть, рассказ, очерк, притча), лирические (лирическое стихотворение, элегия, послание, эпиграмма, ода, сонет) и драматические (комедия, трагедия, драма). Наконец, жанры обычно получают дальнейшие подразделения (например, бытовой роман, авантюрный роман, психологический роман и т. п.). Кроме того, все жанры по объему принято делить на крупные (роман, роман-эпопея), средние (повесть, поэма) и малые (рассказ, новелла, очерк).

Эпические жанры

Роман (от фр. *roman or conte roman* — рассказ на романском языке) — большая форма эпического жанра, многопроблемное произведение, изображающее человека в процессе его становления и развития. Действие в романе всегда насыщено внешними или внутренними конфликтами или теми и другими вместе. События в романе не всегда описываются последовательно, иногда автор нарушает хронологическую последовательность («Герой нашего времени» Лермонтова).

Романы можно делить по тематическому признаку (исторические, автобиографические, авантюрные, приключенческие, сатирические, фантастические, философские и т. д.) и по структуре (роман в стихах, роман-памфлет, роман-притча, роман-фельетон, эпистолярный роман и другие).

Роман-эпопея (от греч. *epōiia* — собрание сказаний) — роман с широким изображением народной жизни в переломные исторические эпохи. Например, «Война и мир» Толстого, «Тихий Дон» Шолохова.

Повесть — эпическое произведение средней или большой формы, построенное в виде повествования о событиях в их естественной последовательности. Иногда повесть определяется как эпическое произведение, среднее между романом и рассказом — она больше рассказа, но меньше романа по объему и количеству действующих лиц. Но границу между повестью и романом следует искать не в их объеме, а в особенностях композиции. В отличие от романа, тяготеющего к остросюжетной композиции, в повести материал излагается хроникально. В ней художник не увлекается размышлениями, воспоминаниями, деталями анализа чувств героев, если они строго не подчинены основному действию произведения. В повести не ставятся задачи глобального исторического характера.

Рассказ — малая эпическая прозаическая форма, небольшое произведение с ограниченным числом персонажей (чаще всего повествуется об одном или двух героях). В рассказе, как правило, ставится одна проблема и описывается одно событие. Например, в рассказе Тургенева «Муму» основным событием

является история приобретения и потери Герасимом собаки. *Новелла* отличается от рассказа лишь тем, что в ней всегда неожиданный финал (О'Генри «Дары волхвов»), хотя в целом границы между этими двумя жанрами весьма условны.

Очерк — малая эпическая прозаическая форма, одна из разновидностей рассказа. Очерк отличается большей описательностью, затрагивает преимущественно социальные проблемы.

Притча — малая эпическая прозаическая форма, нравственное поучение в аллегорической форме. Притча отличается от басни тем, что свой художественный материал черпает из человеческой жизни (евангельские притчи, Соломоновы притчи).

Лирические жанры

Лирическое стихотворение — малая жанровая форма лирики, написанная или от лица автора («Я вас любил» Пушкина) или от лица вымышленного лирического героя («Я убит подо Ржевом...» Твардовского).

Песня — музыкально-поэтический вид искусства, небольшое поэтическое произведение, предназначенное для пения. Различают *фольклорную песню* и песню как жанр письменной поэзии (*авторскую песню*).

Народная песня — один из древнейших поэтических жанров. Ее происхождение связано с древними обрядами и ритуалами. Народные песни делятся на *эпические* и *лирические*. В эпических песнях, как правило, описываются значимые для народа события (победа, подвиги героев и т. п.). Главным содержанием лирических песен являются эмоции, чувства и переживания.

К характерным чертам песни относятся строфичность, рифма, доступность изложения, наличие припева или рефрена. Песнями стали многие стихотворения выдающихся русских поэтов (например, «Зимний вечер», А. С. Пушкина, «Выхожу один я на дорогу...» М. Ю. Лермонтова, «Да! Теперь — решено без возврата...» С. А. Есенина и др.). При этом в процессе устной переработки стихотворения сокращались, иногда в них появлялись иногда припевы, изменения в языке и стиле, а также в изобразительно-выразительных средствах.

Элегия (от греч. *elegos* — жалобная песня) — малая лирическая форма, стихотворение, проникнутое настроением грусти и печали. Как правило, содержание элегий составляют философские размышления, грустные раздумия, скорбь.

Послание (от греч. *epistole* — письмо) — малая лирическая форма, стихотворное письмо, обращенное к какому-либо лицу. По содержанию послания бывают дружеские, лирические, сатирические и т. д. Послание может быть адресовано одному конкретному лицу или группе лиц.

Эпиграмма (от греч. *epigramma* — надпись) — малая лирическая форма, стихотворение, высмеивающее конкретное лицо. Эмоциональный диапазон эпиграммы очень велик — от дружеской насмешки до гневного обличения. Характерные черты — остроумие и краткость.

Ода (от греч. *ode* — песня) — малая лирическая форма, стихотворение, отличающееся торжественностью стиля и возвышенностью содержания.

Сонет (от итал. *soneto* — песенка) — малая лирическая форма, стихотворение, обычно состоящее из четырнадцати стихов.

Поэма (от греч. *poiema* — творение) — средняя лиро-эпическая форма, произведение с сюжетно-повествовательной организацией, в котором воплощается не одно, а целый ряд переживаний. В поэме соединились черты двух литературных родов — лирики и эпоса. Основными чертами этого жанра является наличие развернутого сюжета и вместе с тем пристальное внимание к внутреннему миру лирического героя.

Баллада (от итал. *ballada* — плясать) — средняя лиро-эпическая форма, произведение с напряженным, необычным сюжетом, рассказ в стихах.

Драматические жанры

Комедия (от греч. *komos* — веселая процессия и *ode* — песня) — вид драмы, в котором характеры, ситуации и действия представлены в смешных формах или проникнуты комическим. В жанровом отношении различают комедии сатирические («Недоросль» Фовизина, «Ревизор» Гоголя), высокие («Горе от ума» Грибоедова), лирические («Вишневый сад» Чехова).

Трагедия (от греч. *tragodia* — козлиная песнь) — вид драмы, произведение, в основу которого положен непримиримый жизненный конфликт, ведущий к страданиям и гибели героев. К жанру трагедии относится, например, пьеса Шекспира «Гамлет».

Драма — пьеса с острым конфликтом, который, в отличие от трагического, не столь возвышен, более приземлен, обычен и так или иначе разрешим. Специфика драмы заключается, во-первых, в том, что она строится на современном, а не античном материале, во-вторых, драма утверждает нового героя, восставшего против обстоятельств.

1.8. Авторская позиция. Тема. Идея. Проблематика. Сюжет. Композиция. Стадии развития действия: экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог. Лирическое отступление. Конфликт. Автор-повествователь. Образ автора. Персонаж. Характер. Тип. Лирический герой. Система образов. Портрет. Пейзаж. «Вечные темы» и «вечные образы» в литературе. Пафос. Фабула. Речевая характеристика героя: диалог, монолог; внутренняя речь. Сказ

Авторская позиция — это отношение автора к своим героям, выраженное в смысле названия произведения, в портретах героев, в их мыслях и чувствах, в композиции, в символике, в описании природы, а также непосредственно в оценках повествователя.

Пафос (от греч. *pathos* — страсть, чувство) — эмоциональное одушевление, страсть, которая пронизывает произведение или отдельные его части. Например, известный критик Белинский считал, что пафос «Мертвых душ» Гоголя — это созерцание жизни «сквозь видный миру смех» и «незримые, неведомые ему слезы».

Тема (от греч. *thema* — то, что положено в основу) — совокупность событий, о которых рассказывается в произведении и которые служат для постановки философских, социальных, этических и других проблем.

Термин «тема» в литературоведении используется в разных значениях. Одни понимают под темой жизненный материал, другие — основную общественную проблему, поставленную в произведении. Наиболее убедительным является понятие темы как фундамента художественного произведения — того, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки. Например, темой «Капитанской дочки» Пушкина является рассказ о крестьянском восстании под предводительством Пугачева. Тему не следует путать с содержанием произведения. Содержанием «Капитанской дочки» является история взаимоотношений Гринева с Пугачевым, Машей Мироновой, Швабриным.

В литературном произведении может быть не одна, а несколько тем. В таком случае, как правило, можно выделить главную тему, которая определяет единство всего произведения, и частные темы, разрабатывающие отдельные стороны этой главной темы. Например, главной темой романа «Анна Каренина» сам Л. Н. Толстой считал «мысль семейную», то есть показ семейных отношений на широком общественном, историческом фоне 1860-х годов. Частными же темами является показ семейных отношений в дворянской и крестьянской среде. Совокупность главной и частных тем составляет тематику произведения.

Идея — основная мысль произведения. Идея включает в себя интерпретацию и оценку автором жизненных явлений, его взглядов на мир. Чтобы определить идею, необходимо тщательно и всесторонне проанализировать все стороны произведения. Например, идея «Слова о полку Игореве» — необходимость единства Руси в борьбе с кочевниками, прекращение междоусобных войн. Чтобы определить ее, необходимо проанализировать все уровни художественного текста: композицию, образную систему, проблематику и т. д.

Проблематика — совокупность проблем, которые поднимаются в произведении. Проблема — основной вопрос, выдвинутый темой произведения. У многих писателей в художественном произведении переплетаются разные проблемы. Например, в комедии Фонвизина «Недоросль» поднимается проблема воспитания, проблема крепостного права и проблема государственной власти. В крупных эпических и драматических произведениях наряду с основной могут выделяться частные проблемы.

Проблематика бывает социальной, идейно-политической, философской, нравственной. Так, в романе Достоевского «Преступление и наказание» следует рассматривать социальные проблемы (герои — люди из разных слоев общества, Петербург показан как город социальных контрастов), нравственно-философские (проблема добра и зла, веры и неверия), религиозные (христианский идеал смирения, выраженный в философии жизни Сони Мармеладовой).

Сюжет. Композиция

Сюжет (от фр. *sujet* — предмет, содержание) — система событий, составляющая содержание литературного произведения. Иногда, кроме сюжета, выделяют еще и фабулу произведения. Фабула — хронологическая последовательность событий, описанных в произведении. Известный пример несоответствия фабулы и сюжета — лермонтовский роман «Герой нашего времени». Если придерживаться фабульной (хронологической) последовательности, то повести в романе должны были располагаться в другом порядке: «Тамань», «Княжна Мери», «Бэла», «Фаталист», «Максим Максимович».

Сюжет произведения включает в себя не только события из жизни персонажей, но и события духовной (внутренней) жизни автора. Так, лирические отступления в «Евгении Онегине» Пушкина и в «Мертвых душах» Гоголя — это отступления от фабулы, а не от сюжета.

Композиция (от лат. *compositio* — составление, соединение) — построение художественного произведения. Композиция может быть организована сюжетно (Л. Толстой «После бала») и несюжетно (И. Бунин «Антоновские яблоки»). Лирическое произведение тоже может быть сюжетно (стихотворение Некрасова «Размышления у парадного подъезда», для которого характерен эпический событийный сюжет) и несюжетно (стихотворение Лермонтова «Благодарность»).

Композиция литературного произведения включает:

- расстановку образов-персонажей и группировку других образов;
- композицию сюжета;
- композицию внесюжетных элементов;
- способов повествования (от автора, от рассказчика, от героя; в форме устного рассказа, в форме дневников, писем);

— композицию деталей (подробности обстановки, поведения);

— речевую композицию (стилистические приемы).

Композиция произведения зависит от его содержания, рода, жанра и т. д.

Стадии развития действия: экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог. Лирическое отступление

Развитие действия в художественном произведении включает в себя несколько стадий: экспозицию, завязку, кульминацию, развязку, эпилог.

Экспозиция (от лат. *expositio* — изложение, объяснение) — предыстория событий, лежащих в основе художественного произведения. Обычно в ней дается характеристика основных персонажей, их расстановка до начала действия, до завязки. Экспозиция мотивирует поведение персонажей. Экспозиция может быть прямой, то есть стоящей в начале произведения, или задержанной, то есть находиться в середине или конце произведения. Например, сведения о жизни Чичикова до его приезда в губернский город даны в последней главе первого тома «Мертвых душ» Гоголя. Задержанная экспозиция обычно придает произведению таинственность, неясность.

Завязка — это событие, которое является началом действия. Завязка или обнаруживает уже имевшиеся противоречия, или сама создает («завязывает») конфликты. Например, завязкой в комедии Гоголя «Ревизор» является получение городничим письма, в котором сообщается о приезде ревизора.

Кульминация (от лат. *culmen* — вершина) — наивысшая точка напряжения в развитии действия, высшая точка конфликта, когда противоречие достигает своего предела и выражается в особенно острой форме. Так, в драме Островского «Гроза» кульминация — признание Катерины. Чем больше конфликтов в произведении, тем сложнее свести напряжение действия только к одной кульминации. Кульминация является самым острым проявлением конфликта и в то же время подготавливает развязку действия.

Развязка — исход событий. Это итоговый момент в создании художественного конфликта. Развязка всегда прямо связана с действием и как бы ставит окончательную смысловую точку в повествовании. Такова, например, так называемая немая сцена в «Ревизоре» Н. Гоголя, где «развязаны» все сюжетные узлы комедии и дана завершающая оценка характеров персонажей. Развязка может разрешать конфликт (Фонвизин «Недоросль»), но может и не устранять конфликтных ситуаций (в «Горе от ума» Грибоедова, в «Евгении Онегине» Пушкина главные герои остаются в сложных ситуациях).

Эпилог (от греч. *epilogos* — послесловие) — всегда заключает произведение. В эпилоге рассказывается о дальнейшей судьбе героев. Например, Достоевский в эпилоге «Преступления и наказания» сообщает о том, как изменился на каторге Раскольников.

Лирическое отступление — отклонение автора от фабулы, авторские лирические вставки на темы, мало или совсем не связанные с главной темой произведения. Они, с одной стороны, тормозят фабульное развитие произведения, а с другой — позволяют писателю в открытой форме высказывать свое субъективное мнение по различным вопросам, имеющим прямое или косвенное отношение к центральной теме. Таковы, например, лирические отступления в романе Пушкина «Евгений Онегин», в «Мертвых душах» Гоголя.

Конфликт

Конфликт (от лат. *conflictus* — столкновение) — столкновение между персонажами или между персонажами и средой, героем и судьбой, а также внутренние противоречия персонажа. Конфликты могут быть внешними (столкновение Чацкого с фамусовским обществом в «Горе от ума» Грибоедова) и внутренними (внутренний, психологический конфликт самого Чацкого). Нередко внешние и внутренние конфликты тесно взаимосвязаны между собой в произведении («Горе от ума» Грибоедова, «Евгений Онегин» Пушкина).

Автор-повествователь — автор, который прямо выражает ту или иную идею произведения, говорит с читателем от собственного имени. Так, образ автора-повествователя присутствует в «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова. Он возникает почти с первых строк поэмы, когда автор-повествователь начинает рассказ о семи «временнообязанных», которые сошлись «на столбовой дороженьке» и заспорили, «кому живется весело, вольготно на Руси». Однако роль автора-повествователя не исчерпывается бесстрастной информацией о том, что делают мужики, кого слушают, куда идут. Отношение мужиков к происходящему выражается через повествователя, который выступает своеобразным комментатором событий. Например, в одной из первых сцен поэмы, когда мужики заспорили и никак не могли найти решения вопроса «кому живется весело, вольготно на Руси», автор комментирует неуступчивость мужиков:

Мужик, что бык, втемяшится
В башку какая блажь —
Колом ее оттудова
Не выбьешь: упираются,
Всяк на своем стоит!

Образ автора

Автор — создатель художественного произведения. Его присутствие в литературном тексте заметно в разной степени. Он или прямо выражает ту или иную идею произведения, говорит с читателем от собственного имени, или прячет свое «я», как бы самоустраивается из произведения. Такая двойная структура авторского образа всегда объясняется общим замыслом писателя и стилем его произведения. Иногда в художественном произведении автор выступает в качестве вполне самостоятельного образа.

Следует разграничивать понятия автора и образа автора:

- автор — создатель произведения литературы; его представления о мире и человеке отражаются во всей структуре создаваемого им текста;
- образ автора — персонаж, действующее лицо художественного произведения, рассматриваемое в ряду других персонажей. Он обладает чертами лирического героя или героя-рассказчика; может быть предельно сближен с биографическим автором или намеренно отдален от него.

Например, можно говорить об образе автора в романе Пушкина «Евгений Онегин». Он не менее важен, чем образы других героев. Автор присутствует во всех сценах романа, комментирует их, дает свои пояснения, суждения, оценки. Он придает неповторимое своеобразие композиции и предстает перед читателем как автор-персонаж, автор-повествователь и автор — лирический герой, рассказывающий о себе, своих переживаниях, взглядах, жизни.

Персонаж (от фр. *personage* — личность, лицо) — действующее лицо художественного произведения. Как правило, персонаж принимает активное участие в развитии действия, но о нем также может рассказывать автор или кто-нибудь из литературных героев. Персонажи бывают главные и второстепенные. В некоторых произведениях основное внимание уделяется одному персонажу (например, в «Герое нашего времени» Лермонтова), в других внимание писателя привлекает целый ряд персонажей («Война и мир» Л. Толстого).

Характер (от греч. *character* — черта, особенность) — образ человека в литературном произведении, который соединяет в себе общее, повторяющееся и индивидуальное, неповторимое. Через характер раскрывается авторский взгляд на мир и человека. Принципы и приемы создания характера отличаются в зависимости от трагических, сатирических и других способов изображения жизни, от литературного рода произведения и жанра.

Следует отличать литературный характер от характера в жизни. Создавая характер, писатель может отражать и черты реального, исторического человека. Но он неизбежно использует вымысел, «домысливает» прототип, даже если его герой — историческое лицо.

«Персонаж» и «характер» — понятия не тождественные. Литература ориентирована на создание характеров, которые часто вызывают споры, воспринимаются критиками и читателями неоднозначно. Поэтому в одном и том же персонаже можно увидеть разные характеры (образ Базарова из романа Тургенева «Отцы и дети»). Кроме того, в системе образов литературного произведения персонажей, как правило, гораздо больше, чем характеров. Далек не каждый персонаж — характер, некоторые персонажи выполняют только сюжетную роль. Как правило, не являются характерами второстепенные герои произведения.

Тип — обобщенный художественный образ, наиболее возможный, характерный для определенной общественной среды. Тип — это такой характер, в котором содержится социальное обобщение. Например, тип «лишнего человека» в русской литературе при всем своем многообразии (Чацкий, Онегин, Печорин, Обломов) имел общие черты: образованность, неудовлетворенность реальной жизнью, стремление к справедливости, невозможность реализовать себя в обществе, способность к сильным чувствам и т. д. Каждое время рождает свои типы героев. На смену «лишнему человеку» пришел тип «новых людей». Это, например, нигилист Базаров.

Лирический герой — образ поэта, лирическое «я». Внутренний мир лирического героя раскрывается не через поступки и события, а через конкретное душевное состояние, через переживание определенной жизненной ситуации. Лирическое стихотворение — конкретное и единичное проявление характера лирического героя. С наибольшей полнотой образ лирического героя раскрывается во всем творчестве поэта. Так, в отдельных лирических произведениях Пушкина («Во глубине сибирских руд...», «Анчар», «Пророк», «Желание славы», «Я вас люблю...» и других) выражены различные состояния лирического героя, но, взятые вместе, они дают нам достаточно целостное представление о нем.

Образ лирического героя не следует отождествлять с личностью поэта, точно так же не следует переживания лирического героя воспринимать как мысли и чувства самого автора. Образ лирического героя создается поэтом так же, как художественный образ в произведениях других жанров, с помощью отбора жизненного материала, типизации, художественного вымысла.

Система образов — совокупность художественных образов литературного произведения. Система образов включает в себя не только образы персонажей, но и образы-детали, образы-символы и т. д.

Художественные средства создания образов (речевая характеристика героя: диалог, монолог; авторская характеристика, портрет, внутренний монолог и др.)

При создании образов используются следующие художественные средства:

1. *Речевая характеристика героя*, которая включает в себя монолог и диалог. *Монолог* — речь персонажа, обращенная к другому персонажу или к читателю без расчета на ответ. Монологи особенно характерны для драматургических произведений (один из самых знаменитых — монолог Чацкого из «Горя от ума» Грибоедова). *Диалог* — речевое общение между действующими лицами, которое, в свою очередь, служит способом характеристики персонажа и мотивирует развитие сюжета.

В некоторых произведениях персонаж сам рассказывает о себе в форме устного рассказа, записок, дневников, писем. Этот прием, например, используется в повести Толстого «После бала».

2. *Взаимохарактеристика*, когда один персонаж рассказывает о другом (взаимохарактеристики чиновников в гоголевском «Ревизоре»).

3. *Авторская характеристика*, когда автор рассказывает о своем герое. Так, читая «Войну и мир», мы всегда чувствуем отношение автора к людям и событиям. Оно раскрывается и в портретах действующих лиц, и в прямых оценках-характеристиках, и в авторской интонации.

Портрет — изображение в литературном произведении внешности героя: черт лица, фигуры, одежды, позы, мимики, жеста, манеры держаться. В литературе часто встречается психологический портрет, в котором через внешность героя писатель стремится раскрыть его внутренний мир (портрет Печорина в «Герое нашего времени» Лермонтова).

Пейзаж — изображение картин природы в литературном произведении. Пейзаж также часто служил средством характеристики героя и его настроения в определенный момент (например, пейзаж в восприятии Гриневы в «Капитанской дочке» Пушкина перед посещением разбойничьего «военного совета» принципиально отличается от пейзажа после этого посещения, когда стало ясно, что пугачевцы Гриневы не казнят).

«Вечные» темы, мотивы и образы в художественной литературе

«Вечные» темы — это те темы, которые всегда, во все времена интересуют человечество. В них заложено общезначимое и нравственное содержание, но каждая эпоха вкладывает в их трактовку свой смысл. К «вечным» темам относятся такие, как тема смерти, тема любви и другие.

Мотив — минимальный значимый компонент повествования. Также мотивом называют постоянно повторяющийся в разных произведениях художественный сюжет. Он может содержаться во многих произведениях одного писателя или у нескольких писателей. *«Вечные» мотивы* — такие мотивы, которые веками переходят из одного произведения в другое, поскольку содержат в себе общечеловеческий, общезначимый смысл (мотив встречи, мотив пути, мотив одиночества и другие).

В литературе есть и «вечные» образы. *«Вечные» образы* — персонажи литературных произведений, которые вышли за их рамки. Они встречаются в других произведениях писателей разных стран и эпох. Их имена стали нарицательными, часто употребляются в роли эпитетов, указывают на какие-то качества человека или литературного персонажа. Это, например, Фауст, Дон Жуан, Гамлет, Дон Кихот. Все эти персонажи утратили свое чисто литературное значение и приобрели общечеловеческое. Они созданы очень давно, но снова и снова появляются в произведениях писателей, потому что в них выражено общезначимое, важное для всех людей.

Пафос. Фабула. Речевая характеристика героя: диалог, монолог, внутренняя речь. Сказ

Пафос — основной эмоциональный тон произведения, а также эмоционально-оценочное освещение того или иного персонажа. Пафос является существенным моментом для понимания авторской позиции.

Основные разновидности пафоса: *героический, трагический, комический*. Например, в «Ревизоре» Н. В. Гоголя — сатирический пафос, а в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского — трагический.

Фабула — расположение основных событий литературного произведения в их хронологической последовательности. Следует отличать сюжет и фабулу. *Сюжет* — это основные события литературного произведения в их художественной последовательности (то есть в той последовательности, которая предусмотрена композицией данного произведения).

Речевая характеристика героя — одна из важнейших составляющих художественного образа, раскрытие отличительных черт действующего лица с помощью его речи.

Диалог — разговор двух действующих лиц в литературном произведении.

Монолог — развернутое высказывание героя произведения, обращенное к другому герою, группе действующих лиц или к самому себе. Монолог считается основным средством изображения внутреннего мира персонажа.

Внутренняя речь (внутренний монолог) — воспроизведение речи героя, обращенной к самому себе и не произнесенной вслух. В основном используется для того, чтобы раскрыть внутренние переживания героя, воссоздать его внутренний мир. Поскольку внутренняя речь отражает душевное состояние персонажа как непосредственный поток чувств, образов и воспоминаний, то в ней могут отсутствовать логика, смысловая и синтаксическая упорядоченность. Самые известные примеры — внутренний монолог Родиона Раскольникова после убийства старухи и ее сестры в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и предсмертный внутренний монолог Анны Карениной («Анна Каренина» Л. Н. Толстого).

Сказ — специфический способ повествования, который воспроизводит живую, устную речь. Характерная черта сказа — наличие рассказчика, речь которого не совпадает с современной литературной нормой. Наиболее распространенные формы сказа — это подражание сказочному, былинному или песенному повествованию. Пример использования сказа — повесть Н.С. Лескова «Левша». Повествование выглядит как устный рассказ, пересыпанный каламбурами, просторечными и искоренными иностранными словами.

1.9. Деталь. Символ. Подтекст

Деталь — это выразительная подробность, с помощью которой создается художественный образ. Деталь помогает представить изображаемую автором картину, предмет или характер в неповторимой индивидуальности. Она может воспроизводить черты внешности, детали одежды, обстановки, переживания или поступка.

В рассказе Чехова «Хамелеон» выразительной деталью является, например, шинель полицейского надзирателя Очумелова. На протяжении повествования герой несколько раз то снимает шинель, то надевает вновь, то запахивается в нее. Эта деталь подчеркивает, как меняется поведение полицейского надзирателя в зависимости от обстоятельств.

Символ — художественный образ, раскрывающийся через сопоставление с другими понятиями. Символ говорит о том, что существует некий другой смысл, который не совпадает с самим образом, не тождественен ему.

Символ, подобно метафоре и аллегории, образует переносные значения на основе связи между предметами и явлениями. Но в то же время символ резко отличается от метафоры и аллегории, потому что имеет не одно, а безграничное количество значений. Например, «весна» может символизировать (обозначать) начало жизни, время года, наступление нового этапа в жизни, пробуждение любви. Символ отличается от метафоры и тем, что метафору обычно связывают с конкретным предметом, а символ стремится обозначить вечное и ускользающее. Метафора углубляет понимание реальности, а символ уводит за ее пределы, стремясь постичь «высшую» реальность. Так, Прекрасная Дама в лирике Блока — не только возлюбленная, но и Душа Мира, Вечная женственность.

Каждый элемент художественной системы может быть символом — метафора, сравнение, пейзаж, художественная деталь, заголовок и литературный герой. Например, такие библейские персонажи, как Каин и Иуда, стали символом предательства. Символично название пьесы Островского «Гроза»: гроза стала символом отчаяния и очищения.

Подтекст — не выраженный явно, скрытый смысл текста. Подтекст может быть обнаружен читателем на основании соотнесения данного фрагмента текста с предшествующими ему фрагментами как в рамках этого текста, так и за его пределами — в созданных ранее текстах. Разнообразные намеки и реминисценции в тексте — все это проявления подтекста.

Так, в романе Л. Толстого «Анна Каренина» первое и последнее появление Анны связано с железной дорогой и поездом: в начале романа она слышит о раздавленном поезде мужике, в конце — сама бросается под поезд. Гибель железнодорожного сторожа кажется самой героине дурным предзнаменованием, и по мере движения текста романа вперед оно начинает сбываться.

1.10. Психологизм. Народность. Историзм

Психологизм — совокупность средств, используемых в литературном произведении для изображения внутреннего мира персонажа его мыслей, чувств, переживаний. Это такой способ создания образа, способ воспроизведения и осмысления характера, когда психологическое изображение становится основным.

Способы изображения внутреннего мира персонажа можно разделить на изображение «извне» и изображение «изнутри». Изображение «изнутри» осуществляется через внутренний монолог, воспоминания, воображение, психологический самоанализ, диалог с самим собой, дневники, письма, сны. В этом случае огромные возможности дает повествование от первого лица. Изображение «извне» — описание внутреннего мира героя не непосредственно, а через внешние симптомы психологического состояния. Мир, окружающий человека, формирует настроение и отражает его, влияет на поступки и мысли человека. Это детали быта, жилья, одежды, окружающая природа. Мимика, жесты, речь на слухателя, походка — все это внешние проявления внутренней жизни героя. Способом психологического анализа «извне» может быть портрет, деталь, пейзаж и т. д.

Например, важным средством психологизма Достоевского является описание снов героя, позволяющих автору глубже проникнуть в подсознание героя. Так, в романе «Преступление и наказание» представлены четыре сна Раскольникова. Они ярко демонстрируют эволюцию теории героя от полной уверенности в ее правильности до ее крушения.

Народность — отражение в литературе жизни, творчества (а также, согласно некоторым концепциям, «коренных интересов») народа.

Пушкин был одним из первых, кто определил народность литературы. «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом

народность... — писал он. — Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком... Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу».

Классики русской критики не сводили народность к изображению только близких каждому писателю национальных характеров. Они полагали, что, даже показывая жизнь другого народа, писатель может оставаться подлинно национальным, если смотрит на него глазами своего народа. Знаменитый критик Белинский высказал мысль о том, что истинно народным произведение может быть, если в нем полностью отражена эпоха.

Историзм — способность художественной литературы передавать живой облик исторической эпохи в конкретных человеческих образах и событиях. В более узком смысле историзм произведения связан с тем, насколько верно и тонко художник понимает и изображает смысл исторических событий. Историзм присущ всем истинно художественным произведениям, независимо от того, изображают они современность или далекое прошлое. Примерами могут служить «Песнь о вещем Олеге» и «Евгений Онегин» Пушкина.

1.11. Трагическое и комическое. Сатира, юмор, ирония, сарказм. Гротеск

Трагическое — эстетическая категория, для которой характерно наличие неразрешимого конфликта. В центре внимания, как правило, страдания и гибель героя или его жизненных ценностей. В отличие от печального или ужасного, трагическое вызывается не случайными внешними силами, а истекает из внутренней природы человека. Трагическое предполагает свободное действие человека, в результате которого он обрекает себя на страдания или смерть. Казалось бы, суть трагедии Гамлета (трагедия Шекспира «Гамлет») — в тех событиях, которые с ним произошли. Но подобные несчастья обрушились и на Лаэрта. Однако при этом нельзя говорить о том, что Лаэрт — трагический герой, поскольку он пассивен, а Гамлет сам, сознательно идет навстречу трагическим обстоятельствам. Он выбирает схватку с «морем бед». Именно об этом выборе и идет речь в знаменитом монологе:

Быть или не быть, вот в чем вопрос.
Достоин ль
Смиряться под ударами судьбы,
Иль надо оказать сопротивление
И в смертной схватке с целым морем бед
Покончить с ними? Умереть. Забыться.

Комическое — средство раскрытия жизненного противоречия путем осмеяния. Основные виды комического: юмор, ирония, сатира, сарказм.

В основе комического всегда лежит какое-то несоответствие, нарушение нормы. Это несоответствие может быть на языковом уровне (нелепицы, оговорки, имитация дефекта речи, акцента, не к месту звучащая иностранная речь), на уровне сюжетной ситуации (недоразумение, одного героя принимают за другого, неузнавание, ошибочные действия), на уровне характера (противоречие между самооценкой и произведенным впечатлением, между словом и делом, между желаемым и действительным и т. д.). Так, главный герой комедии Грибоедова «Горе от ума» Чацкий часто попадает в комические ситуации.

Его обличительные речи не всегда уместны. Впервые увидев Софью после долгой разлуки, Чацкий, влюбленный в нее, почему-то начинает разговор с нападок на ее родственников и т. д.

Юмор — особый вид комического, изображение героев в смешном виде. В отличие от сатиры, юмор — смех веселый, добродушный, помогающий человеку освободиться от предрассудков, ошибочных убеждений, недостатков. Так, гоголевская повесть «Ночь перед Рождеством» буквально пронизана юмором (описание капризной красавицы Оксаны, Чуба и т. д.).

Ирония — особый вид комического, осмеяние, насмешка. При иронии отрицательный смысл скрыт за внешней положительной формой высказывания. Например, в «Мертвых душах» Гоголь иронически изображает помещиков и чиновников. Ирония в характеристике Ноздрева заключается в противоречии между ее первой частью, где подобные Ноздреву люди называются хорошими товарищами, и последующими словами о том, что они «при всем том бывают весьма больно поколачиваемы».

Сатира — особый вид комического: высмеивание, разоблачение отрицательных сторон жизни, изображение их в нелепом, карикатурном виде. Например, явно сатирично описан в «Мастере и Маргарите» Булгакова «дом Грибоедова», где размещалась ассоциация писателей МАССОЛИТ. О литературе здесь мало что напоминает, а все двери увешаны табличками типа «Рыбно-дачная секция».

Сарказм — особый вид комического, язвительная насмешка, высшая степень иронии, когда негодование высказывается вполне открыто. Например, с сарказмом говорит Лермонтов в стихотворении «Дума» о своем поколении: «Богаты мы, едва из колыбели, Ошибками отцов и поздним их умом...», и заканчивает едким сравнением отношения к нему будущих поколений с «Насмешкой горькою обманутого сына Над промотавшимся отцом».

Гротеск — литературный прием, соединение реального и фантастического, создающее абсурдные ситуации, комические несоответствия. Например, гротеск активно используется Салтыковым-Щедриным в «Истории одного города». По сути, все события, происходящие в городе, являются гротеском. Жители города, глуповцы, «чувствуют себя сиротами» без градоначальников и считают «спасительной строгостью» бесчинства Органчика, который знает только два слова — «не потерплю» и «разорю». Вполне приемлемыми кажутся горожанам такие градоначальники, как Прыщ с фаршированной головой или француз Дю-Марио. Однако своей кульминации абсурдность достигает при появлении Угрюм-Бурчеева, задумавшего захватить всю вселенную. Стремясь реализовать свой «систематический бред», Угрюм-Бурчеев пытается все в природе уравнять, так устроить общество, чтобы все в Глупове жили по придуманному им самим плану, что в результате приводит к разрушению города его же жителями.

1.12. Язык художественного произведения. Изобразительно-выразительные средства в художественном произведении: сравнение, эпитет, метафора, метонимия. Гипербола. Аллегория. Звукопись: аллитерация, ассонанс

Язык художественного произведения

Язык художественного произведения — совокупность языковых средств, используемых в данном литературном произведении.

Язык существует в жизни независимо от литературы, но в зависимости от ее специфики приобретает особые свойства, которые позволяют говорить о существовании «языка художественной литературы».

Любое литературное произведение пользуется особым языком, который зависит от жанра, эпохи, личности писателя и целей, которые он перед собой ставит. В поисках новых средств изобразительности писатель даже может нарушать языковые нормы. Например, русские футуристы (Маяковский, Хлебников, Северянин и другие) создавали неологизмы, нарушали грамматические и синтаксические нормы и т. д.

Язык художественных произведений отличается специфическими особенностями. Его основными свойствами являются образность, иносказательность, эмоциональность, авторская оригинальность. Большое значение имеет принцип отражения жизни в произведениях — реалистический, романтический, модернистский и т. д.

Изобразительно-выразительные средства в художественном произведении:
сравнение, эпитет, метафора, метонимия. Гипербола. Аллегория

К *изобразительно-выразительным средствам* языка художественного произведения относятся: сравнение, эпитет, метафора, метонимия, гипербола, аллегория и другие.

Сравнение — изобразительный прием, в котором одно явление или понятие проясняется путем сопоставления с другим явлением. Синтаксически сравнение выражается при помощи сравнительных союзов *как, будто, словно, точно, похож, ровно, как будто, что*. Например:

И не похожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах черных, все сердца туманит...

Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой, легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.

Есть и бессюжные сравнения: «У меня ли молодца кудри — чистый лен» (Некрасов); «И песня и стих — это бомба и знамя» (Маяковский). Сравнение также может быть выражено в форме творительного падежа: «Словно крошкой в руках улеглось» (Безыменский); «Соловьем залетным юность пролетела» (Кольцов); «Лежал закат костром багровым» (Ахматова).

Сближение разных предметов помогает раскрыть в объекте сравнения, кроме основного признака, также ряд дополнительных.

По своей форме сравнения бывают прямыми и отрицательными. Прямое сравнение — сопоставление предметов или явлений в прямой, утвердительной форме. В отрицательных сравнениях внешне явления отделены, но внутренне сближены:

Не ветер бушует над бором,
Не с гор побежали ручьи —
Мороз-воевода дозором
Обходит владенья свои.

Сравнение может проходить через все произведение. Например, в лермонтовском стихотворении «Поэт» творчество поэта сравнивается с кинжалом, который из грозного оружия превратился в украшение, висящее на ковре, а поэт «утратил свое назначенье».

Эпитет — художественное, образное определение; слово, определяющее предмет или явление, подчеркивающее какие-либо его качества, свойства, признаки. Чаще всего эпитет имеет метафорическую форму, то есть имеет переносный смысл (в отличие от обычного определения): золотые руки, золотая роща, железная хватка и т. д.

Эпитеты бывают простыми и сложными. Простые эпитеты выражаются одним словом (тяжеломейные волосы). В состав сложных эпитетов может входить целая фраза. Например:

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя,
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждешь меня.

В этой строфе Пушкина первые две строки — сложный эпитет к местоимению «ты».

Эпитетами могут быть различные части речи:

- прилагательные (глухая ночь);
- существительные (волшебница-зима);
- наречия (волны ласково катились на берег);
- деепричастия (играючи расходится ветер).

Метафора — перенос по сходству; вид тропа (троп — слово в иносказательном значении), в котором отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений в языке. Метафора, как и сравнение, переносит свойства одного предмета или явления на другой. Но, в отличие от сравнения, где присутствуют оба компонента (то, что сравнивают, и то, с чем сравнивают), в метафоре присутствует только один. Второй как бы скрыт, он только подразумевается. Надо уметь видеть второй, скрытый план метафоры. Метафора заставляет работать мысль и воображение. Например:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Эта строфа стихотворения Маяковского «Багровый и белый» буквально пронизана метафорами. «Багровый», «белый» и «зеленый», в который «бросали» горстями дукаты — краски заката, дукаты — звезды, высыпавшие на ночное небо. «Горящие желтые карты» — свет, зажегшийся в окнах с наступлением темноты.

Метафора — самый емкий троп. Она способна высветить предмет или явление с совершенно новой, необычной стороны, сделать текст неповторимо поэтичным. Метафоры бывают простыми и развернутыми. Развернутыми называются те метафоры, в которых метафорический образ охватывает, например, несколько фраз. Развернутой метафорой является, например, образ «птицы-тройки» в «Мертвых душах» Гоголя.

Метонимия — перенос по смежности. В этом случае явления находятся в какой-либо связи друг с другом: «всю ночь глаз не смыкал», то есть не спал (смыкание глаз — это внешнее выражение покоя). Виды метонимии:

- уподобление внешнего выражения внутреннему состоянию («сидеть сложа руки»);

- метонимия места, уподобление того, что где-либо помещается с тем, что его вмещает («аудитория ведет себя хорошо»). Часто в двух или нескольких словах содержится одновременно и метафора, и метонимия: «зал кипит»;
- метонимия принадлежности, когда предмет уподобляется тому, кому он принадлежит: «ехать на извозчике», «люблю читать Шекспира»;
- уподобление действия его орудию: «предать огню и мечу», «бойкое перо».

Гипербола — художественный прием, основанный на преувеличении тех или иных свойств изображаемого предмета или явления. С помощью гиперболы писатель может усилить впечатление от достоинств или недостатков своих героев, свойств предметов и явлений. Например, знаменитое гоголевское выражение «Редкая птица долетит до середины Днепра» — явное преувеличение размеров реки.

Аллегория — изображение отвлеченного (абстрактного) понятия через конкретный образ, когда одно явление изображается и характеризуется через другое. Аллегория состоит из двух элементов:

- 1) смыслового — это какое-либо понятие или явление (мудрость, хитрость, доброта, детство, природа и др.), которое стремится изобразить автор, не называя его;
- 2) образно-предметного — это конкретный предмет, существо, изображенное в художественном произведении и представляющее названное понятие или явление.

Связь аллегории с обозначаемым понятием более прямая и однозначная, чем, например, у символа. В основном аллегория выражает строго определенный предмет или понятие (связь между образом и понятием, изображением и его смыслом устанавливается по аналогии). Традиционно аллегория используется в басне, притче. Классический пример аллегории — женщина с завязанными глазами и с весами в руках, богиня Фемида, аллегория правосудия.

Звукопись. Аллитерация. Ассонанс

Звукопись — прием усиления образительности текста с помощью повторения ударных и безударных слогов, гласных и согласных звуков. Наиболее распространенной формой звукописи являются поэтические повторы, образующие особое построение текста. Это придает тексту своеобразную симметрию.

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вдали раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.

(Бальмонт)

Аллитерация — повторение согласных. Например, в следующей строфе из стихотворения Бальмонта повторяется звук «л»:

Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под луною белея.

Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея...

Ассонанс — повторение гласных:

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны, ласкаю ивы,
В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,
Лелею травы, лелею нивы.

Здесь повторяются гласные «о» и «е».

Звукопись иногда представляет определенную эстетическую игру. Так, Сумароков воспроизводит кваканье лягушки: «О как к вам, к вам, к вам, боги, не гласить».

1.13. Стиль

Стиль — устойчивое единство образной системы и выразительных средств, которое характеризует художественное своеобразие крупной художественной эпохи (стиль эпохи), отдельного художественного направления (стиль направления), манеры отдельного писателя (стиль писателя). Понятие «стиль» близко к понятиям творческого метода, художественного направления, течения, школы или манеры.

Категория стиля настолько универсальна, что всю историю мирового искусства можно рассматривать как историю художественных стилей.

Стиль — художественное мышление, характерное для определенного этапа его исторического развития. Все стили связаны историей, внутренней логикой развития. Стиль выражает суть, уникальность художественного творчества в единстве всех его компонентов: содержания и формы, изображения и выражения, личности и эпохи.

В античном (раннем, древнем) искусстве стили отсутствуют, античные художники следовали традиционным правилам и предписаниям. То же самое происходит в условиях тоталитарных обществ и диктаторских режимов. Обязательное условие возникновения художественного стиля — личная свобода. Этот процесс начался в эпоху Возрождения и продолжается до настоящего времени.

Итак, стиль — исторически обусловленное единство содержания и формы, раскрывающее содержание произведения. Стиль возникает как результат художественного освоения действительности, которая отражается в художественных образах. Свообразие стиля определяется спецификой конкретной исторической действительности. Например, в русской литературе конца XVIII и первой четверти XIX века одна группа писателей создавала сентиментальные повести, сентиментально-романтические поэмы, изображающие события личной, интимной, сердечной жизни. Эти произведения отличались мечтательностью настроений, тяготением к таинственному и фантастическому и соответствующими особенностями композиции, лексики, интонации. Другая группа поэтов в этот период писала легкие, изящные, игривые стихотворения. Третья группа писателей в ту же эпоху выступала в литературе с авантюрными романами и повестями. Существовала и четвертая группа — архаисты, которые пытались подражать Державину, продолжали культивировать жанры XVIII века. Они писали напыщенные оды и послания, восхваляя в них монарха и его вельмож. Каждая из этих групп писателей по-разному отражала социальную жизнь и отличалась своим стилем.

Различные стили играют в литературе разную роль. Например, стиль Пушкина оказал колоссальное влияние на развитие всей русской литературы, в отличие от стиля какого-нибудь второстепенного поэта. Стиль существует и развивается до тех пор, пока в действительности не происходят глубокие, решающие изменения, которые требуют другой формы и содержания, то есть другого стиля.

1.14. Проза и поэзия. Системы стихосложения. Стихотворные размеры: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Ритм. Рифма. Строфа. Акцидентный стих. Белый стих. Верлибр.

Поэзия и проза

Поэзия и проза — два основных типа организации художественной речи.

Проза — устная или письменная речь, которая не делится на соизмеримые отрезки — стихи. В отличие от поэзии, прозаическая художественная речь разделяется на абзацы, предложения и периоды. Художественная проза (рассказ, повесть, роман) в основном эпична, стремится к объективности в отличие от лирической и эмоциональной поэзии.

Поэзия — стихотворные произведения.

Поэзия и проза — два основных типа искусства слова, различающиеся способами организации речи и прежде всего ритмостроением. Ритм поэтической речи создается отчетливым делением на стихи, что выражается графически: написание стихов в виде коротких отрезков (строк), которые симметрично расположены друг под другом. Именно графическое оформление определяет, в первую очередь, наше восприятие стиха как стихотворной формы. В поэзии взаимодействие стиховой формы со словами (сопоставление слов в условиях ритма и рифм, отчетливое выявление звуковой стороны речи, взаимоотношение ритмических и синтаксических строений) создает тончайшие оттенки и сдвиги художественного смысла. Поэзия в основном представляет собой монолог, в отличие от прозы. В то же время граница поэзии и прозы достаточно условна, существуют промежуточные формы: ритмическая проза и свободный стих.

Системы стихосложения

Стихосложение — способ организации стихотворной речи, противопоставляющий ее прозе. В основе стихосложения лежит членение речи на стихи. В русском языке существует три основные системы стихосложения: тоническое стихосложение, силлабическое стихосложение, силлабо-тоническое стихосложение. Соответственно, в истории русского стихосложения выделяют три периода:

- 1) XVII—XVIII века — распространение тонического стиха;
- 2) XVIII—XIX века — господство силлаботоники;
- 3) XX век — господство силлаботоники и чистой тоники.

Тоническое стихосложение основано на упорядоченности появления ударных слогов в стихе, при этом количество безударных слогов произвольно. Например, тоническими стихами написаны былины. Количество безударных слогов в строке может быть разным, но количество ударных, как правило, совпадает (принято не считать ударными разного рода служебные слова).

Силлабо-тоническое стихосложение — разновидность тонического стихосложения, основано на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов в стихе.

Стихотворные размеры: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест.
Белый стих

Размер — схема чередования ударного и безударного слогов. Силлабо-тоническое стихосложение знает пять основных стихотворных размеров: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест.

Хорей — стопа (сочетание ударного и безударного слогов), состоящая из двух слогов, где первый слог — ударный, второй — безударный.

В небе тают облака,
И, лучистая на зное,
В искрах катится река,
Словно зеркало стальное.

Ямб — стопа, состоящая из двух слогов, где первый слог безударный, второй — ударный:

Опять стою я над Невой,
И снова, как в былые годы,
Смотрю и я, как бы живой,
На эти дремлющие воды.

Дактиль — стопа из трех слогов, где первый слог ударный, второй и третий — безударные:

Ранними летними росами
Выйдем мы в поле гулять.
Будем звенящими косами
Сочные травы срезать!

Амфибрахий — стопа из трех слогов, где первый и третий слоги безударные, а второй — ударный:

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивой силой в движеньях,
С походкой, со взглядом царич.

Анапест — стопа из трех слогов, где первый и второй слоги безударные, а третий — ударный:

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немой,
Засветилось на том берегу.

Белый стих — стих, не имеющий рифмы, но обладающий определенным размером: белый ямб, белый анапест и т. д.

Наступило красно утро
В середине где-то марта,

А по тропочке средь леса
Добрый молодец идет.
Он ходил в далеки страны,
Повидал немало дива
И теперь спешит вот к дому
Через десять целых лет.

Ритм. Рифма. Строфа. Дольник. Акцентный стих. Белый стих. Верлибр

Ритм — повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки. В русском языке ритм образуется с помощью ударения.

Рифма — созвучие концов стихов (или полустуший).

Рифма и ритм — взаимосвязанные явления. Если в конце строки есть рифма, то строка ощущается как более целостное, завершенное единство. Придавая каждой строке целостность и завершенность, рифма и ритм подчеркивают «одинаковость» строк.

Рифмы делятся на точные и неточные. В точных рифмах гласные и согласные звуки в конце рифмующихся строк полностью совпадают:

Широк и желт вечерний свет,
Нежна апрельская прохлада.
Ты опоздал на много лет,
Но все-таки тебе я рада.

В неточных рифмах такое совпадение бывает неполным:

Уже кленовые листья
На пруд слетают лебединый,
И окровавлены кусты
Неспешно зреющей рябины.

По расположению последнего ударного гласного рифмы делятся на мужские и женские. Если ударный слог стоит на первом месте от конца строки, то это мужская рифма (саду—льду). Если ударный слог стоит на втором месте от конца, то это женская рифма (горем—морем):

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Строфа — организованное сочетание стихов (стих — поэтическая строка), закономерно повторяющееся на протяжении стихотворного произведения или его части. Наиболее простым и распространенным способом соединения стихов в строфу является соединение их рифмой. Наиболее распространенным видом строфы является четверостишие, наименьшим — двустишие. Существуют также октавы, терцины, онегинские строфы, балладные строфы, одические строфы и другие.

Двустиишие — простейшее строфическое образование из двух стихов, скрепленных рифмой:

Порода красоты лицу не придает:
В селе и в городе цветков равно цветет.

Четверостишие — строфическое образование из четырех стихов. Например, следующее стихотворение Ахматовой состоит из трех четверостиший:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.
Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Октавой называется восьмистишная строфа, в которой рифмуется первый стих с третьим и пятым, второй стих — с четвертым и шестым, седьмой стих — с восьмым.

В шесть лет он был ребенок очень милый
И даже, по ребячеству, шалил;
В двенадцать приобрел он вид унылый
И был хотя хорош, но как-то хил.
Инесса горделиво говорила,
Что метод в нем натуру изменил:
Философ юный, несмотря на годы,
Был тих и скромн, будто от природы.

Терцины (терцеты) — трехстишные строфы. В них первый стих первой строфы рифмуется с третьим, второй стих первой строфы — с первым и третьим второй строфы, второй стих второй строфы — с первым и третьим третьей строфы и т. д. Заканчивались терцины дополнительным стихом, рифмующимся со вторым стихом последнего трехстишия.

Когда сгустится тьма вокруг,
Ты, словно раб предназначенья,
Начертишь кровью ровный круг,

Отбросишь жалкие сомненья.
Войдешь в него, забыв про страх.
Тебя подхватят тьмы теченья.

Отбросишь тело, — бранный прах.
Ты с теми, кто во тьму шагнули!
Погасли огоньки в глазах.
А где твой дух, а не в аду ли?

Онегинская строфа — четырнадцатистроочная строфа, созданная А. С. Пушкиным в романе в стихах «Евгений Онегин». Эта строфа состоит из трех четверостиший и заключительного двустишия. В первом четверостишии перекрестная рифмовка (*абаб*), во втором — кольцевая (*абба*), в третьем — смежная (*аабб*), последние два стиха рифмуются друг с другом. Такими строфами написан весь роман (за исключением писем Татьяны и Онегина).

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла — все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух из уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Балладная строфа — строфа, в которой четные и нечетные стихи состоят из разного количества стоп. Используется в балладах.

Королева Британии тяжело больна,
Дни и ночи ее сочтены.
И позвать исповедников просит она
Из родной, из французской страны.

Но пока из Парижа попов привезешь,
Королеве настанет конец...
И король посылает двенадцать вельмож
Лорда-маршала звать во дворец.

Одическая строфа — строфа из десяти стихов, рифмуемых по схеме *абабвгддг*, употреблявшаяся в жанре торжественной оды.

О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих
И видеть таковых желает,
Каких зовет от стран чужих,

О, ваши дни благословенны!
Дерзайте ныне ободренны
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Дольник — вид стиха, в котором при соблюдении равного количества ударных слогов внутри строки количество безударных колеблется между ударными от одного до двух-трех. Дольник является своеобразной промежуточной формой между силлабо-тоническим и тоническим стихосложением. Впервые дольник отмечается в лирике XIX века, активное использование относится к рубежу XIX и XX веков.

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов.
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Акцентный стих (тоническое стихосложение) — система стихосложения, основанная на одинаковом (или примерно одинаковом) количестве ударных слогов в стихе при произвольном чередовании безударных. В отличие от силлабического, в акцентном стихе общее число слогов в стихе произвольно. От силлабо-тонического акцентный стих отличает отсутствие стоп с упорядоченным расположением ударных и безударных слогов.

Вызолачивайтесь в солнце, цветы и травы!
Весеньтесь, жизни всех стихий!
Я хочу одной отравы —
пить и пить стихи.

Белый стих — стих без рифмы в силлабическом и силлабо-тоническом стихосложении.

Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я — но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо,
И, кажется, вечер еще бродил
Я в этих рощах.

Верлибр (свободный стих) — стих, не имеющий метра и рифмы. От прозы верлибр отличают графическое разделение на строки и наличие паузы в конце каждого стиха. Пример:

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,

Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

1.15. Литературная критика

Литературная критика — одна из трех главных частей литературоведения наряду с теорией литературы и историей литературы (*теория литературы* исследует общие законы развития литературы); *история литературы* занимается прошлым литературы как процессом).

Предмет литературной критики — современное состояние литературы и интерпретация литературы прошлого с точки зрения современности и эстетической ценности. Литературная критика выявляет и утверждает творческие принципы литературных направлений, оказывает активное влияние на литературный процесс и формирование общественного сознания.



2.1. «Слово о полку Игореве»

История создания

Более восьми веков назад, в 1187 году, было создано «Слово о полку Игореве» — гениальное произведение древней русской литературы.

«Слово о полку Игореве» создано в годы, когда процесс феодального дробления Руси достиг своей наибольшей силы. О походе князя Игоря Святославича Новгород-Северского 1185 года сохранилось два летописных рассказа: один более обширный — в Ипатьевской летописи, другой более сжатый — в Лаврентьевской. «Слово о полку Игореве» было создано вскоре после событий Игорева похода. Оно написано под свежим впечатлением от этих событий. Это не историческое повествование о далеком прошлом — это отклик на события своего времени, полный еще не притупившегося горя. Автор «Слова...» обращается в своем произведении к современникам событий, которым эти события были хорошо известны. Поэтому «Слово...» соткано из намеков, из напоминаний, из глухих указаний на то, что было еще живо в памяти каждого читателя-современника.

Есть и более точные указания в «Слове о полку Игореве» на то, что оно написано вскоре после описываемых событий. В 1196 году умер буй тур Всеволод, в 1198 году Игорь Святославович сел на княжение в Чернигове, не раз ходил перед тем вновь на половцев, но все это осталось без упоминаний в «Слове о полку Игореве». Не упомянуты и другие события русской истории, случившиеся после 1187 года. В частности, автор «Слова...» в числе живых князей называет умершего в 1187 году Ярослава Осмомысла Галицкого: к нему автор «Слова...» обращается с призывом «стрелять» в Кончака «за землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславича». Отсюда ясно, что «Слово...» написано не позднее 1187 года; но оно не могло быть написано и ранее 1187 года, так как оно заключается «славой» молодым князьям, в том числе и Владимиру Игоревичу, только в том же 1187 году вернувшемуся из плена. Отсюда ясно, что «Слово о полку Игореве» написано в 1187 году.

Автор «Слова...» мог быть приближенным Игоря Святославича: он ему сочувствует. Он мог быть и приближенным Святослава Киевского: он сочувствует и ему. Он мог быть черниговцем и киевлянином. Он мог быть дружинником: дружинными понятиями он пользуется постоянно. Он, несомненно, был книжно образованным человеком и по своему социальному положению вряд ли принадлежал к эксплуатируемому классу населения. Однако в своих политических воззрениях он не был ни «придворным», ни дружинником, ни защитником местных интересов, ни идеологом князей, бояр или духовенства. Где бы ни было создано «Слово...» — в Киеве, в Чернигове, в Галиче, в Полоцке или в Новгороде-Северском, — оно не воплотило в себе никаких областных черт. И это произошло, в первую очередь, потому, что автор «Слова...» занимал свою, независимую от правящей верхушки феодального общества патриотическую позицию. «Слово...» — горячий призыв к единству Руси перед лицом внешней опасности, призыв к защите мирного, созидательного труда.

Самое имя автора «Слова...» неизвестно и вряд ли станет когда-нибудь известно.

Знакомство со «Словом о полку Игореве» отчетливо обнаруживается во всем последующем развитии древнерусской литературы. В самом начале XV века «Слово о полку Игореве» послужило литературным образцом для создания «Задонщины». «Задонщина» — это небольшое поэтическое произведение, посвященное прославлению победы Дмитрия Донского на Куликовом поле, «за Доном». В XVI веке «Слово о полку Игореве», без сомнения, переписывалось в Пскове или в Новгороде, так как сгоревшая во время пожара 1812 года рукопись «Слова» была именно этого происхождения. «Слово о полку Игореве» время от времени давало о себе знать в различных областях Руси. Его читали и переписывали, в нем искали вдохновения для собственных произведений.

Один из списков «Слова о полку Игореве», относящийся, по-видимому, к XVI веку, был найден в начале 1790-х годов известным любителем и собирателем русских древностей А. И. Мусиным-Пушкиным. Текст «Слова...» находился в сборнике древнерусских произведений светского содержания. Сборник этот был приобретен А. И. Мусиным-Пушкиным через комиссионера в числе других рукописей из Спасо-Ярославского монастыря. Первое, очень краткое сообщение о «Слове...» было сделано известным поэтом того времени Херасковым в 1797 году во втором издании его поэмы «Владимир». Затем о «Слове...» несколько более подробно сообщил Н. М. Карамзин в октябрьской книжке за 1797 год журнала «Северное обозрение», издававшегося французскими эмигрантами в Гамбурге. С рукописи «Слова» сняты были копии; одна из них, предназначавшаяся для Екатерины II, до нас дошла. В 1800 году «Слова...» было издано А. И. Мусиным-Пушкиным в сотрудничестве со своими учеными друзьями: А. Ф. Малиновским, Н. Н. Бантыш-Каменским и историком Н. М. Карамзиным — тремя лучшими в то время знатоками древнерусских рукописей. В 1812 году сборник, включавший «Слово о полку Игореве», сгорел во время московского пожара. Сгорела и большая часть экземпляров первого издания «Слова...».

Сличение екатерининской копии и издания 1800 года наглядно показывает, как многого не понимали первоначально в «Слове о полку Игореве» из-за естественной для конца XVIII века неосведомленности в истории русского языка или неумения читать древние рукописи. В дальнейшем были объяснены многие исторические детали в «Слове о полку Игореве»; стали ясными многие явления языка «Слова...», казавшиеся непонятными в конце XVIII — начале XIX века; параллели к образам и фразеологии «Слова...» были обнаружены в народной поэзии и во многих книжных произведениях, остававшихся ранее неизвестными. «Слово о полку Игореве» продолжают изучать литературоведы, поэты, лингвисты и историки.

Особенности жанра. Композиция

Не раз делались попытки разложить текст «Слова о полку Игореве» на стихи, найти в «Слове...» тот или иной стихотворный размер. Однако все эти попытки не привели ни к чему, так как «Слова...», конечно, не написано по законам современного нам стихосложения. Оно ритмично, но его ритмическая система глубоко своеобразна. Ритм «Слова...» в основном связан с синтаксическим построением фраз, неразрывен со смыслом, с содержанием текста.

Ритмичность «Слова о полку Игореве» теснейшим образом связана со всей его композицией. Ритмично все построение «Слова...» в целом. Ритмичны равномерные переходы от одной темы к другой. Ритмичны равномерно распределяющиеся лирические восклицания. Ритмично повторяются одинаково построенные обращения Ярославны к ветру, к Днепру и к солнцу. Ритмично сменяют друг друга призывы к русским князьям: к Всеволоду, к Рюрику и Давыду, к Ярославу Осмомыслу. Ритмичность речи подчеркивают одинаковые начала фраз, ритмичность достигается также сходным синтаксическим построением фраз и др. Таким образом, гибкий ритм «Слова о полку Игореве» подчинен содержанию. Ритм «Слова...» меняется, близко следуя смыслу, содержанию произведения. В этом точном соответствии ритмической формы и идейного содержания «Слова...» — одно из важнейших оснований своеобразной музыкальности его языка.

Если присмотреться к тем художественным средствам, которыми пользуется автор «Слова о полку Игореве», то видно, что в основном он черпает их из устной народной поэзии и из устной русской речи. С народной поэзией связывают его не только художественные вкусы, но мировоззрение. Народные образы «Слова о полку Игореве» тесно связаны с его народными же идеалами. Художественная и идейная сторона неотделимы друг от друга. Например, обычным для «Слова...» является сравнение битвы с жатвой — эти сравнения были очень часты в устной народной поэзии. Замечательно, однако, что это сравнение поля битвы с пашней в «Слове о полку Игореве» и в народной поэзии имеет глубокий идейный смысл. Это даже не сравнение, а противопоставление: в «Слове...» и в народной поэзии противопоставляется война — мирному труду, разрушение — созиданию, смерть — жизни (по древнерусски «жизнь» — не только «существование», но и богатство, плоды земледельческого труда, «жито»). «Слово...» призывает к борьбе с половцами, в первую очередь, во имя защиты мирного труда.

Автор «Слова...» обращается к образу пира как к апофеозу ратного труда: «ту кроваваго вина не доста; ту пирь докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую». С поразительной конкретностью противопоставляя русских их врагам, он называет последних «сватами»: Игорь Святославич действительно приходился «сватом» Кончаку (дочь Кончака была помолвлена с сыном Игоря — Владимиром). Отсюда следует, что образ пира-битвы не просто заимствован из народной поэзии, где он обычен, а умело осмыслен. Той же цели противопоставления мира войне служат и женские образы «Слова...»: Ярославна и Глебовна.

Есть в «Слове о полку Игореве» и другие признаки его тесной связи с устной народной поэзией: отрицательные метафоры («Немизе кровави брезе не бологомъ бяхуть посеяни — посеяни костью рускихъ сыновъ»), некоторые типично народные эпитеты (чистое поле, серые волки, острые мечи, синее море, черный ворон, красные девы и многие другие). Приводятся в «Слове...» плачи (плач Ярославны, плач русских жен) и прославления («Слово...» заключается «славой» русским князьям).

Особняком в «Слове о полку Игореве» стоит образ певца-поэта Бояна. Отношение к нему у автора «Слова...» сложное: с воспоминания о Бояне он начинает свое вступление, его он рисует великим поэтом прошлого, однако одновременно автор «Слова...» считает невозможным следовать старым поэтическим приемам Бояна.

Боян — «вещий», он «внук» (потомок) языческого бога Велеса. Это «соловей старого времени». Боян сам слагал свои песни и сам их пел, сопровождая их игрой на каком-то струнном инструменте. Его песни — «славы» князьям. В своей высокопарной манере Боян как бы летал умом под облаками, «скакал соловьем» по воображаемому дереву, рыскал по тропе Трояна через поля на горы.

Свое произведение автор «Слова о полку Игореве» противопоставляет произведениям Бояна. При всем своем уважении к славе и величию Бояна автор «Слова...» подчеркивает неприемлемость для себя его «старых словес». В идейном замысле «Слова о полку Игореве» образ Бояна имеет существенное значение. Он нужен автору для того, чтобы подчеркнуть, что он следует в своем повествовании за действительными событиями «сега времени»; он нужен автору, чтобы указать, что «Слово...» правдиво, что оно не занимается высокопарным восхвалением подвигов князей. Автор «Слова...» не отрицательно относится к русским князьям, как не отрицательно относится он и к Бояну, но его произведение — не «слава», не «хвала» князьям, и сам он не следует традициям хвалебной поэзии Бояна.

Автор «Слова о полку Игореве» постоянно обращается к своим читателям, называя их «братия», точно он видит их перед собой. Эта близость больше, чем близость писателя к своему читателю: скорее, это близость оратора или певца, непосредственно обращающегося к своим слушателям. Не исключена возможность, что автор «Слова...» предназначал свое произведение и для пения. Сам автор «Слова...» хотя и называет свое произведение очень неопределенно — то «словом», то «песнью», то «повестью», — однако, выбирая свою поэтическую манеру, рассматривает как своего предшественника не какого-либо из известных нам писателей и ораторов XI–XII веков, а Бояна — певца, поэта, исполнявшего свои произведения под аккомпанемент какого-то струнного инструмента, по-видимому, гуслей.

Таким образом, «Слово о полку Игореве» было несомненно написано, но автор чувствовал свою связь с устным словом, с устной поэзией; автор чувствовал свое произведение произнесенным,

но предназначалось ли оно для произнесения вслух как речь, для пения ли, сказать трудно. Если это речь, то она все же имеет сходство с песней; если это песнь, то она близка к речи. К сожалению, точнее определить жанр «Слова...» не удастся. Написанное, оно сохраняет все обаяние живого, устного слова — слова горячего, убеждающего, полного самой искренней, самой задушевной и сердечной любви к родине.

Темы, мотивы, символы

«Слово о полку Игореве» было непосредственным откликом на события Игорева похода. Оно являлось призывом к прекращению княжеских усобиц, к объединению перед лицом страшной внешней опасности. Этот призыв и составляет основное содержание «Слова о полку Игореве». На примере поражения Игоря автор показывает печальные последствия политического разъединения Руси.

«Слово о полку Игореве» не только повествует о событиях Игорева похода — оно дает им оценку, представляя собой страстную и взволнованную речь патриота, то обращающегося к событиям живой современности, то вспоминающего дела седой старины. Эта речь — то гневная, то печальная и скорбная, но всегда полная веры в родину, полная гордости ею, уверенности в ее будущем.

Единство Руси представлялось автору «Слова...» не в виде прекраснодушных «добрососедских» отношений всех русских князей на основе их доброй воли. Само собой разумеется, что нельзя было просто уговорить русских князей перестать враждовать между собою. Нужна была такая сильная центральная власть, которая могла бы скрепить единство Руси. Сделать Русь мощным государством. Автор «Слова...» — сторонник сильной княжеской власти, которая была бы способна обуздать произвол мелких князей. Центр единой Руси он видит в Киеве. Киевский князь рисуется ему как сильный и «грозный» властитель. Поэтому автор «Слова...» наделяет «слабого» киевского князя Святослава Всеволодовича идеальными свойствами главы русских князей — он «грозный» и «великий».

Обращаясь с призывом к русским князьям встать на защиту Русской земли, автор «Слова о полку Игореве» напоминает этим князьям об их военном могуществе и как бы рисует в своем обращении собирательный образ сильного, могущественного князя. Этот князь силен войском: он «многовой». Он вселяет страх пограничным с Русью странам, ему поют славу «немци и венецици», «греци и морави».

В XII веке сильная княжеская власть едва только начинала возникать, ей еще предстояло развиваться в будущем, однако автор «Слова о полку Игореве» уже видел, что с помощью сильной княжеской власти можно будет объединить Русь и дать крепкий отпор внешним врагам.

Свой призыв к единению, свое чувство единства родины автор «Слова о полку Игореве» воплотил в живом, конкретном образе Русской земли. «Слово о полку Игореве» посвящено всей Русской земле в целом. Героем «Слова...» является не какой-либо из князей, а русский народ, Русская земля. К ней, к Русской земле, обращены все лучшие чувства автора. Тема Русской земли — центральная в «Слове...»; образ Русской земли очерчен автором широко и свободно.

Автор «Слова о полку Игореве» рисует обширные пространства Русской земли. Он ощущает Родину как единое огромное целое. Едва ли в мировой литературе есть произведение, в котором были бы одновременно втянуты в действие такие огромные географические пространства. Вся Русская земля находится в поле зрения автора, введена в круг его повествования. Обширность Русской земли подчеркивается им одновременностью действия в разных ее частях. Обширные пространства родины, в которых разворачивается действие «Слова о полку Игореве», охватываются гиперболической быстротой передвижения в нем действующих лиц; в обширных пространствах Руси могущество героев «Слова...» также приобретает гиперболические размеры.

Такой же грандиозностью отличается и пейзаж «Слова о полку Игореве». Ветер, солнце, грозные тучи, в которых трепещут синие молнии, утренний туман, дождевые облака, щебет соловьиный по ночам и галочий крик утром, вечерние зори и утренние восходы, море, овраги, реки составляют огромный, необычайно широкий фон, на котором разворачивается действие «Слова...», передают ощущение бескрайних просторов Родины.

Широкий простор родной природы ощущается и в плаче Ярославны. Ярославна обращается к ветру, веющему под облаками, лелеющему корабли на синем море, к Днепру, который пробил каменные горы сквозь землю Половецкую и лелеял на себе Святославовы ладьи до Кобыкова стана, к солнцу, которое для всех тепло и прекрасно, а в степи безводной простерло жгучие свои лучи на русских воинов, жаждою им луки скрутило, истомою им колчаны заткнуло.

В радостях и печалях русского народа принимает участие вся русская природа: понятие Родины — Русской земли — объединяет для автора ее историю, «странь», то есть сельские местности, города, реки и всю природу — живую, сочувствующую русским. Солнце тьмою заслоняет путь князю — предупреждает его об опасности. Донец стелет бегущему из плена Игорю зеленую постель на своих серебряных берегах, одевает его теплым туманом, сторожит гоголями и дикими утками.

Чем шире охватывает автор Русскую землю, тем конкретнее и жизненнее становится ее образ, в котором оживают реки, вступающие в беседу с Игорем, наделяются человеческим разумом звери и птицы. Образ родины, полной городов, рек и многочисленных обитателей, как бы противопоставлен образу пустынной половецкой степи — «стране незнаемой», ее яругам (оврагам), холмам, болотам и «грязивым» местам.

Русская земля для автора «Слова о полку Игореве» это, конечно, не только «земля» в собственном смысле этого слова, не только русская природа, русские города — это, в первую очередь, народ, ее населяющий. Автор «Слова...» говорит о мирном труде русских «ратаев» — пахарей, нарушенном усобицами князей; он говорит о женах русских воинов, оплакивающих своих мужей, павших в битве за Русь; он говорит о горе всего русского народа после поражения Игоря, о гибели достоинства русского народа, о радости жителей городов и сельских местностей при возвращении Игоря. Войско Игоря Новгород-Северского — это прежде всего «русичи» (русские сыны). Они идут на половцев за родину; переходя границу Руси, они прощаются с родиной — с Русской землей в целом, а не с Новгород-Северским княжеством, не с Курском или с Путивлем. «О русская земле! уже за шеломянемъ еси!»

Вместе с тем понятие родины включает для автора «Слова о полку Игореве» и ее историю. В зачине к «Слову...» автор говорит, что он собирается вести свое повествование «оть стараго Владимира до нынешняго Игоря». Излагая историю неудачного похода князя Игоря на половцев, автор охватывает события русской жизни за полтора столетия и ведет свое повествование, «свивая славы оба полы сего времени» — постоянно обращаясь от современности к истории, сопоставляя прошлые времена с настоящим. Автор вспоминает века Трояновы, годы Ярославовы, походы Олеговы, времена «старога Владимира» Святославича.

«Слово о полку Игореве» — произведение поразительно цельное. Художественная форма «Слова...» очень точно соответствует его идейному замыслу. Все образы «Слова...» способствуют выявлению его основной идеи — идеи единства Руси.

Сюжет

Автор сообщает, что он начинает свой рассказ «по былинам нашего времени, а не по замышлению Бояна» — рассказ о походе Игоря Новгород-Северского против половцев. Выступив в поход, Игорь и его дружина стали свидетелями затмения солнца. Не обращая внимания на черное предзнаменование, соединившись с братом буй тур Всеволодом и его дружиной, Игорь продолжает поход. Первый бой с половцами русские выиграли. Второй бой продолжался три дня — и на третий день «пали стяги Игоревы». Раненый князь Игорь попал в плен. «Тоска разлилась по Русской земле».

В это время Святослав Киевский «смутный сон видел в Киеве на горах». Узнав, что двоюродные братья его пошли, утаясь от него, на половцев и потерпели поражение, «изронил золотое слово, со следами смешанное». Автор «Слова...» призывает русских князей к прекращению усобицы.

Ярославна в Путивле плачет о погибших русских воинах и заклинает силы природы вернуть ей Игоря. Тем временем Игорь бежит из плена. Русская земля радуется его возвращению.

Образы русских князей в «Слове о полку Игореве». Отношение автора «Слова о полку Игореве» к русским князьям двойственное: он видит в них представителей Руси, он им сочувствует, гордясь их успехами, скорбя об их неудачах, но осуждает их эгоистическую, узко местную политику и их раздоры, их нежелание совместно защищать Русскую землю.

На примере похода Игоря Святославича Новгород-Северского автор показывает, к чему может привести отсутствие единения. Игорь терпит поражение только потому, что пошел в поход один. Он действует по феодальной формуле: «мы себе, а ты себе». Слова Святослава Киевского, обращенные к Игорю Святославичу, характеризуют в известной мере и отношение к нему автора «Слова...». Святослав упрекает Игоря и Всеволода в том, что они без сговора с ним отправились в поход, ища себе славы. Он упрекает их в том, что они хотели похитить славу его побед над половцами и разделить только между собою славу своего похода.

В этих же чертах выдержан и весь рассказ о походе Игоря: храбрый, но недалёковидный Игорь идет в поход, несмотря на то, что поход этот с самого начала обречен на неуспех; он идет, несмотря на все неблагоприятные «знамения». Игорь любит родину, Русь, но основным побуждением его является стремление к личной славе. Однако автор подчеркивает, что поступки Игоря Святославича обусловлены в большей мере понятиями его среды, чем его личными свойствами. Сам по себе Игорь Святославич скорее даже хорош, чем плох, но деяния его плохи, потому что над ним господствуют предрассудки феодального общества.

С гораздо большим осуждением говорит автор «Слова о полку Игореве» о родоначальнике князей ольговичей — деде Игоря Святославича, Олеге Гориславиче, внуке Ярослава Мудрого и постоянном противнике Владимира Мономаха. Автор наделяет Олега ироническим отчеством «Гориславич», имея в виду, конечно, не его личное горе, а народное горе, вызванное уобицами Олега. Зачинателем уобиц изображен и родоначальник полоцких князей Всеслав Полоцкий. Весь текст о Всеславе представляет собою размышление о его злосчастной судьбе.

В остальных русских князьях автор «Слова о полку Игореве» в большей мере отмечает их положительные черты, чем отрицательные. Автор подчеркивает подвиги русских князей, рисует их могущество, их славу. В образах русских князей отражены его мечты о сильной власти на Руси, о военном могуществе русских князей. Владимир Святославович так часто ходил в походы на врагов, что его «нельзя было пригвоздить к горам киевским». Всеволод Суздальский может Волгу веслами расплескать, а Дон шлемами вылить, и автор «Слова...» скорбит о том, что этого князя нет сейчас на юге. Ярослав Осмомысл подпер горы венгерские своими железными полками, загородил дорогу венгерскому королю, отворял Киеву ворота, стрелял в Салтанов за землями.

Женские образы «Слова о полку Игореве» овеяны мыслью о мире, о семье, о доме, проникнуты нежностью и лаской, в них ярко выражено народное начало; они воплощают печаль и заботу родины о своих воинах. Жены русских воинов после поражения Игорева войска плачут о своих павших мужьях. Их плач, полный нежности и беспредельной грусти, носит глубоко народный характер. Тот же народно-песенный характер носит и плач Ярославны — юной жены Игоря. Замечательно, что Ярославна оплакивает не только пленение своего мужа — она скорбит о всех павших русских воинах.

Противопоставление войны миру, воплощенному в образе русских женщин, особенно ярко в лирическом обращении автора «Слова о полку Игореве» к Всеволоду буй туру. В разгар боя Всеволод не чувствует на себе ран, он забыл честь и жизнь и своей милой, любимой «красныя Глебовны свычая и обычая». Характерно, что ни один переводчик «Слова...» не смог удовлетворительно перевести это превосходное при всей своей простоте и, в сущности, хорошо нам понятное выражение: «свычая и обычая».



3.1. Д. И. Фонвизин. Пьеса «Недоросль»

История создания

Денис Иванович Фонвизин (1745—1792) широко известен как автор комедии «Недоросль». Но творец «Недоросля» был не только талантливым драматургом XVIII века. Он — один из основоположников русской прозы, политический писатель, крупнейший русский просветитель, бесстрашно в течение четверти века воевавший с самодержавием Екатерины II.

После комедии «Бригадир», имевшей шумный успех в Петербурге, Д. И. Фонвизин более десяти лет не обращался к драматургии, все силы писатель отдавал политике, государственным делам. Замысел новой комедии складывался у него после возвращения в конце 1778 года из Франции. В 1781 году «Недоросль» был в основном завершен. Комедия была насыщена новыми идеями. Д. И. Фонвизин понимал, что поставить такую комедию в театре будет очень трудно, но он вел упорную борьбу с правительством за ее постановку. Писатель принял самое непосредственное участие в подготовке спектакля. Фактически он стал режиссером первого спектакля в столице. Не без его влияния шло распределение ролей — он стремился обеспечить исполнение положительных ролей прежде всего сильными, талантливейшими актерами. Поэтому Стародума играл крупнейший и прославленный русский актер Иван Дмитриевский, Правдина — талантливый актер Плавильщиков.

Двор Екатерины II демонстрировал свою неприязнь к «Недорослю», что выразилось, между прочим, и в стремлении не допускать его появления на сцене придворного театра. Премьеру всячески затягивали, и вместо мая, как вначале было намечено, она с трудом наконец состоялась 24 сентября 1782 года в деревянном театре на Царицыном лугу силами приглашенных актеров как придворного, так и частного театров. Премьера комедии явилась триумфом идей русского Просвещения. Публика шумно приветствовала спектакль.

В 1783 году комедия была впервые опубликована.

Особенности жанра. Композиция

Комедия Д. И. Фонвизина, в которой при сохранении театрально-условной сюжетной коллизии изображалась повседневная жизнь помещиков среднего достатка, занятых заботами о собственном процветании, художественное содержание которой заключалось в новом показе быта на сцене, и именно русского провинциального, помещичьего быта, и новом показе человека с более сложной психологической характеристикой и в более проясненных конкретных социальных условиях, оказала большое влияние на последующее развитие жанра комедии.

Художественный метод «Недоросля» Д. И. Фонвизина определяется как ранний русский реализм эпохи Просвещения, который опирается на существующие литературные традиции (классицистическую),

использует художественные приемы и изобразительные средства предшествующих литературных направлений, но обновляет их, подчиняя своему творческому заданию.

Внешне комедия строится на традиционном мотиве сватовства и возникающей борьбе женихов за героиню. В ней соблюдаются все три единства — действия, времени, места. Действие происходит в деревне Простаковой в течение суток. К началу событий в доме Простаковой судьбы героев определились следующим образом. Софья и Милон любят друг друга. Знакомы они по Петербургу. К любви молодых людей благосклонно относился дядя Милона — Честон. По делам службы Милон выезжает со своей командой в одну из губерний. Во время его отсутствия умирает мать Софьи. Молодая девушка увезена дальней родственницей в деревню. Здесь и разворачиваются спустя некоторое время события, о которых повествуется в комедии. Они составляют уже заключительный этап и укладываются в сутки.

Простакова решает выдать свою бедную родственницу Софью за своего брата, полагая, что Софья как невеста не представляет лично для нее никакого интереса. Письмо Стародума, из которого все узнают, что она богатая наследница, меняют планы Простаковой. Возникает конфликт между нею и братом.

Появляется третий «искатель» — Милон. Простакова решает поставить на своем и организует похищение Софьи. От весьма драматического завершения сватовства Софью спасает вмешательство Милона, отбивающего свою невесту у «людей» Простаковой. Эта сцена подготавливает развязку. Комические герои посрамлены, порок наказан: комедия имеет морализаторскую концовку. Простакова за злоупотребление своей властью лишена прав над крестьянами, ее имение взято под опеку.

Таким образом, сватовство Скотинина, получение письма Стародума, решение женить на Софье Митрофана, попытка похищения Софьи, намерение Простаковой расправиться с дворовыми, перебрать их «по одиночке» и допытаться, «кто из рук ее выпустил», наконец, объявление Правдиным указа о взятии дома и деревень Простаковой под опеку — узловые, центральные ситуации комедии.

В связи с основной темой комедии в структуру «Недоросля» включены сцены и лица, не имеющие прямого отношения к развитию сюжета, но так или иначе связанные с содержанием комедии. Одни из них проникнуты истинным комизмом. Это сцены с примеркой Митрофаном нового платья и обсуждение работы Тришки, уроки Митрофана, ссора сестры с братом, оканчивающаяся «потасовкой», ссора учителей, комический диалог во время экзамена Митрофана. Все они создают представление о бытовой, повседневной жизни некультурной помещичьей семьи, уровне ее запросов, внутрисемейных отношениях, убеждают зрителя в правдоподобии и жизненности происходящего на сцене.

Другие сцены выдержаны в ином стиле. Это диалоги положительных героев — Стародума, Правдина, Милона, Стародума и Софьи, перекликающиеся своим содержанием с диалогами трагических героев. В них речь идет о просвещенном монархе, о назначении дворянина, о браке и семье, о воспитании молодых дворян, о том, «что угнетать рабством себе подобных незаконно». Эти речи, по сути, представляют собой изложение положительной программы Д. И. Фонвизина.

Действие в комедии объединяет всех персонажей и одновременно делит их на злонравных и добродетельных. Первые как бы сосредоточиваются вокруг Простаковой, вторые — вокруг Стародума. Это касается и второстепенных героев: учителей и слуг. Характер участия персонажей в событиях неодинаков. По степени активности среди отрицательных персонажей на первое место справедливо ставится Простакова, затем Скотинин, Митрофан. Простаков в борьбе по существу не участвует. Из положительных героев пассивна Софья. Что касается остальных, то их участие в событиях проявляется в самые решительные моменты; объявляет свою «волю» женихам Стародум, предопределив развязку; спасает с оружием в руках свою невесту от похитителей Милон; объявляет правительственный указ об опеке Правдин.

Следует отметить, что, сохраняя классицистическую традицию, Д. И. Фонвизин дает героям комедии говорящие имена и фамилии. Это соответствует однолинейности героев, в характерах которых есть некая доминанта. Новым же в изображении героев явились индивидуально-биографические факторы формирования характеров (Простаков и Простакова), наличие ярких речевых характеристик героев, отражение в комедии сложности характеров, способных к саморазвитию (образы Митрофана, Простаковой, Еремеевны).

Различие героев не сводится лишь к их моральным качествам. Введение в комедию внесюжетных сцен расширило и углубило ее содержание, определило присутствие иных, более глубоких оснований для противопоставления изображенных в ней дворян. В соответствии с этим в комедии имеются две развязки.

Одна касается взаимоотношений Митрофана, Скотинина, Милона и Софьи, судьба которых определялась, с одной стороны, Простаковой, с другой — Стародумом; вторая относится к судьбе Простаковой как злонравной помещицы и плохой матери. В событиях этой развязки раскрываются общественные и нравственные идеалы автора, определяются идейная и этическая направленность комедии в целом.

Темы, мотивы, символы

Главным вопросом, занимавшим Д. И. Фонвизина в комедии «Недоросль», является вопрос о том, каким должен быть истинный дворянин и отвечает ли русское дворянство своему назначению. «Истинное существо должности дворянина» Д. И. Фонвизин видит в служении государству, отечеству. Только в одном случае дворянин может устраниваться от несения государственной службы, «взять отставку». Это «когда он внутренне удостоверен, что служба его отечеству прямой пользы не принесет». Но и уйдя с государственной службы, он должен отвечать назначению дворянина. Оно — в разумном управлении имением и крестьянами, в гуманном к ним отношении.

Обратившись к изображению поместной жизни дворян, Д. И. Фонвизин главным предметом внимания сделал отношения дворян с крестьянами. Он направил свою комедию против «тех злонравных невежд, которые, имея над людьми свою полную власть, употребляют ее во зло бесчеловечно».

Группировка персонажей в комедии Д. И. Фонвизина отражает реальный, действительный процесс расслоения дворянства. В комедии отчетливо противопоставлены две категории людей: невежественные, непросвещенные дворяне и дворяне образованные, просвещенные.

Причину злонравия своих героев Д. И. Фонвизин видит в их невежестве, «в собственном их развращении». «Не умел грамоте» отец Простаковой и Скотинина. «Ни от кого слышать не хотел» о ней их дядя Вавила Фалалеич; «от роду ничего не читывал» Скотинин-младший. Пренебрежение к науке дети получали в наследство от отцов. «Без наук люди живут и жили», «ученье вздор», главное уметь «достаточек нажать и сохранить» — к этому сводится житейская философия невежественного дворянства. В руках этого дворянства, далекого от понимания нужд государства, находится воспитание молодого поколения дворян. Раскрывая образ Митрофана, Д. И. Фонвизин добивается большой художественной убедительности в изображении молодого повесы. Слово «недоросль» имело вполне нейтральное значение: так именовались молодые дворяне, которые еще не получили достаточного образования, не имели свидетельства об образовании и не могли быть допущены (не доросли) до службы в армии или в канцелярии. Значение комедии Д. И. Фонвизина было столь велико, осмеяние дворянского увальня-дитяти столь едким, что впоследствии «недорослями» стаи обзывать неучей и лентяев, нерадивых подростков и юношей.

Формирование в герое потребительского отношения к жизни определяется всей атмосферой усадебного быта. Резкой противопоставленности между отцами и детьми в лагере невежественных дворян нет, так как нет у них разного понимания «должности дворянина». Мысль «быть полезным своим согражданам» чужда им в равной степени. «У нас, бывало, всякой того и смотрит, что на покой», — вспоминает Простакова прежние времена. Подобно многим, устремился на «покой» в свое поместье Скотинин, выйдя в отставку в чине капрала. Простакова понимает, что ее Митрофану придется служить, а времена наступили другие: «умниц-то ныне завелось много». Она не решается уже заявить, подобно своему отцу: «Не будь тот Скотинин, кто чему-нибудь учиться захочет». Отношение к учению у нее не изменилось, изменились условия: «Что ты станешь делать? Робенок, не выучась, поезжай-ка в тот же Петербург; скажут — дурак». И она нанимает учителей, хотя особого смысла в занятиях науками не видит: «Кто помышленее, того свои же братья тотчас выберут еще в какую-нибудь должность». Служба воспринимается ею как нечто враждебное ее сыну.

Результаты пагубного воздействия не замедлили проявиться. «Уж года четыре как учится» Митрофан, но толку никакого. Он усвоил философию родителей. Решение Правдина отправить его на военную службу («Пошел-ка служить») недоросль принимает как неизбежное зло и покоряется, «махнув рукой».

Другой причиной бесчеловечности дворян были условия крепостного быта. Безграничная власть помещика над своими крепостными, сознание бесконтрольности и безнаказанности любых действий при отсутствии нравственных понятий неизбежно приводили к произволу и деспотии. У Простаковой

и Скотинина одни методы управления крестьянами. «Холопам потакать не намерена», — говорит сестрица, отдающая распоряжения наказать портного за кафтан, который, по мнению ее брата, «спит изряднехонько». «Всякая вина виновата» и у Скотинина. Он охотно соглашается помочь Простаковой наказать «провинившегося» Тришку («...У меня в этом, сестрица, один обычай с тобой»), но по случаю помолвки просит отложить «наказание до завтра».

Бессердечие, деспотизм, нежелание признавать за крепостными никаких прав на равенство с «благородными» характеризует отношение диких помещиков к своим людям. Одна из самых преданных крепостных Простаковой — мамка Еремеевна — служит ей вот уже сорок лет, а получает в качестве вознаграждения за свою службу «по пяти рублей в год да по пяти пощечин на день», и идет в усадьбе по «здешним челядинцам» «беглый огонь в сутки сряду часа по три». Не смей заболеть («Лежит! Ах, она бестия! Лежит. Как будто благородная!»), не смей думать о еде («Беда нашему брату, как кормят плохо, как сегодня к здешнему обеду провианту не стало»), покорно выполняй волю своих хозяев, даже если она преступна. «Плуты! Воры! Мошенники! Всех велю прибить до смерти!» — кричит Простакова, узнав о неудавшемся похищении Софьи.

Они искренно удивлены вопросом Правдина: «А вы считаете себя в праве драться тогда, когда вам вздумается?» — «Разве я не властна в своих людях?» — «Да разве дворянин не волен поколотить слугу, когда захочет?» — слышит он в ответ. По выражению Правдина, Простакова — «госпожа бесчеловечная», и жизнь в ее доме и усадьбе — «тьма кромешная». Устами Стародума Д. И. Фонвизин выносит приговор лагерю крепостников: «Дворянин недостойный быть дворянином! Подлее его ничего на свете не знаю!»

Сюжет

Действие комедии начинается примеркой кафтана, сшитого Тришкой для Митрофана. Госпожа Простакова ругает слуг Тришку и Еремеевну, а также мужа — господина Простакова. В это же утро в усадьбу приезжает брат Простаковой Скотинин, так как на этот день назначен сговор между ним и Софьей, причем Софья об этом не знает; Софья получает письмо от своего дядюшки Стародума, которого Простаковы считали умершим; в усадьбе появляется Правдин, который читает письмо Стародума неграмотной Простаковой, подозревающей, что письмо это не от Стародума, а от возлюбленного Софьи — Милона. Из письма становится известно, что Софья — богатая наследница. Простакова отказывается от слова, данного брату, и хочет женить на Софье своего сына Митрофана.

Во главе отряда солдат в усадьбу Простаковых прибывает Милон и неожиданно встречается здесь Софью, которую он не видел полгода и не знал, где она находится после смерти родителей.

Скотинин спорит с племянником из-за Софьи, Еремеевна заслоняет собой Митрофана. Приезжают учителя Митрофана — Кутейкин и Цыфиркин.

Приезжает Стародум. Он ведет разговоры с Правдиным, Софьей, а также разнимает драку между Простаковой и Скотининым и сообщает, что завтра он заберет Софью с собой в Москву, чтобы выдать ее замуж за «молодого человека больших достоинств».

Простакова уговаривает Митрофана поучиться и обещает в скором времени женить его. Кроме Кутейкина и Цыфиркина, является Вральман. Учителя кричат, ругаются и дерутся.

К радости Софьи, выясняется, что жених, выбранный для нее Стародумом, — Милон. Не зная об этом, Скотинин сватает у Стародума Софью за себя, а Простакова — за своего Митрофана.

Милону удается спасти Софью от похищения, которое задумала Простакова, чтобы обвенчать Софью с Митрофаном. Простакова просит у Стародума прощения. Правдин объявляет об установлении опеки над поместьем Простаковых. От этого известия и от грубости сына Простакова падает в обморок. Грубияна Митрофана Правдин отправляет служить.

Главные герои

Создавая характер *Простаковой*, Д. И. Фонвизин передает сложность и противоречивость человеческой природы. Драматург стремится оказать «услугу человечеству», показав ему, какова природа

человека, даже ничтожного, злого, наслаждающегося своим правом обижать других людей. Ненавидя рабство, презирая крепостников, Д. И. Фонвизин любил человека, скорбел, когда видел надругательство над ним, в каких бы формах оно ни проявлялось.

Простакова — натура грубая, деспотичная и одновременно трусливая, жадная и подлая, являя собой ярчайший тип русской помещицы, в то же время раскрыта и как индивидуальный характер — хитрая и жестокая сестра Скотинина, властолюбивая, расчетливая жена, тиранящая своего мужа, мать, любящая без ума своего Митрофанушку. И эта индивидуальная характеристика позволяет показать всю страшную, уродующую человека силу крепостничества. Все великие, человеческие и святые чувства Простаковой искажены. Вот почему даже любовь к сыну — самая сильная страсть Простаковой — неспособна облагородить ее чувства, ибо она проявляется в низменных, животных формах. Ее материнская любовь лишена человеческой красоты и одухотворенности.

Развязка, к которой подводит комедию Д. И. Фонвизин, носила условный характер. Действия *Правдина*, правительственного чиновника, выполнявшего волю «высшей власти», не подтверждались русской действительностью той поры. Они отражали лишь настроения, чаяния известной части просвещенного дворянства и потому воспринимались как совет правительству о возможном способе регулирования отношений между помещиками и крестьянами. В силу этого образ Правдина имел в комедии не реальный, а условный, идеальный характер.

Большой жизненностью отличается образ *Стародума*. Но и он представляет редкое явление в дворянской среде, судя по отношению к нему Правдина, Милона, Софьи. Они видят в нем не рядового дворянина, а человека с особыми «правилами». И это действительно так. С образом Стародума связано в комедии выражение идей той части прогрессивного дворянства, которая находилась в оппозиции к правлению Екатерины, осуждала ее действия. Внешне диалоги Стародума с положительными персонажами строились на обсуждении проблем морали и воспитания, но по затронутым в них вопросам и освещению разных сторон общественной жизни они были шире и содержали критику развращенности современного двора («толпы скаредных льстецов»), осуждение монарха, душа которого не всегда бывает «великой», «чтоб стать на стезю истины и никогда с нее не совратиться». Негодование вызвали злоупотребления крепостным правом («угнетать себе подобных беззаконно»), забвение первым сословием своих обязанностей.

Хотя Стародум и Правдин не могли осуществить свои идеалы в общественной практике, их суждения, взятые в совокупности, делали комедию идейно созвучной политической трагедии. Это и было тем новым, что внес драматург образами Стародума и Правдина в структуру «Недоросля». Комедии была сообщена общественно-политическая направленность.

3.2. Г. Р. Державин. Стихотворение «Памятник»

История создания

Державина издавна любили сравнивать с древнеримским поэтом Горацием. Державин знал Горация по немецким переводам уже в семидесятые годы. Среди стихотворений Державина можно насчитать не менее пятнадцати переложений и переводов из Горация. С Горацием же связаны два значительных произведения Державина, в которых он выразил самооценку, уверенность в своем поэтическом призвании и основанной на нем надежде на бессмертие: «Лебедь» и «Памятник». Стихотворением «Лебедь» Державин заключил второй том собрания своих сочинений 1808 года, подобно тому как ода XX Горация заканчивала вторую книгу его од. В конец первого тома Державин поставил стихотворение «Памятник» (1796). Его оригинал у Горация также заканчивал третью книгу од. Первый перевод на русский язык этой замечательной оды, названной Горацием «К Мельпомене», был сделан Ломоносовым.

«Забавный русский слог» — новая стилистическая манера, введенная Державиным в русскую литературу. Два центральных таких произведения — «Фелица» и «Бог», в которых подчеркнуты поэтическая искренность, отсутствие позы и аффектации — «сердечная простота», а также гражданская смелость и правдолюбие. Державин не забыл прибавить, что истину царям он говорил «с улыбкой», то есть смягчая резкость нравоучения шутливостью тона, однако не за счет, как мы знаем, глубины выражения и несогласий.

Эта «улыбка» не должна никак смешиваться с требованием «улыбательной сатиры», о которой писал журнал «Всякая всячина» в 1769 году. Державин хорошо отличал слабости от пороков, и его сатира всегда носила общественный характер. Державин ценил в своей поэзии служение на пользу общую. Гораций говорит: «Я считаю себя достойным славы за то, что хорошо писал стихи»; Державин замечает это другим образом: «Я считаю себя достойным славы за то, что говорил правду и народу и царям».

Таким образом, отталкиваясь от мысли Горация, иногда пересказывая ее в стихах, Державин затем принимался писать о своем, наболевшем, о том, что наиболее тревожило его в данное время. Поэтому в 1770—1790-е годы в его стихотворениях встречаются отдельные образы, сравнения, темы Горация, но нет ни переводов его, ни переложений в принятом смысле этого слова. Державин только «заряжается» Горацием для того, чтобы с большей силой, подкрепленной авторитетом классического поэта, обрушиться на недостатки современного общества и отдельных его представителей.

В формировании литературно-эстетических взглядов Державина определенную, и притом немалую, роль играло произведение Горация «Послание к Писонам», или «Наука поэзии».

Гораций советовал настойчиво трудиться над выразительностью языка. Уроки «Послания к Писонам» были полезны Державину, сумевшему найти свой слог и установить его «Так, чтоб каждому легким вначале он мог показаться, / Но чтоб над ним попотел подражатель иной...» Это вскоре хорошо поняли многочисленные подражатели Державина.

Темы, мотивы

Основой искусства, содержанием его Державин считает истину, в разъяснении которой состоит предназначение поэтов и художников. Поэт для Державина — существо особое, значительное. Вера в силу слова, в его всемогущество была распространена среди просветителей XVIII века. Писатель, говорящий истину, — мужественный гражданин и верный сын отечества, он не умрет в памяти людей, в то время как троны могут пасть и разрушатся царства: «Героев и певцов вселена не забудет; / В могиле буду я, но буду говорить».

«Памятник» Державина дышит уверенностью поэта в своем бессмертии, потому что бессмертно человеческое слово. Эта мысль проходит через ряд стихотворений Державина, но в «Памятнике» она является главной темой и выражена особенно ясно. Важно заметить, что Державин считает себя национальным поэтом: «И слава возрастет моя, не увядая, / Доколь Славянов род вселена будет чтить...»

В стихотворении Державин говорит о народной памяти: «Всяк будет помнить то в народах неисчетных...» Он видел память народа, из поколения в поколение передающего повести о великих людях, сложенные поэтами, чье слово — бессмертно.

Свои заслуги Державин перечисляет лаконично и точно: «Что первый я дерзнул в забавном русском слоге / О добродетелях Фелицы возгласить, / В сердечной простоте беседовать о боге / И истину царям с улыбкой говорить».

Умение отказаться от напыщенной торжественности похвальной оды, внести в стихи колкую сатиру в грубоватых просторечных выражениях составило индивидуальную манеру Державина, благодаря которой он открыл новую страницу в истории русской литературы.

ПРИМЕРЫ ЗАДАНИЙ ЕГЭ К РАЗДЕЛАМ 1–3

Часть 1

Прочитайте приведенный ниже фрагмент произведения и выполните задания 1—9.

Но восходит солнце в небеси —
Игорь-князь явился на Руси.
Вьются песни с дальнего Дуная,
Через море в Киев долетая.
По Боричеву восходит удалой
К Пирогощей Богородице Святой.
И страны рады,
И веселы грады.
Пели песню старым мы князьям,
Молодых настало время славить нам.
Слава князю Игорю,
Буй-тур Всеволоду!
Владимиру Игоревичу!
Слава всем, кто, не жалея сил,
За христиан полки поганых бил!
Здрав будь, князь, и вся дружина здрава!
Слава князьям и дружине слава!

(«*Něi āi ī ī ēēō Ē āi dāāā*»)

Ответом к заданиям 1—7 является слово, или словосочетание, или последовательность цифр, чисел. Укажите ответы в тексте работы.

1. К какому жанру, тесно связанному с устной народной поэзией, относится приведенный фрагмент литературного памятника?

Ответ: _____.

2. Укажите время создания «Слова о полку Игореве».

Ответ: _____.

3. Какое историческое событие лежит в основе сюжета «Слова о полку Игореве»?

Ответ: _____.

4. Установите соответствие между персонажами «Слова...» и цитатами, характеризующими их: к каждой позиции первого столбца подберите соответствующую позицию из второго столбца.

ПЕРСОНАЖИ

- А) князь Игорьь
 Б) князь Всеволод
 В) князь Святослав

ЦИТАТА

- 1) «...Диво ль старцу — мне помолодеть?..»
 2) «Мужество избрал себе опорой...»
 3) «Вещие персты он подымал...»
 4) «И тебе ли, тур, скорбеть о ранах...»

Запишите в таблицу выбранные цифры под соответствующими буквами.

Ответ:

А	Б	В

5. Какой художественный троп использует Автор «Слова о полку Игореве» в данном фрагменте?

Не сороки во поле стрекочут,
 Не вороны кличут у Донца —
 Кони половецкие топочут,
 Гзак с Кончаком ищут беглеца.

(ĭ ādāāī ā Ṣāāī ēī ōēī āī)

Ответ: _____.

6. Какое средство художественной выразительности, характерное для русского фольклора, встречается в тексте «Слова о полку Игореве»: «чистое поле», «серые волки», «острые мечи», «синее море», «черный ворон», «красные девы» и другие?

Ответ: _____.

7. Под каким названием известен лирический фрагмент, включенный Автором «Слова о полку Игореве» в эпическое повествование о воинском походе?

Ответ: _____.

При выполнении заданий 8 и 9 дайте прямой связный ответ на вопрос (примерный объем — 5–10 предложений).
 Выполняя задание 9, подберите для сопоставления два произведения разных авторов (в одном из примеров допустимо обращение к произведению того автора, которому принадлежит исходный текст); укажите названия произведений и фамилии авторов и сопоставьте произведения с предложенным текстом в заданном направлении анализа. При ответах на задания 8 и 9 выполняйте следующие требования:
 — аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения,
 — не искажайте авторскую позицию,
 — избегайте фактических, логических, речевых ошибок.
 Ответы записывайте четко и разборчиво, соблюдая нормы письменной речи.

8. Охарактеризуйте особенности жанра и композиции «Слова о полку Игореве».

9. «Слово о полку Игореве» стало живым явлением не только литературы древней, но и новой. Поэты не только переводили, но и использовали его образы в своих произведениях. Кто из поэтов и писателей обращался к темам и образам «Слова...»?

Прочитайте приведенное ниже произведение и выполните задания 10–16.

ПАМЯТНИК

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит.

Так! — весь я не умру, но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.
Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,

В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить.

О муза! возгордись заслугой справедливой,
И презрит кто тебя, сама тех презирай;
Непринужденною рукой неторопливой
Чело твое зарей бессмертия венчай.

(А. Д. Адамаев, 1795)

Ответом к заданиям 10–14 является слово, или словосочетание, или последовательность цифр. Укажите ответы в тексте работы.

10. С одой какого древнеримского поэта связано стихотворение Г. Р. Державина «Памятник»?

Ответ: _____.

11. Как в стихотворении «Памятник» названа Г. Р. Державиным новая стилистическая манера, введенная им в русскую литературу?

Ответ: _____.

12. Что, по мнению Г. Р. Державина, является основой искусства, его содержанием?

Ответ: _____.

13. Из приведенного ниже перечня выберите три названия художественных средств и приемов, использованных поэтом. Запишите цифры, под которыми они указаны.

1) гиперболы

4) повтор

2) эпитеты

5) сравнение

3) ирония

Ответ:

--	--	--

14. С каким историческим лицом связан образ Фелицы в творчестве Г. Р. Державина?

Ответ: _____.

При выполнении заданий 15 и 16 дайте прямой связный ответ на вопрос (примерный объем — 5–10 предложений).

Выполняя задание 16, подберите для сопоставления два произведения разных авторов (в одном из примеров допустимо обращение к произведению того автора, которому принадлежит исходный текст); укажите названия произведений и фамилии авторов и сопоставьте произведения с предложенным текстом в заданном направлении анализа. При ответах на задания 15 и 16 выполняйте следующие требования:

- аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения,
- не искажайте авторскую позицию,
- избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Ответы записывайте четко и разборчиво, соблюдая нормы письменной речи.

15. Какие темы вы можете выделить в стихотворении «Памятник»?

16. Кто из русских поэтов XVIII–XIX веков в своем творчестве обращался к той же древнеримской оде, что и Г. Р. Державин в стихотворении «Памятник»?

Часть 2

Для выполнения задания части 2 выберите только ОДНУ из предложенных тем сочинений (17.1–17.4). Напишите сочинение на эту тему в объеме не менее 200 слов (если объем сочинения менее 150 слов, то оно оценивается 0 баллов).

Раскрывайте тему сочинения полно и многоаспектно.

Аргументируйте свои тезисы анализом элементов текста произведения (в сочинении по лирике необходимо проанализировать не менее трех стихотворений).

Выявляйте роль художественных средств, важную для раскрытия темы сочинения.

Продумывайте композицию сочинения.

Избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Сочинение пишите четко и разборчиво, соблюдая нормы речи.

17.1. В чем актуальность «Слова о полку Игореве» в наши дни?

17.2. Почему стихотворение «Памятник» Г. Р. Державина дышит уверенностью поэта в своем бессмертии?

17.3. Комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль» как «комедия воспитания»

17.4. Тема воспитания и преемственности поколений в литературе XVIII — XX веков (на примере нескольких произведений).

Из литературы первой половины
XIX века

4.1. В. А. Жуковский. Стихотворение «Море»

«Море» — одно из самых лучших и самых известных стихотворений В. А. Жуковского. Оно было создано в 1822 году. *Жанр* — элегия.

«Море» написано четырехстопным амфибрахийем и белым стихом, которые позволили Жуковскому имитировать безмолвие моря, движение волн, колыхание морской поверхности. *Композиция* стихотворения построена на изображении трех различных состояний морской стихии. Жуковский изображает море в спокойном состоянии, в бурю и после нее. Все три картины великолепны. В спокойной морской глади отражаются и чистая лазурь неба, и золотые облака, и блеск звезд. В бурю море бьется, вздымает волны, шум которых замечательно передан Жуковским при помощи аллитераций (повторения согласных):

Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу...

Благодаря повторению шипящих звуков создается полная иллюзия шипения кипящих, клокочущих волн. Трехсложные стопы в приведенных строках разделены паузами, передающими мерные удары волн.

Но не только красота морской стихии занимает мысли поэта. В «Море» Жуковский прибегает к олицетворению природы. Поэт изображает море «живым», «дышащим», наполненным «тревожной думой». Безудержная стихия «бьется», «воет», «рвет и терзает враждебную мглу». Следует отметить обилие эмоциональных эпитетов («сладостный блеск», «светозарная лазурь» и т. д.), метафоры («смятение моря»), эпитеты, подчеркивающие состояния моря («безмолвное море», «испуганные волны»), состояние неба («таинственное, сладостное, полное жизни»). Поэт обращается к морю с вопросами, словно к человеку:

Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?

Море остается загадкой для лирического героя. Раздумья приводят его к мысли о сходстве человеческой жизни и жизни морской стихии. Море из «земных неволи» тянется к небу, чтобы обрести желанную свободу.

Главной *темой* элегии Жуковского «Море» является изображение двух миров — моря и неба. Так автор воплощает в своем произведении идею романтического двоемирия. Как известно, мир для романтиков делился на две части: «здесь» и «там». «Там» и «здесь» — это антитеза (противопоставление), эти категории соотносятся как идеал и действительность. Презируемое «здесь» — это современная действительность, где торжествует зло и несправедливость. «Там» — некая поэтическая действительность, которую романтики противопоставляли реальной действительности.

В данном стихотворении картины состояния моря связаны с настроением, миром эмоций и чувств человека (полны «тревожной думы»). Таким образом, образ моря символизирует человека, погруженного в реальную действительность, находящегося «здесь». Образ неба, соответственно, воплощает желанное «там». Риторические вопросы, задаваемые морю («Что движет твое необъятное лоно? / Чем дышит твоя напряженная грудь?»), связывают картины природы с философскими раздумьями о смысле человеческой жизни.

Развитие лирического сюжета свидетельствует о том, что достижение идеала, который воплощает небо, обманчиво, невозможно. Сначала море изображается внешне спокойным, но на самом деле оно наполнено «смятенной любовью» и «тревожною думой». Из «земной неволи» оно тянется к далекому, светлому небу, что символизирует стремление человека к гармонии, поиску идеала. Затем автор изображает бушующее море, которое рвет и терзает «враждебную мглу», скрывающую от него небо. Эта борьба как будто заканчивается успешно: «И мгла исчезает, и тучи уходят». Но финал стихотворения демонстрирует хрупкость этой победы. Полное и окончательное совмещение идеала и действительности невозможно:

Но, полное прошлой тревоги своей,
Ты долго вздымаешь испуганны волны,
И сладостный блеск возвращенных небес
Не вовсе тебе тишину возвращает;
Обманчив твоей неподвижности вид:
Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любуясь, дрожишь за него.

4.2. В. А. Жуковский. Баллада «Светлана»

Жуковский вошел в историю русской поэзии не только как поэт, но и как балладник. Жанр баллады появился в русской литературе задолго до Жуковского, но именно он сделал его популярным, создав русскую романтическую балладу.

История создания

Жуковский был гениальным переводчиком, и главный его переводной жанр — баллада. Он создал 39 баллад, большинство из которых переводные. Жанр баллады пришел из европейских литератур и был связан с историческим преданием, фольклором, народной песней, устной поэтической традицией. Содержанием баллад стали фантастические, исторические или героические предания и мифы.

Следует сказать, что баллады Жуковского — скорее не переводы, а новые литературные произведения. В его переводе меняются сами образы, темы, проблемы, сюжетные ходы, авторские оценки и т. д.

Первая европейская литературная баллада появилась в 1771 году. Это была баллада Г. А. Бюргера «Ленора», основанная на немецких народных легендах о мертвом женихе, забирающем к себе тоскующую невесту (русский фольклор этого сюжета не знает). Первая баллада Жуковского «Людмила», написанная в 1808 году, — это вольный перевод бюргеровской «Леноры». Поскольку «Людмила» и «Светлана», написанная позже, являются своеобразной диалогией (диалогия — два произведения, связанные между собой тематикой, проблематикой, системой персонажей и т. д.), то необходимо сказать несколько слов и о первом из этих произведений.

В «Людмиле» Жуковский перенес действие в Россию XVI века, героев немецкой легенды превратил в русских «девиц» и юношей, изменил имя героини. В центре авторского внимания находится девушка,

возроптавшая на Бога из-за гибели жениха. Постепенно в балладе сгущается атмосфера таинственного, нарастает ожидание чего-то страшного: Людмила ропщет на Бога, несмотря на предупреждения матери и приближение «полночного часа» (в полночь, как известно, вступает в свои права нечистая сила). В результате Людмила была наказана за то, что восстала против Божией воли: мертвый жених забрал ее с собой в могилу.

Жуковский, видимо, остался недоволен первым вариантом сюжета и почти сразу, в 1808 году, начинает работу над новым вариантом и заканчивает его в 1812 году. В 1813 году «Светлана» появляется в журнале «Вестник Европы» с посвящением Александре Воейковой, младшей сестре горячо любимой поэтом Маши Протасовой). Эта баллада стала более популярной, чем «Людмила», и Жуковского часто называли «певцом Светланы».

Жанр и сюжет

«Светлана» — это романтическая баллада.

Сюжет. Время действия «Светланы» — современность, и все, происходящее в ней, — сон, навеянный сказочной атмосферой святочных гаданий. С первой же строфы читатель погружается в мир народных поверий и ритуалов, которые сопровождают русские зимние праздники:

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали;
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали...

Затем в балладу входит мотив тоски по милому другу. Дальнейшее развитие сюжета ведет к тому, что Светлана с помощью гаданий на зеркале вызывает жениха. Он зовет девушку ехать к венчанию. Но уже во время путешествия «сердце вещее» внушает Светлане тревогу. Она удивлена и насторожена долгим молчанием жениха. В храме влюбленные видят гроб, и происходит не венчание, а обряд отпевания. Однако кони почему-то проносят молодых мимо храма. Затем из-за поднявшейся метели они сворачивают к одинокой хижине, где жених внезапно исчезает вместе с лошадьми. Светлана входит в хижину и видит гроб с покойником. Покойник оживает, но он не в состоянии причинить вред Светлане, потому что ее спасает молитва перед иконой Спаса. В результате покойник оказывается возлюбленным Светланы (то же самое происходит и в «Людмиле»), а все происходящее — сном (в отличие от «Людмилы»). Затем из чудесного мира героиня возвращается в мир реальный и встречается со своим возлюбленным. Идея баллады состоит в том, что вера спасла девушку от жениха-оборотня, который пытался увлечь Светлану с собой в потусторонний мир:

Лучший друг нам в жизни сей
Вера в провиденье.

Таким образом, Жуковский оставляет своим героям право выбора, они вольны сами творить свою судьбу; борьба добра и зла всегда происходит лишь в их душе. Получается, что Бог не наказывает их, а, наоборот, исполняет их волю. Не Бог, а сами герои становятся вершителями своих судеб.

Национальные черты баллады

Как уже было сказано, «Светлана» — это вольный перевод «Леноры» Бюргера. Однако под пером Жуковского «Светлана» стала подлинно национальным русским произведением. Автор использует стиль народного сказочного повествования, о чем свидетельствует зачин: «Раз в крещенский вечерок...». Фольклорное начало отражено в традиционных для сказок словосочетаниях типа «перстень

золотой». Поэт воспроизводит черты русского национального быта, народных обычаев, обрядов, приводит подлинные тексты гадальной песни в обработанном виде и т. д.

Главная героиня баллады — Светлана. В ее образе Жуковский намечает характерные черты идеального русского женского типа: верность, покорность, кротость, поэтичность. Героиня для автора — «милая Светлана» (автор ни разу не назвал так Людмилу), рисуется в окружении других девушек — таких же милых. И вообще все, связанное с этим девичьим миром, вызывает восторг поэта: башмачок, песенки, вечерок, подруженьки и т. д.

Но при своей кротости и мягкости Светлана тверда в своей вере в Бога. Она не ропщет на жизнь, как Людмила, а лишь просит ангела-утешителя утолить ее печаль о погибшем женихе, потому и судьба ее складывается не так, как у Людмилы. Светлана, как и Людмила, тоже с нетерпением ждет встречи с любимым и гадает в «крещенский вечерок», надеясь получить желанную весть. Как и Людмила, она скачет на коне с женихом. Но если Людмила нарисована на фоне черной, видимо, летней ночи (темнота, освещенная тусклым светом), то «Светлана» выдержана скорее в белом цвете (снег, само имя героини), второй контрастный цвет — не черный, а темный. Кроме того, эта баллада наполнена огоньками (огонек свечи, которую зажгла Светлана, начиная гадать, свет в распахнувшихся дверях церкви, свеча в страшной хижине). Это произведение заканчивается счастливо: также оказавшись в ситуации выбора, Светлана полагается на Бога, а не восстает против него; в результате страшная ночная скачка с женихом оборачивается сном, а утром героиня встречает своего настоящего суженого.

4.3. А. С. Грибоедов. Пьеса «Горе от ума»

История создания

Произведение создавалось на протяжении трех лет — с 1822 по 1824. К осени 1824 года пьеса была завершена. Грибоедов отправился в Петербург, намереваясь использовать свои связи в столице, чтобы получить разрешение на ее публикацию и театральную постановку. Однако вскоре он убедился, что комедии «нет пропуску». Через цензуру удалось провести лишь отрывки, напечатанные в 1825 году в альманахе «Русская Талия». Полностью пьеса впервые была опубликована в России в 1862 году. Первая театральная постановка на профессиональной сцене состоялась в 1831 году. Несмотря на это, пьеса Грибоедова сразу распространилась среди читающей публики в рукописных списках, число которых приближалось к книжным тиражам того времени.

Метод комедии

Пьеса «Горе от ума» писалась в то время, когда на сцене господствовал классицизм, но в литературе в целом развивались романтизм и реализм. Возникновение на рубеже разных направлений во многом определило особенности метода произведения: в комедии сочетаются черты классицизма, романтизма и реализма.

Жанр

Сам Грибоедов определил жанр произведения как «комедию». Но в рамки комедийного жанра эта пьеса никак не вписывается, поскольку в ней очень сильны драматические и трагические элементы.

Кроме того, вопреки всем канонам комедийного жанра, «Горе от ума» заканчивается драматически. С точки зрения современного литературоведения «Горе от ума» — это драма. Но во времена Грибоедова такого деления драматургических жанров не существовало (драма как жанр выделилась позже), поэтому появилось следующее мнение: «Горе от ума» — «высокая» комедия. Поскольку традиционно «высоким» жанром считалась трагедия, то такое жанровое определение ставило пьесу Грибоедова на пересечение двух жанров — комедии и трагедии.

Сюжет

Чацкий, рано оставшийся сиротой, жил в доме своего опекуна Фамусова, друга отца, и воспитывался вместе с его дочерью. «Привычка вместе быть день каждый неразлучно» связала их детской дружбой. Но вскоре юноше Чацкому стало уже «скучно» в доме Фамусова, и он «съехал», приобрел хороших друзей, серьезно занялся науками, отправился «странствовать». За эти годы его дружеское расположение к Софье переросло в серьезное чувство. Через три года Чацкий вернулся в Москву и поспешил увидеть Софью. Однако за время его отсутствия девушка изменилась. Она обижена на Чацкого за долгое отсутствие и влюблена в секретаря отца Молчалина.

В доме Фамусова Чацкий знакомится со Скалозубом, возможным претендентом на руку Софьи, и другими представителями «фамусовского» общества. Между ними возникает и разгорается напряженная идейная борьба. Спор идет о достоинстве человека, его ценности, о чести и честности, об отношении к службе, о месте человека в обществе. Чацкий язвительно критикует крепостнический произвол, цинизм и бездушие «отцов отечества», их жалкое преклонение перед всем иностранным, их карьеризм и т. д.

Фамусовское общество — олицетворение подлости, невежества, косности. К нему следует отнести и Софью, которую так любит герой. Именно она пускает сплетню о сумасшествии Чацкого, стремясь отомстить за насмешки над Молчалиным. Выдумка о сумасшествии Чацкого распространяется с молниеносной быстротой, и выясняется, что, по мнению гостей Фамусова, сумасшедший — значит «вольнодумец». Таким образом, Чацкий признан сумасшедшим за свое свободомыслие. В финале Чацкий случайно узнает, что Софья влюблена в Молчалина («Вот я пожертвован кому!»). А Софья, в свою очередь, обнаруживает, что Молчалин влюблен в нее «по должности». Чацкий принимает решение навсегда уехать из Москвы.

Конфликт. Композиция. Проблематика

В «Горе от ума» можно выделить два типа конфликта: частный, традиционная для комедии любовная интрига, в которую втянуты Чацкий, Софья, Молчалин и Лиза, и общественный (столкновение «века нынешнего» и «века минувшего», то есть Чацкого с косной общественной средой — фамусовским обществом). Таким образом, в основе комедии лежит любовная драма и общественная трагедия Чацкого, которые, конечно, нельзя воспринимать отдельно друг от друга (одно определяет и обуславливает другое).

Со времен классицизма в драматургии считалось обязательным единство действия, то есть строгая причинно-следственная связь событий и эпизодов. В «Горе от ума» эта связь ощутимо ослаблена. Внешнее действие в грибоедовской пьесе выражено не так уж ярко: создается впечатление, что по ходу комедии ничего особенно значительного не происходит. Это связано с тем, что в «Горе от ума» динамика и напряженность драматургического действия создается благодаря передаче мыслей и чувств центральных персонажей, в особенности Чацкого.

Комедии писателей конца XVIII — начала XIX века высмеивали отдельные пороки: невежество, чванство, взяточничество, слепое подражание иностранному. «Горе от ума» — смелое сатирическое обличение всего консервативного уклада жизни: царящего в обществе карьеризма, бюрократической

косности, солдафонства, жестокости к крепостным, невежества. Постановка всех этих проблем в первую очередь связана с изображением московского барства, «фамусовского» общества. Крупным планом подан Фамусов — яркий защитник существующего режима; в образе Скалозуба заклеены карьеризм военной среды и аракчеевское солдафонство; начинающий свою чиновничью службу Молчалин угодлив и беспринципен. Благодаря эпизодическим фигурам (Горичи, Тугоуховские, Хрюмины, Хлестова, Загорецкий) московское барство предстает, с одной стороны, многоликим и пестрым, а с другой — показано как сплоченный общественный лагерь, готовый защищать свои интересы. Образ фамусовского общества складывается не только из лиц, выведенных на сцену, но и многочисленных внесценических персонажей, которые лишь упоминаются в монологах и репликах (сочинитель «глупостей образцовых» Фома Фомич, влиятельная Татьяна Юрьевна, крепостник-театрал, княгиня Марья Алексеевна).

Герои

Героев комедии можно разделить на несколько групп: главные герои, второстепенные, герои-маски и внесценические персонажи. К главным героям пьесы следует отнести Чацкого, Молчалина, Софью и Фамусова. Взаимодействие этих персонажей друг с другом и движет ход пьесы. Второстепенные герои — Лиза, Скалозуб, Хлестова, Горичи и другие — тоже участвуют в развитии действия, но прямого отношения к сюжету не имеют.

Главные герои. Комедия Грибоедова была написана в первой четверти XIX века, после войны 1812 года. В это время общество в России разделилось на два лагеря. В первый входили сановники XVIII века, исповедующие старые принципы жизни, представляющие «век минувший» (фамусовское общество). Во второй — прогрессивная дворянская молодежь, представляющая «век нынешний» (Чацкий). Принадлежность к какому-либо лагерю стала одним из принципов организации системы образов.

Фамусовское общество. Важное место в комедии занимает изобличение пороков современного писателю общества, главную ценность для которого составляют «душ тысячки две родовых» и чин. Неслучайно Фамусов пытается выдать Софью за Скалозуба, который «и золотой мешок, и метит в генераль». Словами Лизы Грибоедов убеждает нас, что не один Фамусов придерживается такого мнения: «Как все московские, ваш батюшка таков: желал бы зятя он с звездами да с чинами». Отношения в этом обществе складываются на основе того, насколько богат человек. Например, Фамусов, который с домашними груб и деспотичен, говоря со Скалозубом, прибавляет почтительное «с». Что касается чинов, то чтобы добыть, «есть многие каналь». Фамусов ставит в пример Чацкому Максима Петровича, который, чтобы достичь высокого положения, «сгибался вперегиб».

Служба для представителей фамусовского общества — это неприятная обуза, с помощью которой, однако, можно изрядно разбогатеть. Фамусов и ему подобные служат не для блага России, а для пополнения кошелька и приобретения полезных знакомств. К тому же на службу поступают не благодаря личным качествам, а благодаря семейному родству («При мне служащие чужие очень редки», — заявляет Фамусов).

Члены фамусовского общества не признают книг, считают ученость причиной появления огромного числа безумных. К таким «безумным», по их мнению, относится племянник княгини Тугоуховской, который «чинов не хочет знать», двоюродный брат Скалозуба («Чин следовал ему: он службу вдруг оставил, в деревне книги стал читать») и, конечно, Чацкий. Некоторые члены фамусовского общества даже пытаются требовать присяг, «чтоб грамоте никто не знал и не учился». Зато фамусовское общество слепо подражает французской культуре, перенимая ее поверхностные атрибуты. Так, французик из Бордо, приехав в Россию, «ни звука русского, ни русского лица не встретил». Россия как будто стала провинцией Франции: «такой же толк у дам, такие же наряды». Даже говорить стали в основном на французском языке, забывая родной.

Фамусовское общество напоминает паука, который затягивает в свои сети людей и вынуждает жить по своим законам. Так, например, Платон Михайлович еще недавно служил в полку,

носился на борзом коне, не боясь ветра, а теперь «здоровьем очень слаб», как считает его жена. Он как будто живет в неволе. Даже не может уехать в деревню: его жена слишком любит балы и приемы.

Члены фамусовского общества не имеют собственного мнения. Например, Репетилов, узнав, что все верят в безумие Чацкого, тоже соглашается с тем, что он сошел с ума. Да и волнует всех только то, что о них думают в обществе. Друг к другу же они равнодушны. Так, узнав о падении Молчалина с лошади, Скалозуб интересуется только тем, «как треснулся он, грудью или в бок». Не случайно комедия заканчивается знаменитой фразой Фамусова «что станет говорить княгиня Марья Алексевна». Узнав о том, что дочь влюблена в Молчалина, он думает не о ее душевных страданиях, а о том, как это выглядит в глазах светского общества.

Софья. Образ Софьи неоднозначен. С одной стороны, дочь Фамусова была воспитана своим отцом, мадам Розье, дешевыми учителями и сентиментальными французскими романами. Она, как и большинство дам ее круга, мечтает о «муже-слуге». Но с другой стороны, Софья предпочитает бедного Молчалина богатому Скалозубу, не преклоняется перед чинами, способна на глубокое чувство, может сказать: «Что мне молва? Кто хочет, тот и судит!». Любовь Софьи к Молчалину — это вызов воспитавшему ее обществу. В каком-то смысле только Софья способна понимать Чацкого и на равных отвечать ему, мстить, распуслав сплетню о его сумасшествии; только ее речь можно сопоставить с языком Чацкого.

Чацкий. Центральный герой комедии и единственный положительный персонаж — Чацкий. Он защищает идеалы просвещения и свободу мнений, пропагандирует национальную самобытность. Его представления о человеческом уме совсем иные, чем у окружающих. Если Фамусовым и Молчалиным ум понимается как умение приспособиться, угодить власть имущим во имя личного преуспеяния, то для Чацкого он связан с духовной независимостью, свободой, с идеей гражданского служения.

Хотя Грибоедов и дает понять читателю, что в современном ему обществе есть люди, подобные Чацкому по взглядам, герой комедии показан одиноким и гонимым. Конфликт между Чацким и московским барством усилен его личной драмой. Чем острее переживает герой свою неразделенную любовь к Софье, тем сильнее его выступления против фамусовского общества. В последнем акте Чацкий предстает как глубоко страдающий, исполненный скептицизма, ожесточенный человек, желающий «на весь мир излить всю желчь и всю досаду».

Герои-маски и внесценические персонажи. Образы героев-масок предельно обобщены. Автору не интересна их психология, они занимают его лишь как важные «приметы времени». Они играют особую роль: создают социально-политический фон для развития сюжета, подчеркивают и разъясняют что-то в главных героях. К героям-маскам можно отнести Репетилова, Загорецкого, господ N и D, семейство Тугоуховских. Возьмем, например, Петра Ильича Тугоуховского. Он безлик, он маска: ничего, кроме «э-хм», «а-хм» и «у-хм» не произносит, ничего не слышит, ничем не интересуется, собственного мнения начисто лишен. В нем доведены до абсурда, до нелепости черты «мужа-мальчика, мужа-слуги», составляющие «высокий идеал московских всех мужей».

Подобную роль играют и внесценические персонажи (герои, имена которых называются, но сами они на сцене не появляются и участия в действии не принимают). Кроме того, герои-маски и внесценические персонажи как бы «раздвигают» стены фамусовской гостиной. С их помощью автор дает читателю понять, что речь идет не только о Фамусове и его гостях, но и обо всей барской Москве. Более того, в разговорах и репликах персонажей возникает и облик столичного Петербурга, и саратовская глушь, где живет тетка Софьи, и т. д. Таким образом, по ходу действия пространство произведения постепенно расширяется, охватывая сначала всю Москву, а затем и Россию.

Значение

В комедии «Горе от ума» подняты все остро стоявшие в то время политические и общественные вопросы: о крепостном праве, о службе, о просвещении, о дворянском воспитании; нашли свое отражение

злободневные споры о суде присяжных, о пансионах, институтах, о взаимном обучении, о цензуре и т. д.

Не менее важно и воспитательное значение комедии. Грибоедов подверг резкой критике мир насилия, произвола, невежества, подхалимства, лицемерия; показал, как гибнут в этом мире, где господствуют Фамусовы и Молчалины, лучшие человеческие качества.

Особенно важно значение комедии «Горе от ума» в развитии русской драмы. Оно, прежде всего, определяется ее реализмом.

В построении комедии есть некоторые черты классицизма: соблюдение в основном трех единств, наличие больших монологов, «говорящие» фамилии некоторых действующих лиц и т. д. Но по своему содержанию комедия Грибоедова является реалистическим произведением. Драматург полно, всесторонне обрисовал героев комедии. Каждый из них — не воплощение какого-либо одного порока или добродетели (как в классицизме), а живой человек, наделенный свойственными ему качествами. Грибоедов в одно и то же время показал своих героев как личностей, обладающих неповторимыми, индивидуальными чертами характера, и как типичных представителей определенной эпохи. Поэтому имена его героев стали нарицательными: синонимами бездушного чиновничества (фамусовщина), подхалимства (молчалинство), грубой и невежественной военщины (скалозубовщина), гонящегося за модой пустословия (репетиловщина).

Создавая образы своей комедии, Грибоедов разрешил важнейшую для писателя-реалиста (особенно драматурга) задачу речевой характеристики героев, то есть задачу индивидуализации языка действующих лиц. В комедии Грибоедова каждое лицо говорит свойственным ему живым разговорным языком. Это было особенно трудно сделать, потому что комедия написана стихами. Но Грибоедов сумел придать стиху (комедия написана разностопным ямбом) характер живой, непринужденной беседы. Прочитав комедию, Пушкин сказал: «О стихах не говорю — половина должна войти в пословицы». Слова Пушкина оправдались быстро. Уже в мае 1825 года писатель В. Ф. Одоевский утверждал: «Почти все стихи комедии Грибоедова сделались пословицами, и мне часто случалось слышать в обществе целые разговоры, которых большую часть составляли стихи из “Горя от ума”».

И в нашу разговорную речь вошло много стихов из комедии Грибоедова, например: «Счастливые часов не наблюдают», «И дым отечества нам сладок и приятен», «Свежо предание, а верится с трудом» и многие другие.

4.4. А. С. Пушкин. Стихотворения

«Деревня»

Стихотворение «Деревня» было написано Пушкиным в 1819 году, в так называемый петербургский период его творчества. Для поэта это было временем активного участия в общественно-политической жизни страны, посещения тайного союза декабристов, дружбы с Рылевым, Луниным, Чаадаевым. Наиболее важными для Пушкина вопросами в этот период являлись общественное устройство России, социальная и политическая несвобода многих людей, деспотичность самодержавно-крепостнической системы.

Стихотворение «Деревня» посвящено чрезвычайно актуальной для того времени теме крепостного права. Оно имеет двухчастную композицию: первая часть (до слов «...но мысль ужасная...») представляет собой идиллию, а вторая — политическую декларацию, воззвание к сильным мира сего.

Деревня для лирического героя — это, с одной стороны, некий идеальный мир, где царят тишина и гармония. В этом краю, «приюта спокойствия, трудов и вдохновенья», герой обретает духовную свободу, предается «творческим думам». Образы первой части стихотворения — «темный сад

с его прохладой и цветами», «светлые ручьи», «нивы полосаты» — романтизированы. Это создает идиллическую картину покоя и умиротворения. Но совсем другая сторона жизни в деревне открывается во второй части, где поэт безжалостно вскрывает уродство социальных отношений, произвол помещиков и бесправное положение народа. «Барство дикое» и «рабство тощее» — основные образы этой части. Они воплощают «невежества убийственный позор», всю неправильность и бесчеловечность крепостного права.

Таким образом, первая и вторая части стихотворения являются контрастными, противопоставленными друг другу. На фоне прекрасной, гармоничной природы, царства «счастья и забвенья», изображенной в первой части, мир жестокости и насилия второй выглядит особенно безобразно и ущербно. Поэт использует прием контраста, чтобы отчетливее выявить основную идею произведения — несправедливость и жестокость крепостного права.

Этой же цели служит и отбор изобразительно-выразительных языковых средств. Интонация речи в первой части стихотворения спокойная, ровная, дружественная. Поэт тщательно подбирает эпитеты, передавая красоту сельской природы. Они создают романтическую и умиротворенную атмосферу: «льется дней моих потоку», «мельницы крилаты», «озер лазурные равнины», «мирный шум дубрав», «тишина полей». Во второй части интонация другая. Речь становится взволнованной. Поэт подбирает меткие эпитеты, дает выразительную речевую характеристику: «барство дикое», «на пагубу людей избранное судьбой», «измученные рабы», «неумолимый владелец». Кроме того, последние семь строк стихотворения наполнены риторическими вопросами и восклицаниями. Они демонстрируют возмущение лирического героя и его нежелание мириться с несправедливым устройством общества.

«УЗНИК»

Стихотворение «Узник» было написано в 1822 году, во время «южной» ссылки. Приехав к месту своей постоянной службы, в Кишинев, поэт был потрясен разительной переменой: вместо цветущих крымских берегов и моря — выжженные солнцем бесконечные степи. Кроме того, сказалось отсутствие друзей, скучная, однообразная работа и ощущение полной зависимости от начальства. Пушкин чувствовал себя пленником. В это время и было создано стихотворение «Узник».

Главная тема стихотворения «Узник» — тема свободы, ярко воплощенная в образе орла. Орел — пленник, как и лирический герой. Он вырос и вскормлен в неволе, он никогда не знал свободы и тем не менее стремится к ней. В призыве орла к свободе («Давай улетим!») реализуется идея пушкинского стихотворения: человек должен быть свободен, как птица, потому что свобода — это естественное состояние каждого живого существа.

Композиция. «Узник», как и многие другие стихотворения Пушкина, делится на две части, отличающиеся друг от друга интонацией и тоном. Части не контрастны, но постепенно тон лирического героя становится все более взволнованным. Во второй строфе спокойный рассказ стремительно переходит в страстный призыв, в крик о свободе. В третьей он достигает своего пика и как бы замирает на самой высокой ноте на словах «... лишь ветер... да я!».

«Во глубине сибирских руд...»

Стихотворение «Во глубине сибирских руд...» датируется концом декабря 1826 года — началом января 1827 года. Пушкин передал его сосланным декабристам через А. Г. Муравьеву, уезжавшую из Москвы к мужу на каторгу в начале января 1827 года. *Жанр* — дружеское послание.

В этом стихотворении звучит характерная для творчества Пушкина тема свободы. Поскольку послание адресовано декабристам, есть основания полагать, что речь идет не только о свободе вообще, но и о свободе от деспотии царской власти. Известно, что поэт тесно общался с некоторыми декабристами, но этот факт вовсе не свидетельствует о том, что он полностью разделял их политические

взгляды. Однако совершенно очевидно, что в этом стихотворении декабристы получают у Пушкина полное нравственное признание: у них «дум высокое стремлень», их «скорбный труд» «не пропадет»:

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

«Поэт»

Стихотворение «Поэт» было написано в 1827 году. Здесь Пушкин развивает *тему* божественного призвания поэта-пророка. Стихотворение построено на противопоставлении человеческого и творческого облика поэта. В первой части описывается внетворческое существование поэта. Здесь он предстает как обычный человек, уравнивается с другими «детьми ничтожными света». Вторая часть посвящена состоянию творческого вдохновения, которое полностью преобразует героя, поднимает его над суетной повседневностью.

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

«К Чаадаеву»

Стихотворение «К Чаадаеву» было написано Пушкиным в «петербургский» период, в 1818 году. В это время поэт находился под сильным влиянием декабристских идей. Под их воздействием создается его вольнолюбивая лирика этих лет, в том числе программное стихотворение «К Чаадаеву». *Жанр* — дружеское послание.

В стихотворении «К Чаадаеву» звучит *тема* вольности и борьбы с самодержавием. Оно отражает те взгляды и политические настроения, которые объединяли Пушкина с его другом П. Я. Чаадаевым и со всеми передовыми людьми его времени. Не случайно стихотворение широко распространялось в списках, служило средством политической агитации.

Сюжет. В начале послания Пушкин говорит о том, что быстро исчезли надежды, которые возникли в обществе в первые годы царствования Александра I. Гнет «власти роковой» (ужесточение политики императором после войны 1812 года) заставляет людей передовых взглядов и свободолюбивых настроений с особой остротой чувствовать «призвание отчизны» и нетерпеливо ожидать «минуты вольности святой». Поэт призывает «отчизне посвятить души прекрасные порывы...», бороться за ее свободу. В конце стихотворения выражается вера в неизбежность падения самодержавия и в освобождение русского народа:

Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

Новаторство Пушкина состоит в том, что в этом стихотворении он соединил гражданственный, обличительный пафос с почти интимными переживаниями лирического героя. Первая строфа заставляет вспомнить образы и эстетику сентименталистской и романтической элегии. Однако начало следующей строфы резко меняет ситуацию: разочарованной душе противопоставлена душа, полная мужества. Становится ясно, что речь идет о жажде свободы и борьбы; но в то же время фраза «горит желанье» намекает, как кажется, и на то, что речь идет о нерастроченной силе любовного чувства. Третья строфа соединяет образы политической и любовной лирики. В двух заключительных строфах любовная фразеология сменяется гражданственно-патриотическими образами.

Если идеалом для декабристской поэзии был герой, добровольно отказывающийся от личного счастья ради счастья родины, и с этих позиций осуждалась любовная лирика, то у Пушкина политическая и любовная лирика не противопоставлялись друг другу, а сливались в общем порыве свободолюбия.

«Песнь о вещем Олеге»

«Песнь о вещем Олеге» была написана в 1822 году. *Жанр* — легенда.

Сюжетной основой «Песни о вещем Олеге» послужила легенда о смерти Олега, киевского князя, записанная в «Повести временных лет». Киевскому князю Олегу, прозванному в народе «вещим» за мудрость, волхв, «кудесник», предрекает: «примешь ты смерть от коня своего». Испугавшись страшного пророчества, князь расстается со своим верным боевым другом-конем. Проходит много времени, конь умирает, а князь Олег, вспомнив о предсказании, с гневом и горечью решает, что волхв обманул его. Придя на могилу старого боевого друга, Олег сожалеет, что им пришлось так рано расстаться. Однако оказывается, что кудесник не клеветал, и пророчество его исполнилось: ядовитая змея, выползшая из черепа коня, ужалила Олега.

В легенде о князе Олеге и его коне Пушкина заинтересовала *тема* рока, неизбежности предначертанной судьбы. Олег избавляется, как ему кажется, от угрозы смерти, отсылает коня, который должен, по предсказанию кудесника, сыграть роковую роль. Но через много лет, когда кажется, что опасность миновала — конь мертв, — судьба настигает князя.

В стихотворении звучит еще одна *тема*, чрезвычайно важная для поэта, — тема поэта-пророка, тема поэта — провозвестника высшей воли. Так, князь говорит кудеснику:

Открой мне всю правду, не бойся меня:
В награду любого возьмешь ты коня.

И слышит в ответ:

Волхвы не боятся могучих владык,
И княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен.

«К морю»

«К морю» было создано в 1824 году. Это стихотворение завершает романтический период пушкинского творчества. Оно стоит как бы на стыке двух периодов, поэтому в нем присутствуют и некоторые романтические темы и образы, и черты реализма.

Традиционно *жанр* стихотворения «К морю» определяют как элегию. Однако скорее следует говорить о сочетании таких жанров, как послание и элегия. Жанр послания проявляется уже в самом названии стихотворения, но содержание остается чисто элегическим.

В первой же строке стихотворения лирический герой прощается с морем («Прощай, свободная стихия!»). Это прощание — и с реальным Черным морем (в 1824 году Пушкина высылают из Одессы в Михайловское, под надзор отца), и с морем как романтическим символом абсолютной свободы, и с самим романтизмом.

Образ моря, бушующего и свободного, занимает центральное место. Сначала море предстает перед нами в традиционно романтическом духе: оно символизирует жизнь человека, его судьбу. Затем картина конкретизируется: море связано с судьбами великих личностей — Байрона и Наполеона.

В этом стихотворении происходит прощание поэта с романтизмом, с его идеалами. Пушкин постепенно обращается к реализму. В двух последних строках элегии море перестает быть романтическим символом, а становится просто пейзажем.

В элегии «К морю» поднимается традиционная для романтизма *тема* романтического бегства героя. В этом смысле его интересно сопоставить с одним из первых стихотворений романтического периода в творчестве Пушкина «Погасло дневное светило...» (1820), где также возникает тема бегства. Здесь лирический герой стремится уйти в какие-то неведомые «волшебные края» (романтическое неприятие окружающей действительности), а в стихотворении «К морю» говорится уже о неудаче этого романтического путешествия:

Не удалось навек оставить
Мне скучный неподвижный брег,
Тебя восторгами поздравить
И по волнам твоим направить
Мой поэтический побег!

В стихотворении «Погасло дневное светило...» герой стремится к «отдаленному берегу», который представляется ему идеальным краем (романтическое «там»), а в элегии «К морю» герой сомневается в его существовании:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран.

«Няне»

Стихотворение «Няне» было написано в Михайловском в 1826 году. В 1824–1826 годах няня поэта Арина Родионовна вместе с Пушкиным жила в Михайловском, разделив с ним изгнание. Она оказала большое влияние на его творчество, занятия фольклором, увлечение народной поэзией, сказками. Время, проведенное вместе с няней, поэт неоднократно воспел в стихотворениях, а ее черты воплотил в образах няни Татьяны Лариной, няни Дубровского, женских образах романа «Арап Петра Великого» и т. д. Арине Родионовне посвящено и знаменитое пушкинское стихотворение «Няне».

В стихотворении поднимается *тема* самоотверженной материнской любви. Ее воплощением является няня, которой и посвящено произведение. Все стихотворение пронизано нежностью, любовью и бесконечной благодарностью лирического героя к ней. Обращаясь к няне, он находит самые трогательные и ласковые эпитеты: «подруга дней моих суровых», «голубка дряхлая моя». Поэт рисует образ женщины, все мысли и чувства которой посвящены прежде всего лирическому герою, питомцу. Пушкин использует очень выразительный образ, чтобы передать, с какой надеждой няня ждет его, как беспокоится о нем: спицы, которые то и дело замирают в ее руках, когда она смотрит в окно.

«К***» («Я помню чудное мгновенье...»)

Стихотворение «К***» посвящено А. П. Керн, с которой Пушкин познакомился в Петербурге в 1819 году. Летом 1825 года Анна Керн гостила в Тригорском, находящемся неподалеку от Михайловского, где жил тогда опальный поэт (период «северной» ссылки). Именно в это время и было написано стихотворение.

«К***» посвящено *теме* любви. Любовь изображена здесь не просто как мощное всепоглощающее чувство, а как смысл жизни. Не случайно поэт придает облику своей героини «небесные черты», связывает с ее появлением божественное начало. Годы, проведенные без возлюбленной, представляются прожитыми напрасно:

Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

И только ее появление «пробуждает» лирического героя:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Композиция. В стихотворении можно выделить три части. Первая часть — воспоминание лирического героя о «чудном мгновении», о встрече с «гением чистой красоты» (первая строфа). Вторая часть — годы, проведенные «без божества, без вдохновенья...». Наконец, третья часть — пробуждение души, связанное с появлением возлюбленной.

«19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...»)

19 октября 1811 года был открыт Царскосельский лицей. Лицейсты первого выпуска, к которому принадлежал и Пушкин, через всю жизнь пронесли особый «лицейский дух» — дух уважения к личности, ее достоинству, дух чести и товарищества, дружбы и братства. Именно в Лицее поэт обрел настоящих друзей. Кроме того, Лицей стал для него настоящим домом, и там же произошло его посвящение в поэты. В связи со всем этим день открытия Лицея Пушкин неизменно отмечал стихотворениями, обращенными к друзьям юности (Пушину, Дельвигу, Кюхельбекеру). Окончив лицей, выпускники решили ежегодно собираться 19 октября. В те годы, когда Пушкин был в ссылке и не мог в день годовщины быть вместе с товарищами, он не раз присылал собравшимся свое приветствие. Одно из таких дружеских посланий и представляет собой «19 октября».

Жанр — дружеское послание.

Сюжет. Стихотворение открывается описанием осеннего пейзажа и сразу же возникает тема одиночества. Поэт с тоской вспоминает о своих товарищах, которые в этот день «пируют» «на берегах Невы», размышляет о том, «еще кого не досчитались» его лицейские друзья. В его воспоминаниях друзья, которых он обрел в Царскосельском лицее, предстают как единственно надежные и верные, а сам Лицей — как «отечество», родной дом:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен,

Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Затем поэт вспоминает о тех, кто не оставил опального поэта и в ссылке. Так, он пишет о посещении его в Михайловском Пушкиным:

...Поэта дом опальный,
О Пушкин мой, ты первый посетил;
Ты усладил изгнанья день печальный,
Ты в день его лица превратил.

Оканчивается стихотворение печальными размышлениями о том, что с каждым днем круг друзей редеет. Но поэт выражает надежду на то, что в следующем году он будет отмечать этот день вместе со всеми:

Запомните ж поэта предсказанье:
Промчится год, и с вами снова я,
Исполнится завет моих мечтаний;
Промчится год, и я явлюся к вам!

Центральная *тема* стихотворения «19 октября» — тема дружбы. Здесь Пушкин с сердечной теплотой обращается к друзьям, вспоминает дни лица. Он говорит о дружбе лицейцев, сплотившей их в единую семью. Не случайно в одной из строф поэт подчеркивает, что истинных друзей он обрел именно в Лицее, «иные» же «друзья» глубоко разочаровали его:

Из края в край преследуем грозой,
Запутанный в сетях судьбы суровой,
Я с трепетом на лоно дружбы новой,
Устав, приник ласкающей главой...
С мольбой моей печальной и мятежной,
С доверчивой надеждой первых лет,
Друзьям иным душой предался нежной;
Но горек был небратский их привет.

Все послание согрето большой и подлинной нежностью, глубоко искренним чувством любви к друзьям.

«Пророк»

Стихотворение «Пророк» было написано в 1826 году. Здесь Пушкин поднимает *тему* божественного призвания поэта-пророка, рисуя идеальный образ поэта. Название и содержание стихотворения позволяют предположить обращение Пушкина к библейской книге пророка Исайи, который находился в отчаянии, видя, что окружающий его мир погряз в беззаконии и пороках. «И тогда прилетел... один из серафимов, и в руке у него горящий уголь». Ангел «удалил беззаконие» и «очистил грех» Исайи, поручив ему миссию по исправлению людей.

Пушкин дает в «Пророке» свою интерпретацию библейского сюжета. Его лирический герой не чувствует себя оскверненным беззаконием общества, но он не равнодушен к происходящему вокруг, он «духовной жаждою томим». Именно к такому человеку является посланник Бога.

Все образы здесь истинно пушкинские, несмотря на библейский сюжет. Они знакомы нам по другим его произведениям (например, в «Подражаниях Корану» мы встречаем тот же образ одинокого путника). Явление «шестикрылого серафима» в «Пророке» помогает поэту обрести дар прозрения, научиться видеть и слышать то, что недоступно зрению и слуху обыкновенных людей, постичь

великие тайны бытия. Отныне для него нет тайн ни на земле, ни под водой. Это возвышает его над людьми, но вместе с тем и накладывает огромную ответственность. В минуты творческого вдохновения поэт обретает нечеловеческую обостренность видения мира, он отрешается от своего обычного состояния и может постичь то, что недоступно обыкновенным людям. Действия серафима становятся все более жестокими, но дар, полученный героем, приобретает все большую ценность. Наконец настает момент наивысшего духовного подъема: через ряд мучительных превращений происходит обретение мудрости, истины. Взамен «грешного» языка серафим вкладывает в уста пророка «жало мудрых змей», а вместо сердца вдвигает «уголь, пылающий огнем». Стихотворение оканчивается воззванием Бога к новому пророку:

Встань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моею —
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

«Зимняя дорога»

В стихотворении «Зимняя дорога», написанном в 1826 году, звучит традиционная для лирики Пушкина тема дороги. Однако, в отличие от стихотворений романтического периода, здесь она осмысливается иначе. Романтический герой — вечный скиталец, вся его жизнь — в пути, в дороге, и любая остановка означает для него потерю свободы. В романтической поэзии тема свободы с темой дороги связана очень тесно. Здесь же тема дороги соединяется не со стремлением к свободе, а наоборот — герой стремится домой. Дорога здесь связывается с «волнистыми туманами», «печальными полянами» и «однозвучным» колокольчиком, а сама дорога названа «скучной». Этому долговому и утомительному пути противопоставлен домашний уют:

Скучно, грустно... Завтра, Нина,
Завтра к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь не наглядясь.

Таким образом, если в романтических стихотворениях мотив дороги связывался с постоянным движением, с кочевой жизнью и именно такая жизнь представляется как наиболее приближенная к идеалу — полной свободе человека, то в 1826 году Пушкин осмысляет эту тему по-другому.

«Анчар»

Стихотворение было написано в 1828 году. После возвращения из ссылки в 1826 году Пушкин некоторое время надеялся на то, что теперь его мечты о свободном творчестве воплотятся в жизнь. Но царь и его слуги не оставляют поэта в покое. Тайные агенты следят за каждым шагом поэта, его произведения подвергаются жестокой цензуре. В 1828 году против поэта возбуждается дело по обвинению в создании противоправительственного произведения «Андрей Шень» и безбожной поэмы «Гавриилиада». Видимо, эти обстоятельства личной жизни и послужили поводом для создания аллегорического стихотворения «Анчар».

Жанр традиционно определяется как лирическое стихотворение, но событийный сюжет позволяет назвать его балладой.

В основу сюжета этого произведения Пушкин положил полулегендарные сведения о существовании на острове Ява ядовитого дерева анчар. Путешественники рассказывали, что это дерево отравляет окрестный воздух, а сок его смертелен. Вожди местных племен посылали приговоренных к смертной казни собирать ядовитую смолу анчара, которую употребляли для отравления стрел.

В своем стихотворении Пушкин создает очень яркий и выразительный образ смертельно ядовитого дерева, символизирующий абсолютное зло:

К нему и птица не летит,
И тигр не йдет: лишь вихорь черный
На древо смерти набежит —
И мчится прочь, уже тлетворный.

К этому дереву царь, которому понадобился яд для стрел, послал своего слугу. Тот выполнил поручение, заплатив за это жизнью.

В «Анчаре» поднимается *тема гибельности неограниченной власти*. Пушкин сопоставляет зло природы и зло владыки, который отправляет человека к дереву, несущему смерть. Все живое избегает прикосновения к анчару, он — «один во всей вселенной». Царь нарушает закон природы.

Композиция. Стихотворение делится на две части. В первой дается описание ядовитого дерева. Во второй рассказывается о всеильном владыке, пославшем на смерть своего раба. При изображении анчара Пушкин использует эпитеты, направленные на раскрытие его основного качества — губительности для всего живого. Образы царя и слуги контрастны: в первом поэт подчеркивает его всевластие, безжалостность, во втором — покорность. При этом образы анчара и царя, наоборот, сопоставлены: и тот и другой несут смерть.

Идейный смысл этого стихотворения — губительность неограниченной власти для общества.

«На холмах Грузии лежит ночная мгла...»

Стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» было написано Пушкиным в 1829 году во время поездки поэта в Закавказье. Тогда Пушкин был безнадежно влюблен в Наталью Гончарову, даже не надеясь на брак с ней. *Жанр* — элегия.

Стихотворение посвящено *теме любви*. Описание природы служит автору способом выражения чувств лирического героя, размышлений на тему любви. Два первых стиха (строки) дают пейзажную картину:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.

Пейзаж содержит скрытое противопоставление двух начал. Первый стих рисует холмы — возвышенности, поднятые к небу. Второй — лежащую у ног поэта глубокую реку. Третий и четвертый стихи характеризуют внутреннее состояние лирического героя. Оно находится в согласии с окружающим пейзажем. Чувства, испытываемые героем-автором, противоречивы: «грустно и легко» — это не только разные, но и трудно совместимые чувства. Объяснение их дается в следующих строках:

Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою...

Введенное в стихотворение поэтическое «ты» (образ неназванной возлюбленной) становится источником света. Именно ею полна печаль, и это делает печаль светлой. Следующие четыре стиха меняют интонацию. Спокойно-печальная повествовательная интонация первого четверостишия делается более напряженной:

Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

Последние строки особенно важны для понимания стихотворения и пушкинской концепции любви: вечна сама потребность любить, любовь возникает в сердце поэта как эхо женской красоты и гармонии.

«Я вас любил: любовь еще, быть может. . .»

Стихотворение было написано в 1829 году, посвящено Анне Алексеевне Олениной.

«Я вас любил: любовь еще, быть может...» — одно из самых известных стихотворений Пушкина о любви. Чувство лирического героя — высшее проявление любви, направленной прежде всего на возлюбленную. Стихотворение начинается словами «Я вас любил», свидетельствующими о том, что любовь осталась в прошлом. Но этот тезис тут же опровергается: «...любовь еще, быть может, / В душе моей угасла не совсем...». Но отнюдь не собственные, по-видимому, неразделенные чувства беспокоят героя. Прежде всего он желает счастья и спокойствия своей возлюбленной. Более того, чувство лирического героя так чисто, высоко и одухотворено, что он желает, чтобы любовь ее будущего избранника была такой же искренней и нежной:

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

В создании эмоциональной напряженности большую роль играет трехкратное повторение словосочетания «Я вас любил...», а также синтаксический параллелизм (повторы однотипных конструкций): «безмолвно», «безнадежно», «то робостью, то ревностью», «так искренно, так нежно». Поэт использует прием аллитерации. В первой части стихотворения повторяется согласный звук «л», придающий нежность и печальность:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем...

А во второй части мягкий «л» меняется на сильный, резкий звук «р», символизирующий расставание, разрыв: «...то робостью, то ревностью томим».

«Зимнее утро»

Стихотворение «Зимнее утро» было написано в 1829 году.

Композиция. Начало стихотворения — радостное восклицание («Мороз и солнце; день чудесный!»). Затем лирический герой обращается к возлюбленной, называя ее «друг прелестный», «красавица». В «Зимнем утре» последовательно даны два пейзажа. Это вчерашний вечер, когда «вьюга злилась», и восхитительное солнечное утро. По контрасту со вчерашней бурей великолепие зимнего утра ощущается еще сильнее. Очевидно, что прекрасным картинам природы созвучно и настроение лирического героя.

От любования красотой природы поэт переходит к описанию интерьера, к передаче ощущения мира и покоя домашнего очага. С помощью аллитерации он передает треск дров в печи:

...Веселым треском
Трещит затопленная печь.

Завершается стихотворение радостным призывом:

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.

Точные и яркие образы солнечного зимнего утра соединены в стихотворении Пушкина с темой любви. Жизнерадостная картина морозного утра созвучна чувствам влюбленного человека. Все стихотворение пронизано светом, радостным ощущением зимней русской природы. Этот зимний пейзаж

легко представить себе зрительно. Голубое небо, ослепительный солнечный свет, искрящийся снежный ковер, виднеющийся вдали типично русский пейзаж.

«Бесы»

Осенью 1830 года Пушкин приехал в Болдино улаживать имущественные дела перед женитьбой и надолго остался там из-за холерных карантин. Тогда и было написано стихотворение «Бесы».

Стихотворение построено на множестве повторов разных уровней: композиционных, лексических, звуковых.

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.

Это четверостишие повторено трижды, оно звучит лейтмотивом стихотворения и делит его на три композиционных отрезка. Первые две части — по три восьмистишия каждая; последняя часть гораздо короче и состоит из одного восьмистишия. Многочисленные повторы прекрасно передают круговое движение снежных вихрей. Постоянно повторяются образы кружения, мутного освещения, мглы, сбивающие с толку.

Второе четверостишие возвращает взгляд на землю при помощи чисто фольклорной реплики: «Еду, еду в чистом поле...» Со второго восьмистишия появляется бес. В появлении своем он проходит как бы несколько ступеней, становясь все более и более реальным. Сначала ямщик высказывает предположение: «В поле бес нас водит, видно...». Затем он придает воображаемому бесу все более и более осязаемые черты:

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вот — теперь в овраг толкает
Одичалого коня;
Там верстою небывалой
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой.

Присутствие нечистой силы нарастает. Следом за суеверным ямщиком почуяли неладное кони:

Кони стали... «Что там в поле?» —
«Кто их знает? пень иль волк?»

Автор постоянно акцентирует внимание на дороге, на конях, на колокольчике, подчеркивает, что путники сбились с дороги, заблудились, им страшно. В тот момент, когда «кони снова понеслись», наступает кульминация: бесы приобретают вполне реальные черты, теперь их видит не только ямщик, не кони, а сам седок, обозначенный лирическим «я». С этого момента земля в стихотворении совсем исчезает и начинается вакханалия, шабаш:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

Образ бесов вводится здесь целым комплексом средств, обрушивается, как настоящий обвал. Последняя строфа вновь возвращает читателя к началу стихотворения, заставляя по-другому взглянуть на ту же картину. Тучи параллельны бесам, напрямую связаны с ними. Мчащиеся тучи оказываются мчащимися бесами. Невозможно понять, кто есть кто. В результате резко ослабевают реальность и тех, и других:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

В «Бесах» изображен символический образ мира, сбившегося с пути, и состояние души, охваченной трагическими страстями. С первых же строчек читатель погружается в стихию тоски и тревоги, жутких предчувствий (образ кружения, снежного вихря, бесконечного, бесовского круговорота метели — эти мотивы помогают воссоздать картину мира, сбившегося с пути). В «Бесах» воплощена своеобразная иерархия зла, многоликость враждебных стихий, опутавших личность и сбивающих с пути Россию.

«Туча»

Стихотворение было написано в 1835 году.

Поздний Пушкин достигает удивительной духовной просветленности в прозе и в лирическом творчестве. Исчезает восторг перед мятежной красотой чувственных страстей, уходят темные тучи и метели суетных земных тревог, появляется умиленное созерцание духовной красоты в природе и в человеке.

Как природа очищается и обновляется в грозном ненастье, так и душа (в стихотворении ее символизирует образ тучи), проходя через бурные чувственные искушения, обновляется и возрождается, приобщается к гармонии и красоте окружающего мира. В стихотворении «Туча» Пушкин радостно приветствует эту гармонию, это душевное просветление:

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки древес,
Тебя с успокоенных гонит небес.

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»

В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», написанном в 1836 году, Пушкин подводит итог своему творческому пути. Здесь, как и в «Пророке», «Поэте», поднимается очень значимая для него *тема* божественного призвания поэта-пророка.

Трактовка этого стихотворения в течение долгого времени оставалась весьма неоднозначной. Основным источником разночтений служит явное, на первый взгляд, противоречие между смыслом двух последних строф. Если в четвертой строфе, как полагает большинство пушкинистов, поэт признает заслугой своего творчества его общественную и даже политическую активность («...в мой жестокий век восславил я свободу и милость к падшим призывал»), то трудно объяснимым становится полное равнодушие к общественному отклику, провозглашенное в пятой строфе («Хвалу и клевету приемли равнодушно»). Однако если прочитывать это стихотворение в контексте других произведений, посвященных этой же теме, то противоречие снимается.

Тема божественного призвания поэта, развернутая в «Пророке» и прошедшая через другие стихотворения цикла, подытожена здесь в последней строфе:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, на требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.

Из верности божественному призванию вытекает взаимосвязь двух других тем. Прежде всего, это гордая независимость поэта и его творчества, возвышающая их над обществом, государством, временем («Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа»). Поскольку поэт должен быть послушен лишь «веленью Божию», то естественно, что только он сам и может оценить свой труд. Осознание исполненного призвания приводит к тому, что поэт пророчески предсказывает свое творческого бессмертие.

Таким образом, сюжет стихотворения обладает вовсе не противоречивой, а строгой и стройной внутренней логикой. От непокорного вознесения над обществом и временем (1 строфа) лирическая мысль движется к предсказанию своей судьбы в будущем (2–3 строфы), поясняет предсказание (4 строфа) и приходит к итогу — к божественному призванию поэта.

«Погасло дневное светило...»

Произведение «Погасло дневное светило...» стало первым стихотворением нового периода пушкинского творчества и началом так называемого крымского цикла элегий. В этот цикл также входят стихотворения «Редает облаков летучая гряда...», «Кто видел край, где роскошью природы...», «Мой друг, забыты мной следы минувших лет...», «Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...». *Жанр* — романтическая элегия.

Композиция. Стихотворение можно условно разделить на две части. В первой все мысли и чувства лирического героя устремлены к «отдаленному берегу», цели путешествия. Во второй он вспоминает о покинутых «отеческих краях». Части стихотворения противопоставлены друг другу: «отдаленный берег», к которому стремится лирический герой, представляется ему «волшебным» краем, в который он стремится «с волнением и тоской». «Отечески края», напротив, описываются как «берега печальные», с ними связаны «желаний и надежд томительный обман», «потерянная младость», «порочные заблуждения» и т. д.

Элегия «Погасло дневное светило...» знаменует начало романтического периода в творчестве Пушкина. Здесь звучит традиционная для романтизма *тема* бегства романтического героя. Стихотворение содержит весь набор характерных признаков романтического мироощущения: тоскующий беглец, покинутая навсегда родина, намеки на «безумную любовь», на обман и т. д.

Следует отметить предельную романтичность пушкинских образов. Герой находится не просто на границе стихий (между океаном, небом и землей), а на границе дня и ночи; а также между «безумной любовью прежних лет» и «дальними пределами». Все доведено до предела: не море, а «угрюмый океан», не просто берег, а горы, не просто ветер, а и ветер и туман одновременно.

«Свободы сеятель пустынный...»

В 1823 году Пушкин переживает глубокий кризис. Состояние духовного упадка, пессимизма, овладевшего поэтом, нашло отражение в ряде стихотворений, в том числе в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...».

Пушкин использует *сюжет* евангельской притчи о сеятеле. Эту притчу произносит Христос в присутствии двенадцати учеников при стечении народа: «Вышел сеятель сеять семя свое: и когда сеял он, иное упало при дороге и было потоптано; и птицы небесныя поклевали его. А иное упало на камень и, взойдя, засохло, потому что не имело влаги. И иное упало между тернием, и выросло

терние, и заглушило его. А иное упало на добрую землю и, взойдя, принесло плод сторичный». Если в евангельской притче хотя бы часть «семян» принесла «плод», то вывод пушкинского лирического героя гораздо менее утешителен:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...

Композиция. Композиционно и по смыслу стихотворение распадается на две части. Первая посвящена сеятелю, ее тон — возвышенно-приподнятый, чему способствует использование евангельской образности («сеятель», «живительное семя»). Вторая — «мирным народам», здесь тон лирического героя резко меняется, теперь это гневное обличение, «мирные народы» сравниваются с покорным стадом:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

С помощью знаменитой притчи Пушкин по-новому разрешает традиционную для романтизма тему поэта-пророка в столкновении с толпой. «Свободы сеятель пустынный» — поэт (причем не только сам Пушкин, но поэт как таковой), «живительное семя», которое сеет лирический герой, символизирует слово, поэзию вообще и политические стихотворения и радикальные высказывания, ознаменовавшие жизнь поэта в Петербурге и Кишиневе, в частности. В результате лирический герой приходит к мысли, что все его труды напрасны: никакие призывы к свободе не в состоянии пробудить «мирные народы».

«Подражания Корану» (IX. «И путник усталый на Бога роптал...»)

«И путник усталый на Бога роптал...» представляет собой девятое, заключительное стихотворение цикла «Подражания Корану», написанного в 1825 году. Пушкин, опираясь на русский перевод М. Веревкина, вольно переложил фрагменты сур, то есть глав Корана. *Жанр* — притча.

Цикл Пушкина «Подражания Корану» представляет собой не просто отдельные, хотя и взаимосвязанные между собой эпизоды из жизни пророка, но важнейшие этапы человеческой судьбы вообще.

Завершающее стихотворение цикла «И путник усталый на Бога роптал...» носит явно притчевый характер, и *сюжет* его достаточно прост. «Путник усталый» томится от жажды, вызванной зноем пустыни, сосредоточен на своих физических страданиях. Он «ропщет» на Бога, потеряв надежду на спасение, и не осознает Божественного вседеприсутствия, не верит в постоянную заботу Творца о своем творении.

Когда герой уже совсем было теряет веру в спасение, он видит колодец с водой и жадно утоляет жажду. После этого он засыпает на долгие годы. Проснувшись, путник обнаруживает, что по воле Всевышнего спал долгие годы и стал стариком:

И горем объятый мгновенный старик,
Рыдая, дрожащей главою поник...

Но происходит чудо: Бог возвращает герою молодость:

И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с Богом он дале пускается в путь.

В этом стихотворении Пушкин использует мифологический сюжет «смерти — возрождения», за счет чего оно носит обобщающий характер. Путник воспринимается как человек вообще. Его «смерть» и «воскресение» символизируют жизненный путь человека от заблуждения к истине, от неверия к вере, от мрачного разочарования к оптимизму. Таким образом, «воскресение» героя трактуется, прежде всего, как духовное возрождение.

И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках.
Глядишь в забытые ворота
На черный отдаленный путь;
Тоска, предчувствия, заботы
Теснят твою всечасно грудь.

«Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»)

«Элегия» создана сразу же вслед за «Бесами», осенью 1830 года. При публикации Пушкин дал этому стихотворению *жанровый* подзаголовок «Элегия». Как известно, в молодые годы поэт отдавал предпочтение этому жанру. Однако именно анализируемое стихотворение стало в нем вершинным.

Композиция. Стихотворение состоит из двух строф, которые составляют смысловой контраст: в первой речь идет о драме жизненного пути, во второй звучит пафос жизненной активности, личной воли.

В «Элегии» подхватывается и получает развитие та же *тематика*, что и в «Бесах» — сосредоточенный поиск пути. Начинается стихотворение с переоценки прошлого, которое оставило неизгладимый след печали в душе героя. Мысли о будущем, казалось бы, не оставляют места надежде:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но во второй строфе такое пессимистическое и пассивное мировосприятие сменяется противоположным. После довольно мрачных строк, которые словно выбивают ритм похоронного марша, вдруг следует легкий взлет:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья...

Душу лирического героя переполняет тоска по ушедшим дням, она усиливается чувством тревоги и неизвестности будущего, в котором видится «труд и горе». Но это также означает движение и полноценную жизнь, в которой «будут наслажденья меж горестей, забот и тревоженья». Они даруют новые творческие плоды и — «может быть» — любовь:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

«Вновь я посетил...»

В 1835 году Пушкин последний раз побывал в Михайловском — на похоронах матери. В том же году было написано стихотворение «Вновь я посетил...» — поэтический итог жизни поэта.

Композиция. Стихотворение делится на три части: приезд в Михайловское, описание природы края, обращение к будущим поколениям. Поэт рисует жизнь в ее постоянном изменении. Он обращается к прошлому, поскольку настоящее напоминает об ушедших годах, а в самом настоящем уже зреют ростки будущего. Вся художественная ткань произведения дает представление о быстротекущем времени, смене и преемственности поколений.

Это стихотворение вбирает в себя весь жизненный опыт Пушкина. Здесь поэт поднимает «вечные» темы: жизни и смерти, связи природы и человека.

Идейный смысл стихотворения заключается в связи человека с природой, гармонии с ней, а также в связи разных поколений, эпох человеческой жизни. Только тот, кто сможет понять, осознать и принять гармонию природы, почувствовать ее, вслушаться в каждый ее шорох и звук, почувствовать музыку природы, в силах ответить для себя на вопрос о смысле человеческой жизни, ценить и любить жизнь.

В финале лирический герой приветствует новые поколения, которые олицетворяет молодая роща («Здравствуй, племя младое, незнакомое!»). В его словах звучит легкая грусть:

...не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего.

Но он принимает преемственность поколений, вечное движение и обогащение человеческой мысли, потому что таковы законы бытия:

Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет.

4.5. А. С. Пушкин. Роман «Капитанская дочка»

Метод — реалистический. *Жанр* — роман.

История создания

Роман «Капитанская дочка» писался на протяжении нескольких лет: с 1833 по 1836 год. Пушкина давно привлекал замысел произведения о пугачевском бунте. Стремясь к исторической точности, он тщательно штудировал печатные источники о Пугачеве, знакомился с документами о подавлении крестьянского восстания. А в 1833 году даже предпринял поездку на Волгу и Урал, чтобы увидеть места грозных событий, услышать живые предания о пугачевщине, встретиться с участниками крестьянской войны 1773–1775 годов.

Историческую основу романа составляют реальные события крестьянской войны. Пушкин подробно описал весь ход восстания: взятие крепостей, осаду Оренбурга. В художественном мире повести тесно

переплелись исторические личности той эпохи (Пугачев, Хлопуша, Белобородов, Екатерина II) и вымышленные персонажи (Гринева, Швабрин, Маша Миронова).

Сюжет

В основе романа лежат мемуары пятидесятилетнего дворянина Петра Андреевича Гринева, написанные им во времена царствования императора Александра и посвященные «пугачевщине», в которой семнадцатилетний офицер Петр Гринева по «странному сцеплению обстоятельств» принял невольное участие.

На семнадцатом году отец отправляет Гринева в Оренбург, наставляя служить верно «кому присягнешь», и помнить пословицу «береги платье снову, а честь смолоду». Подъезжая к Оренбургу, Гринева и его слуга Савельич попадают в буран. Случайный человек, повстречавшийся на дороге, выводит заблудившуюся в метели кибитку к умету. В благодарность за спасение Гринева отдает «вожатому» свой заячий тулуп.

Белогорская крепость, куда из Оренбурга послан служить Гринева, оказывается деревушкой, окруженной деревянным забором. Комендант крепости Иван Кузьмич Миронов — офицер «из солдатских детей», человек необразованный, но честный и добрый. Его жена, Василиса Егоровна, полностью им управляет и на дела службы смотрит как на свои хозяйственные. Гринева влюбляется в их дочь Машу. Поначалу он сближается с поручиком Швабриным, единственным в крепости человеком, близким Гринева по образованию, возрасту и роду занятий. Но вскоре они ссорятся, на дуэли Швабрин ранит Гринева, Маша ухаживает за раненым. Молодые люди признаются друг другу «в сердечной склонности», и Гринева пишет батюшке письмо, но отец запрещает Гринева жениться.

Вскоре крепость захватывают мятежники во главе с Емельяном Пугачевым. Пленных, среди которых был и Гринева, ведут на площадь присягать Пугачеву. Первым на виселице гибнет комендант, отказавшийся присягнуть «вору и самозванцу». Под ударом сабли падает мертвой Василиса Егоровна. Смерть на виселице ждет и Гринева, но Пугачев милует его и отпускает. Чуть позже от Савельича Гринева узнает причину — атаман разбойников оказался тем бродягой, который получил от него, Гринева, заячий тулуп.

Пугачев отправляется в Оренбург, где получает письмо от Маши. Он узнает, что Швабрин принуждает ее выйти за него замуж. Гринева обращается за помощью к военному коменданту и получает отказ. В результате он освобождает Машу с помощью Пугачева. Машу в качестве невесты Гринева отправляет к своим родителям, а сам остается в армии.

Окончание военной кампании совпадает с арестом Гринева. Представ перед судом, он спокоен в своей уверенности, что может оправдаться, но его оговаривает Швабрин, выставив Гринева шпионом, отряженным от Пугачева в Оренбург. Гринева осужден, его ждет позор, ссылка в Сибирь на вечное поселение. Но Гринева спасает Маша, которая едет к царице «просить милости».

Тема

«Капитанская дочка» — последнее произведение А. С. Пушкина, написанное в прозе. Это произведение отражает все наиболее важные темы пушкинского творчества позднего периода — место «маленького» человека в исторических событиях, нравственный выбор в жестких социальных обстоятельствах, закон и милосердие, народ и власть, «мысль семейная». Таким образом, «Капитанская дочка» — многотемное произведение. Основной темой является тема пугачевского бунта. Вторая тема (частная) — любовь разных поколений. В произведении автор рассказывает о любви Марьи Ивановны и Петра Андреевича, Василисы Егоровны и Ивана Кузьмича.

Роман построен в форме семейных записок. Такая форма изложения дала Пушкину возможность провести через цензуру произведение, в котором основной (но не единственной) является тема крестьянской революции. В то же время историческая линия (восстание под предводительством Пугачева) переплетается с частной (история взаимоотношений Гринева с семьей Мироновых, с Швабриным и т. д.).

Важным композиционным элементом «Капитанской дочки» является сопоставление двух миров: народного, во главе которого стоит Пугачев, и дворянского, возглавляемого Екатериной II. Между ними идет борьба, и главные герои «семейственных записок» — Гринев и Маша Миронова — волею обстоятельств сталкиваются и с тем и другим.

Историческая линия. До десятой главы действие подчинено углублению конфликта и демонстрации контраста между дворянским и крестьянским мирами. Первый раз представители этих двух лагерей показаны во второй главе («Вожатый»): Пугачев и оренбургский генерал, начальник края. Вожатый — плоть от плоти народа, он кровно с ним связан. Генерал же оторван от народа, он даже плохо знает русский язык. Удовлетворяя просьбу старика Гринева, он назначает Петра Андреевича в Белогорскую крепость, так как там он будет «на службе настоящей, научится дисциплине». Однако, как вскоре становится ясно читателю, в Белогорской крепости не было ни службы, ни дисциплины. Это свидетельствует о том, что генерал имел весьма смутное представление о своих подчиненных и о том, что творилось на вверенных ему территориях.

В восьмой главе описывается военный совет у Пугачева, а в десятой — у генерала. Они также даны контрастно. У Пугачева — живое, свободное обсуждение, в результате которого принимается смелое, правильное решение. Совет у генерала нарисован сатирически, и на нем принято совершенно противоположное решение: «всего благоразумнее и безопаснее внутри города ожидать осады», которая, как позднее отмечает Гринев, оказалась «гибельна для жителей».

Резко противопоставлены Гринев и генерал в отношении к судьбе Маши Мироновой, оказавшейся во власти Швабрина. Первый сам отправился в Белогорскую крепость выручать невесту. А генерал отказал ему в помощи. При этом речи и действия генерала были совершенно справедливы и обоснованны с уставной точки зрения. Дав Гринеvu войска, он нарушил бы правила военной теории; не дав их, он нарушает лишь требования человечности. Генерал вовсе не жесток: как человек он сочувствует Гринеvu, но действует как чиновник.

Пугачев. В то же время, безусловно, нельзя говорить о том, что Пушкин идеализирует Пугачева, представляющего крестьянский мир. С одной стороны, предводитель восстания Емельян Пугачев изображен Пушкиным не кровожадным убийцей, каким показывали его историки XVIII–XIX веков, а талантливым и смелым народным вождем. Природные ум, сметка, энергичность, выдающиеся способности этого человека способствовали тому, что он возглавил крестьянское восстание.

Пушкин изображает Емельяна Пугачева не только как предводителя восстания, но и как простого казака. Речь Пугачева наполнена пословицами, поговорками, иносказаниями, которых человеку из другой среды не понять. Он заставляет называть себя царем-батюшкой, потому что в народе всегда жила вера в «добраго царя». В его отношениях с подчиненными полный демократизм, нет никакого чиновничества, каждый может свободно оспорить мнение своего «государя». И все же главное в образе Емельяна Пугачева — это величие и героизм, что нашло выражение в символическом смысле сказки об орле и вороне. Герой считает, что лучше прожить жизнь короткую, но достойную, чем жить триста лет и питаться падалью. Он ассоциирует себя с орлом, который живет «всего-навсего только тридцать три года», но зато пьет «живую кровь».

Подчеркивая в Пугачеве храбрость и героизм, ум и смекалку, Пушкин показывает в этом человеке лучшие черты русского национального характера. Но Пушкин далек от идеализации Пугачева — предводителя крестьянского восстания. Он жестоко расправляется с теми, кого считает угнетателями крестьян. Для него нет хороших помещиков и представителей власти. В лице дворян он видит только врагов. Поэтому он так беспощаден к капитану Миронову и его подчиненным. Неслучайно в повести изображена трагическая смерть родителей Маши Мироновой, убитых пугачевцами. Пушкин

изображает Пугачева сложной и противоречивой натурой. С одной стороны, он вор и злодей, объявленный государственным преступником, но он же справедливый и благородный человек, помнящий добро, помогающий Гриневу выбраться из занятой мятежниками крепости, а потом освобождающий Машу Миронову от тирании Швабрина.

В период работы над «Капитанской дочкой» Пушкин много размышлял над проблемой крестьянского восстания. Пушкин не верил в целесообразность восстания, возможность его успеха. Устами Гринева он называет его «бунтом бессмысленным и беспощадным». Неслучайно в окончательной редакции романа на сторону Пугачева переходит не противник знати, а ее типичный, беспринципный представитель Швабрин. «Старинный» дворянин Гринева, воспитанный в наиболее симпатичных Пушкину традициях своего класса, сберег собственную честь незапятнанной.

Композиция романа построена исключительно симметрично. Сначала Маша оказывается в беде: суровые законы крестьянской революции губят ее семью и угрожают ее счастью. Гринева отправляется к крестьянскому царю и спасает свою невесту. Затем Гринева оказывается в беде, причина которой на сей раз кроется в законах дворянской государственности. Маша отправляется к «дворянской» царице и спасает жизнь своего жениха. При этом вовсе не случайно там, где человеческая судьба Маши и Гринева оказывается в соприкосновении с оправданными внутри данной политической системы, но бесчеловечными по сути законами, жизни и счастьем героев грозит смертельная опасность. Так, с точки зрения дворянских законов Гринева действительно виноват в том, что обратился за помощью к бунтовщику Пугачеву, и заслуживает осуждения. Не случайно приговор ему произносит не только дворянский суд, но и родной отец, который называет его «ошельмованным изменником». Показательно, что не позорная казнь, ожидающая сына, составляет, по мнению Гринева-отца, бесчестие, а измена дворянской этике.

Но герои не погибают: их спасает человечность. Машу Миронову спасает Пугачев. Ему нечем опровергнуть доводы Белобородова: политические интересы требуют расправиться с Гриневым и не пощадить дочь капитана Миронова. Но он поступает так, как велят не политические соображения, а человеческое чувство. Судьба Гринева, осужденного, с точки зрения формальной законности дворянского государства, совершенно справедливо, в руках Екатерины II. Как глава дворянского государства Екатерина II должна осуществить правосудие и, следовательно, осудить Гринева. Замечателен разговор ее с Машей Мироновой: «“Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?” — “Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия”».

Тема милости (милосердия) становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в «Памятник» как одну из своих высших духовных заслуг то, что он «милость к падшим призывал». «Милость» для Пушкина — отнюдь не стремление оправдать деспотизм. Пушкин мечтает о формах государственной жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях. Поэт раскрывает несостоятельность политических концепций, которыми руководствуются герои его повести, следующим образом: он заставляет их переносить свои политические убеждения из общих сфер на судьбу живой человеческой личности, видеть в героях не Машу Миронову и Петра Гринева, а «дворян» или «бунтовщиков». В основе авторской позиции лежит стремление к политике, которая возводит человечность в государственный принцип, не заменяющий человеческие отношения политическими, а превращающей политику в человечность. Но Пушкин — человек трезвого политического мышления. Утопическая мечта об обществе социальной гармонии им выражается не прямо, а через отрицание любых политически реальных систем, которые могла предложить ему историческая действительность: самодержавных и демократических. Поэтому так очевидно стремление Пушкина положительно оценить те минуты, когда люди политики, вопреки своим убеждениям и «законным интересам», возвышаются до простых человеческих душевных движений.

Русское общество конца XVIII века, как и современное поэту, не удовлетворяет его. Ни одна из социально-политических сил не представляется ему в достаточной степени человеческой.

Частная линия. В произведении, как уже было сказано, соединяются две линии: историческая и частная. В повесть, помимо крестьянского восстания под предводительством Пугачева, включается повествование об истории любви, ради которой Гринева отправляется в стан мятежников, а робкая и нерешительная Марья Ивановна Миронова едет ко двору императрицы, чтобы спасти своего

возлюбленного, отстаивать свое право на счастье. Постепенно главной героиней романа становится Марья Ивановна — капитанская дочка. Из робкой «трусихи» она, по воле обстоятельств, перерождается в решительную и стойкую героиню, сумевшую добиться торжества справедливости.

Маша Миронова. Семья Мироновых — простые, но сердечные люди. Их дочь впитала все лучшее от родителей. Маша внешне не представляет собой ничего необычного: «круглолицая, румяная, с светло-русыми волосами». Однако она привлекает скромностью, добротой, чуткостью, естественностью. Гринев нашел в дочери капитана Миронова «благоразумную и чувствительную девушку». Она нравилась всем, кто ее встречает: Гриневу и Швабрину, Савельичу и Пугачеву, попадье и царице.

Маша спасает Гринева от позора и ссылки так же, как он спас ее от позора и гибели. Чувствуя себя «виновницей» случившегося несчастья, она едет к царице «просить милости». Непросто далось Маше это решение. Она в первый раз принимает на себя такую ответственность: не только за себя, но и за будущее, за честь Гринева и его семьи. Честность и искренность Маши помогли растопить холодное сердце величественной императрицы и получить прощение для Гринева. Добиться этого Маше было едва ли не труднее, чем Гриневу убедить Пугачева в необходимости помочь самой Маше, пленнице Швабрина. Маша Миронова в конце концов смогла преодолеть все преграды и устроить свою судьбу, свое счастье. Тихая и робкая капитанская дочка в сложных обстоятельствах сумела справиться не только с внешними препятствиями.

Капитан Миронов и Василиса Егоровна погибли в кровавом водовороте истории. Но Маша вопреки всему осталась в живых; Пушкин «спасает» капитанскую дочку и других своих любимых героев — Гринева и Савельича. Это не просто счастливая случайность. Пушкин дарит Гриневу и Маше простое человеческое счастье, потому что они поступают так, как их родители, — в согласии с нравственной логикой.

Гринев и Швабрин. Одна из центральных тем повести — тема чести и бесчестия. Реализация этой темы прослеживается в первую очередь на судьбах Гринева и Швабрина.

Это молодые офицеры. Оба служат в Белогорской крепости. Гринев и Швабрин — дворяне, близки по возрасту, образованию, умственному развитию. Гринев так описывает впечатление, которое произвел на него молодой поручик: «Швабрин был очень неглуп. Разговор его был остер и занимателен. Он с большой веселостью описал мне семейство коменданта, его общество и край, куда завела меня судьба». Однако друзьями герои не стали. Одна из причин неприязни — Маша Миронова. Именно в отношениях с капитанской дочкой раскрылись нравственные качества героев. Гринев и Швабрин оказались антиподами. Отношение к чести и долгу окончательно развело Гринева и Швабрина во время пугачевского бунта.

Гринев честен, открыт, прямодушен. Он живет и действует по велению сердца, а сердце его подчинено законам дворянской чести. Гринев последовательно честен, а Швабрин совершает один за другим безнравственные поступки. Он с умыслом описал Гриневу Машу «совершенною дурочкою», утаил от него свое сватовство к капитанской дочке и т. д. Но главное преступление Швабрина в цепи его постоянных низостей — это переход на сторону Пугачева не по идейным, а по корыстным соображениям. Пушкин показывает, как в исторических испытаниях в человеке до конца проявляются все качества природы.

Гриневу несколько раз пришлось выбирать между честью и бесчестием, а фактически между жизнью и смертью. После того как Пугачев «помиловал» Гринева, тот должен был поцеловать ему руку, то есть признать в Пугачеве царя. В главе «Незванный гость» сам Пугачев устраивает «испытание компромиссом», пытаясь получить от Гринева обещание «хотя бы не воевать» против него. Во всех этих случаях герой, рискуя жизнью, проявляет твердость и неуступчивость. У Швабрина же нет никаких нравственных принципов. Он спасает свою жизнь, нарушая присягу. Гринев с изумлением увидел «среди старшин Швабрина, остриженного в кружок и в казацком кафтане». Гринев дает свою оценку поступкам Швабрина: «С омерзением глядел я на дворянина, валяющегося в ногах беглого казака».

Авторская позиция совпадает со взглядами рассказчика. Об этом свидетельствует эпитафия («Береги честь смолоду»). Гринев сохранил верность долгу и чести. Самые важные слова он сказал Пугачеву: «Только не требуй того, что противно чести моей и христианской совести». Швабрин же нарушил и дворянский долг, и человеческий.

4.6. А. С. Пушкин. Поэма «Медный всадник»

Метод — реалистический. *Жанр* — поэма.

История создания

Поэма «Медный всадник» была написана в Болдине осенью 1833 года. В этом произведении Пушкин описывает одно из самых страшных наводнений, которое произошло в 1824 году и принесло страшные разрушения городу.

Сюжет

Произведение открывается «Вступлением», в котором славится Петр Великий и его «творенье» — Петербург. В первой части читатель знакомится с главным героем — чиновником по имени Евгений. Он ложится, но не может заснуть, развлеченный мыслями о своем положении, о том, что с прибывающей реки сняли мосты и что это на два-три дня разлучит его с возлюбленной Парашей, живущей на другом берегу. Мысль о Параше рождает мечты о женитьбе и о будущей счастливой и скромной жизни в кругу семьи, вместе с любящей и любимой женой и детьми. Наконец, убаюканный сладкими мыслями, Евгений засыпает.

Однако очень скоро погода портится и весь Петербург оказывается под водой. В это время на Петровой площади верхом на мраморном изваянии льва сидит неподвижный Евгений. Он смотрит на противоположный берег Невы, где совсем близко от воды живут в своем бедном домишке его возлюбленная со своей матерью. Спиной к нему, возвышаясь над стихией, «стоит с простертою рукою кумир на бронзовом коне».

Когда вода спадает, Евгений обнаруживает, что Параша и ее мать погибли, а их дом разрушен, и лишается рассудка. Спустя почти год Евгений живо вспоминает наводнение. Случайно он оказывается у памятника Петру Великому. Евгений в гневе грозит памятнику, но вдруг ему кажется, что лицо грозного царя обращается к нему, а в глазах его сверкает гнев, и Евгений бросается прочь, слыша за собой тяжелый топот медных копыт. Всю ночь несчастный мечется по городу, и ему кажется, что всадник с тяжелым топотом скачет за ним повсюду.

Герои

В произведении «Медный всадник» два главных героя: Петр I, присутствующий в поэме в виде оживающей статуи Медного всадника, и мелкий чиновник Евгений. Развитие конфликта между ними определяет основную мысль произведения.

Петр I. Начиная со второй половины 1820-х годов, Пушкин ищет ответ на вопрос: может ли самодержавная власть быть реформаторской и милосердной? В связи с этим он художественно исследует личность и государственную деятельность «царя-реформатора» Петра I. Тема Петра была для Пушкина болезненно-мучительной. На протяжении своей жизни он не раз менял отношение к этому эпохальному для русской истории образу. Например, в поэме «Полтава» он славит царя-победителя. В то же время в пушкинских конспектах для труда «История Петра I» Петр выступает не только как великий государственный деятель и царь-труженик, но и как самовластный деспот, тиран. Художественное исследование образа Петра Пушкин продолжает и в «Медном всаднике».

Поэма «Медный всадник» завершает в творчестве А. С. Пушкина тему Петра I. Величественный облик царя-преобразователя рисуется в первых же, одически торжественных, строках поэмы:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

Монументальной фигуре царя автор противопоставляет образ суровой и дикой природы. Картина, на фоне которой предстает перед нами фигура царя, безотраднa. Перед взором Петра широко раскинувшаяся, несущаяся вдаль река; вокруг лес, «неведомый лучам в тумане спрятанного солнца». Но взгляд правителя устремлен в будущее. Россия должна утвердиться на берегах Балтики — это необходимо для процветания страны.

Авторское отношение к Петру Великому неоднозначно. С одной стороны, в начале произведения Пушкин произносит восторженный гимн творению Петра, признается в любви к «юному граду», пред блеском которого «померкла старая Москва». С другой — Петр-самодержец представлен в поэме не в каких-либо конкретных деяниях, а в символическом образе Медного всадника как олицетворение бесчеловечной государственности. Даже в тех строках, где он восхищается Петром и Петербургом, уже слышна интонация тревоги:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Евгений. Образ сияющего, оживленного, пышного города сменяется в первой части поэмы картиной страшного, разрушительного наводнения, выразительными образами бушующей стихии, над которой человек не властен. Стихия сметает все на своем пути, унося в потоках вод обломки строений и разрушенных мостов, «пожитки бледной нищеты» и даже гробы «с размытого кладбища». Среди тех, чью жизнь разрушило наводнение, оказывается и Евгений, о мирных заботах которого автор говорит в начале первой части поэмы. Евгений — «человек обыкновенный» («маленький человек»): он не имеет ни денег, ни чинов, «где-то служит» и мечтает устроить себе «приют смиренный и простой», чтобы жениться на любимой девушке и пройти с ней жизненный путь.

В поэме не указаны ни фамилия героя, ни его возраст, ничего не говорится о прошлом Евгения, его внешности, чертах характера. Лишив Евгения индивидуальных примет, автор превращает его в заурядного, безликого человека из толпы. Однако в экстремальной, критической ситуации Евгений словно пробуждается ото сна, сбрасывает с себя личину «ничтожества» и выступает против «медного истукана».

Конфликт

Конфликт «Медного всадника» состоит в столкновении личности с неизбежным ходом истории, в противостоянии коллективной, общественной воли (в лице Петра Великого) и воли личной (в лице Евгения). Как же разрешает Пушкин этот конфликт?

Мнение критиков о том, на чьей стороне Пушкин, разошлись. Одни считали, что поэт обосновал право государства распоряжаться жизнью человека и становится на сторону Петра, так как понимает необходимость и пользу его преобразований. Другие считают жертву Евгения неоправданной и полагают, что симпатии автора целиком и полностью на стороне «бедного» Евгения.

Наиболее убедительной представляется третья версия: Пушкин впервые в русской литературе показал всю трагичность и неразрешимость конфликта между государством и государственными интересами и интересами частной личности. Не случайно противоречиво, неоднозначно изображается не только Петр (великий реформатор и жестокий тиран), но и Евгений (с одной стороны, мелкий чиновник, с другой — человек, поднявший руку на «строителя чудотворного»). Эта двойственность образов свидетельствует о трагической неразрешимости центрального конфликта произведения.

4.7. А. С. Пушкин. Роман «Евгений Онегин»

История создания

Пушкин работал над «Евгением Онегиным» более семи лет — с 1823 по 1831 год.

Жанр

Сам Пушкин определил жанр «Евгения Онегина» как роман в стихах. Важнейшее отличие романа в стихах от обычного эпического романа заключается в том, что для первого лирическое начало является определяющим для структурно-жанровой формы. В центре эпического романа (так называемого романа героев) — стройное повествование о героях и событиях; такой роман исчерпывается миром героев и, в некоторых случаях, авторскими отступлениями. А в романе в стихах композиционной осью является образ автора, то есть именно автор (его мысли, чувства, настроение) определяет композицию произведения.

Сюжет

Молодой дворянин Евгений Онегин ведет жизнь, полную светских забав и любовных приключений. Каждый день он получает по несколько приглашений на вечер, едет гулять на бульвар, затем обедает у ресторатора, а оттуда отправляется в театр.

После смерти отца, жившего долгами и в конце концов разорившегося, Онегин, не желая заниматься тяжбами, отдает фамильное состояние заимодавцам. Он надеется унаследовать имущество своего дяди. И действительно, приехав к родственнику, Евгений узнает, что тот умер, оставив племяннику имение, заводы, леса и земли. Евгений поселяется в деревне — жизнь хоть как-то изменилась. Сначала новое положение его развлекает, но скоро он убеждается, что и здесь так же скучно, как и в Петербурге.

В это же время в соседнее поместье возвращается из Германии Владимир Ленский. Его душа еще не испорчена светом, он верит в любовь, славу, высшую и загадочную цель жизни. Совсем разные люди, Ленский и Онегин, тем не менее сходятся и часто проводят время вместе. В один из вечеров Ленский собирается в гости к Лариным. Онегин отправляется с ним. На обратном пути Евгений откровенно делится своими впечатлениями: Ольга, по его мнению, заурядна; на месте юного поэта, влюбленного в нее, он выбрал бы скорее старшую сестру. Татьяна влюбляется в Онегина и пишет ему письмо. Искренность и простота письма Татьяны трогают Онегина. Не желая обманывать доверчивую Таню, Евгений обращается к ней с «исповедью».

В день именин Татьяны Онегин, разозлившись на Ленского, любезничает с Ольгой, постоянно танцует с ней. На следующее утро он получает от Ленского записку с вызовом на дуэль. Дуэль оканчивается смертью Ленского. После его гибели Ольга недолго плакала: полюбив улана, она обвенчалась, а вскоре и уехала с ним. Татьяна осталась одна. Мать увозит ее в Москву, «на ярмарку невест».

Через два с лишним года в Петербурге на светском рауте появляется Онегин. Он влюбляется в Татьяну, ставшую неприступной и величавой «законодательницей» высшего света, и рассказывает ей о своих чувствах. Татьяна признается, что любит Онегина, но останется верной своему мужу. С этими словами она уходит. Евгений поражен. Внезапно появляется муж Татьяны...

«Евгений Онегин» — лиро-эпическое произведение, в котором лирическое и эпическое начала выступают как равноправные. Автор свободно переходит от сюжетного повествования к лирическим отступлениям, которые прерывают ход «свободного романа».

В произведении выделяются две сюжетные линии. Первая — это любовный роман, взаимоотношения Онегина и Татьяны Лариной, а вторая — взаимоотношения Онегина и Ленского.

Роман состоит из восьми глав. Первая из них представляет собой развернутую экспозицию, в которой автор знакомит нас с главным героем — «молодым повесой» Евгением Онегиным, показывает его жизнь в столице. Во второй главе происходит завязка второй сюжетной линии — знакомство Онегина с Ленским. Завязка первой сюжетной линии происходит в третьей главе. Онегин знакомится с семейством Лариных, где он видит Татьяну. Пятая глава романа знаменательна тем, что Татьяна, мучимая «страстью нежной», видит сон, который имеет важную композиционную роль. Он позволяет читателю как бы предугадать последующие события — смерть Ленского. Важны также и именины Татьяны. Именно там Онегин «поклонился Ленского взбесить и уж порядком отомстить», что привело к дуэли и смерти Ленского. Шестая глава — это кульминация и развязка второй сюжетной линии.

Что же касается первой сюжетной линии, то Татьяну увозят на ярмарку невест в Москву, а затем она выходит замуж за важного генерала. Через два года она встречается в Петербурге с Онегиным. Теперь она уже светская дама, «законодательница зал», занимающая такое же положение в обществе, как и Онегин. Теперь уже он влюбляется в Татьяну и пишет ей письмо. Так в восьмой главе происходит развязка первой сюжетной линии.

Следует отметить важную композиционную особенность романа — открытость финала. Автор оставляет Онегина в самый сложный для него момент, после объяснения с Татьяной:

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда.

Основной принцип композиционной организации романа — это симметрия и параллелизм. Симметрия выражается в повторении одной сюжетной ситуации в третьей и восьмой главах: встреча — письмо — объяснение. При этом Татьяна и Онегин меняются местами. Параллельны же следующие ситуации: написание письма, ожидание ответа и объяснение. Петербург здесь играет обрамляющую роль, появляясь в первой и восьмой главах. Осью симметрии этих сюжетных ситуаций является сон Татьяны.

Поскольку лирическое и эпическое в романе равноправно, то и лирические отступления играют немаловажную роль в композиции романа. Обычно роль автора ограничивается повествованием о событиях, происходящих в романе. Но Пушкин решительно отходит от этой традиции. Иногда он выступает как очевидец и собеседник, иногда даже действует наряду со своими героями. Например, представляя Онегина читателю, он называет его «добрый мой приятель», затем упоминает о тех местах, где они вместе гуляли. Как правило, авторские лирические отступления в «Евгении Онегине» связаны с сюжетом романа, но есть и такие, которые с сюжетом прямой связи не имеют:

Я помню море пред грозюю:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам.

Лирические отступления появляются в переломные моменты повествования: перед объяснением Татьяны с Онегиным, перед сном Татьяны, перед дуэлью. Часто лирические отступления содержат обращения к читателю, что позволяет связать лирическое с эпическим:

Позвольте ж мне, читатель мой,
Заняться старшею сестрой.

Герои

Онегин как первый «лишний человек» в русской литературе. В образе Онегина Пушкин вывел новый тип проблемного героя — «героя времени», «лишнего человека».

Личность Онегина сформировалась в петербургской светской среде. В первой главе (описание одного дня из жизни героя) автор показал основные социально-общественные и культурные факторы, обусловившие характер героя. Это — принадлежность к высшему слою дворянства и обычные для этого слоя воспитание и образование. Эта характеристика весьма неоднозначна. С одной стороны, Онегин характеризуется как светский человек, не обремененный службой и ведущий суетную, беззаботную жизнь, полную развлечений и «науки страсти нежной»; с другой — герой введен Пушкиным в свое близкое окружение (декабристы и близкие к ним дворяне).

Таким образом, Онегин в юности все же не равен светской среде, к которой принадлежит, его не удовлетворяет тот образ жизни, который вполне устраивает людей его круга. Поэтому уже в первой главе для героя наступает переломный момент, он становится «лишним человеком»:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела понемногу;
Он застрелиться, слава Богу,
Попробовать не захотел,
Но к жизни вовсе охладел.

Характерные черты такого типа личности: скука, хандра, разочарованность (причем это не подражание романтическим героям, а следствие пустоты окружающей жизни, отсутствия в ней подлинных нравственных ценностей), скептическое сознание («резкий, охлажденный ум»), резко отличные от общепринятых суждения и поведение («неподражательная странность»). Помните, как ведет себя Онегин в деревне и как оценивают его поведение местные помещики:

Сначала все к нему езжали;
Но так как с заднего крыльца
Обыкновенно подавали
Ему донского жеребца,
Лишь только вдоль большой дороги
Заслышат их домашни дроги, —
Поступком оскорбясь таким,
Все дружбу прекратили с ним.

Кроме того, «Ярем он барщины старинной / Оброком легким заменил / И раб судьбу благословил». Для местных помещиков такое поведение — проявление опасного вольномыслия. Соседи неодобрительно называли Онегина «фармазоном» и «опаснейшим чудаком».

Затворничество героя в деревне — своеобразный протест против норм светского общества, подавляющих в человеке личность, лишаящих его права быть самим собой. Но его затворничество в деревне не было абсолютным, а традиционное для русской литературы испытание дружбой и любовью показало, что внешнее отрицание общепринятых предрассудков и мнений еще не означает внутреннего освобождения от них.

Любовь. Несмотря на то что Онегин почти сразу выделяет Татьяну Ларину, «резкий, охлажденный ум» героя не позволяет ему откликнуться на ее искреннее чувство:

«Неужто ты влюблен в меньшую?»
— А что? — «Я выбрал бы другую,
Когда б я был, как ты, поэт.

Дело в том, что для Онегина любовь по-прежнему предстает или в виде «науки страсти нежной», или беспроектной скуки семейной жизни. Первый вариант невозможен в силу серьезно-уважительного отношения героя к Татьяне, второй — из-за полного нежелания ограничивать свою свободу. В ответ на признание Онегин «очень мило поступил с печальной Таней», то есть именно так, как должен был поступить на его месте всякий порядочный человек. Однако этот поступок свидетельствует о том, что герой не способен жить сердцем, не способен любить.

Дружба. Испытание дружбой заканчивается для героя катастрофически. Убийство Ленского красноречиво свидетельствует о том, что Онегин, якобы презирающий «общественное мнение», на самом деле пошел у него на поводу. Что характерно, Онегин, «на тайный суд себя призвав», признал, что виноват перед Ленским, но тем не менее принял вызов, потому что испугался злоязычия «старого дуэлиста» Зарецкого.

В восьмой главе Онегин предстает духовно обновленным, в нем ничего не осталось от прежнего холодного и рассудочного человека — он пылкий влюбленный, ничего не замечающий, кроме предмета своей любви. Герой впервые испытал истинное чувство, но оно обернулось новой драмой: Татьяна не может ответить на его запоздалую любовь.

Финал «Евгения Онегина», как известно, открытый. Пушкин оставляет своего героя на перепутье, читатель не знает, что с ним произойдет дальше. Как тонко заметил известный критик XIX века Белинский, «мы думаем, что есть романы, в которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки».

Ленский. Романтик и поэт Ленский кажется духовным антиподом Онегина. Ленский — человек с ярко выраженным романтическим типом восприятия и творчества. На уровне стиля это выражено следующим образом: десятая строфа представляет собой набор романтических фразеологизмов (дева простодушная, сон младенца, богиня тайн и вздохов нежных), тематика стихотворений Ленского тоже подчеркнуто повторяет общие места романтических элегий. В то же время многое не только разделяет, но и сближает героев: отчужденность от помещичьей среды, интерес к философским вопросам и т. д.

В шестой главе Пушкин дает два варианта возможной судьбы Ленского: романтико-героический и прозаический. В пропущенной тридцать восьмой строфе был акцентирован первый вариант:

При громе плесков иль проклятий,
Он совершить мог грозный путь,
Дабы последний раз дохнуть
В виду торжественных трофеев,
Как наш Кутузов иль Нельсон,
Иль в ссылке, как Наполеон,
Иль быть повешен, как Рылеев.

Поскольку Пушкин вынужден был пропустить строфу, оставив при этом нумерацию, акцентированным оказался второй вариант развития судьбы Ленского — «обыкновенный удел» постепенного изживания романтических взглядов и вращаясь в пошлую среду помещиков. Вероятно, для Пушкина оба варианта судьбы героя были одинаково возможны. Именно это заставляло его в дальнейшем творчестве неоднократно возвращаться к одним и тем же типам героев, варьируя обстоятельства их жизни.

Существует проблема авторского отношения к Ленскому. С большой долей уверенности можно сказать, что это симпатия, с одной стороны, и ирония — с другой.

Татьяна. Для Пушкина Татьяна — «милый идеал». Он не скрывает своей симпатии к героине, подчеркивает ее искренность, глубину чувств, простодушие и преданность любви, высоту и чистоту нравственных принципов. Характер Татьяны, как и Онегина, представлен в развитии, в динамике.

Если Онегин был в детстве и юности, как все, а «лишним человеком» стал, разочаровавшись в «однообразной и пестрой» жизни людей своего круга, то Татьяна с детства казалась странной, ее уже тогда

не привлекали занятия, типичные для девочек и девушек ее круга. От других, и в первую очередь от сестры, Татьяну отличает задумчивость и напряженная внутренняя работа. Об этом свидетельствует близость родной природе, интерес к необычному (к «страшным» нянинным рассказам) и ранняя увлеченность романами. Все это в культуре 1820-х годов воспринималось как признаки романтической героини.

В этом смысле особый интерес приобретает параллель Татьяны с маменькой. Весь сюжет матери Татьяны Лариной — это история того, как, пережив модные увлечения, она превратилась в типичную провинциальную помещицу. Параллель с матерью лишь подчеркивает отличие Татьяны от матери. Прасковья Ларина, как и ее дочь, вышла замуж не по любви, но если первая быстро смирилась со своим уделом (что, видимо, свидетельствует о неглубокости ее чувств и натуры, поскольку она была влюблена в другого), то чувство Татьяны действительно искреннее и глубокое. Даже став признанной «законодательницей зал» и образцом прекрасного вкуса в высшем свете, она продолжает любить Онегина. Но при этом нравственный долг для нее превыше всего:

Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

Считая столичную жизнь маскарадом, не имеющим ценности и смысла, выходя из роли лишь наедине с собой, Татьяна тем не менее безупречна в этой роли. Именно естественность и неординарность выдвинули ее на особое место в светском кругу, о чем свидетельствует описание Татьяны-княгини:

Она была нетороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней.

Роман «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни»

В свое время Белинский назвал роман «Евгений Онегин» «энциклопедией русской жизни». Это связано с тем, что в своем романе в стихах Пушкин небывало широко и многосторонне отобразил современную ему действительность. В нем показаны обе столицы (Петербург и Москва), провинция, а если учесть отрывки из путешествия Онегина, то и Волга, Астрахань, Кавказ, Крым, Одесса. Изображены и мыслящая часть дворянства (Онегин, Ленский) и подавляющее косное большинство (отец и мать Ларины, дядя Онегина, гости на именинах Татьяны). Центральные, второстепенные и третьестепенные герои действуют на широчайшем историческом и бытовом фоне. В центре романа стоят герои, воплощающие разные типы «современного человека» (Онегин, Ленский, Татьяна), характерные для русской общественной и культурной жизни 1820-х годов, да и всего XIX века.

Поэт изобразил русскую жизнь с подлинно энциклопедическим размахом, но в то же время лаконично, в предельно сжатой форме, действительно приближаясь к краткости энциклопедических статей и заметок.

Значение

«Евгений Онегин» стал итогом всего предшествующего пушкинского творчества. В нем был найден новый сюжет, новый жанр и новый герой. Кроме того, в романе проявилось новаторское отношение поэта к художественному слову: переключение интонаций, смена стилей, система ассоциаций,

реминисценций и цитат; «высокие» и «низкие» слова были уравнены как материал, которым автор пользуется по собственному разумению. Новаторским приемом стал и открытый финал романа в стихах. За этой открытостью, незавершенностью текста лежало представление о принципиальной несовместимости жизни в литературу.

4.8. М. Ю. Лермонтов. Стихотворения

«Нет, я не Байрон, я другой. . .»

Стихотворение написано в 1832 году.

Метод — романтизм.

На творчество Лермонтова значительное влияние оказала личность и творческое наследие выдающегося английского поэта-романтика Джорджа Гордона Байрона. *Темой* стихотворения является обычное для Лермонтова сравнение своей судьбы с судьбой английского поэта. Здесь он, с одной стороны, не отвергает внутреннего родства с Байроном: оба поэта предстают в стихотворении как романтические странники, переживающие конфликт с толпой и с целым миром, которому они чужды и которым они «гонимы». Объединяет Лермонтова с Байроном избранничество («Еще неведомый избранник...»). Но в то же время в стихотворении намечено не только сопоставление с Байроном, но и противопоставление ему. Судьба поэта «с русскою душой» более трагична:

Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум не много совершит...

В последних строках стихотворения подчеркнута незаменимость человеческого и поэтического призвания поэта:

...кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или Бог — или никто!

«Тучи»

Стихотворение «Тучи» было написано Лермонтовым в ссылке в 1840 году. Здесь звучат две центральные для лермонтовской лирики *темы* свободы и одиночества. В первой строфе лирический герой, обращаясь к тучам, сравнивает их с собой, и возникает тема изгнанничества:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

Но если в первой строфе образы туч и лирического героя сопоставлены, то в последней они резко противопоставляются. Тучам чужды страсти и страдания, они — «вечно холодные, вечно свободные». Благодаря контрастному соотношению этих образов подчеркивается несвобода, невольное изгнанничество лирического героя.

«Нищий»

Стихотворение «Нищий» было написано в 1830 году. Здесь поднимается *тема* одиночества, неверия в возможность взаимопонимания между людьми и *тема* любви. Стихотворение можно разделить на две части. В центре первых двух строф образ нищего, который просит на кусок хлеба. Черствость, бездушие и безразличие людей очень выразительно демонстрируется в последних двух строках второй строфы:

И кто-то камень положил
В его протянутую руку.

В третьей заключительной строфе поэт проводит параллель между нищим и влюбленным. Разлад между мечтой и действительностью проникает и в это прекрасное, светлое чувство: любовь приносит не радость, а боль и страдания.

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!

«Из-под таинственной, холодной полумаски...»

Стихотворение предположительно написано в 1841 году. Центральная *тема* — тема любви. В отличие от ранних любовных циклов, внимание зрелого поэта сосредоточено не на истории собственно чувства, а на женских образах.

В первой половине стихотворения (1 и 2 строфа) слагается облик возлюбленной: «холодная полумаска» (символический признак душевной закрытости и вызова), «пленительные глазки», «лукавые уста». В двух последних строфах возникает «бесплотное виденье» красавицы, сотканное из «легких признаков», среди которых особо выделен «отрадный, как мечта» голос героини. Это в лирике Лермонтова обычно связывалось с возвышенной и тайной сущностью любви. Однако финальное «старые друзья» определяет отношения как исключаящие безусловное поклонение и романтическую дистанцию.

«Парус»

Романтическое стихотворение «Парус» было написано в 1832 году. Вынужденный оставить Москву и университет, Лермонтов уезжает в Петербург и однажды, бродя по берегу Финского залива, он пишет это стихотворение, о чем свидетельствует М. Лопухина, в письме к которой Лермонтов послал первый вариант стихотворения.

Композиция. Стихотворение состоит из трех строф, которые построены по одной модели: первая и вторая строка рисуют картину природы, а третья и четвертая — изображают внутреннее состояние лирического героя, наблюдающего за парусом.

В философском стихотворении «Парус» поднимается одна из основных тем лермонтовской лирики — *тема* одиночества. В первой строфе два центральных образа — парус и лирического героя — объединяет ключевое слово «одинокий». Одинокий парус привлекает внимание лирического героя именно своим одиночеством, потому что одинок и он сам. Во второй строфе парус как бы приближается к глазам зрителя. Ощутить игру волн, свист ветра и скрип мачты возможно, только находясь под парусом, в самом суденышке. То есть лирический герой как бы переместился в открытое море и сам управляет ветриллом. Зачем это ему? Может быть, спасение от одиночества именно в борьбе со стихией? Но он не бежит от счастья, которого не было в его смятенной душе, и не ищет счастья

в океане. Ключевым словом становится здесь «увь», выражающее чувство разочарования, показывающее, что нигде в мире нельзя найти счастье, так как это — состояние души, а не состояние мира. В третьей строфе картина окружающего мира на редкость гармоничная, светлая и яркая. В ней и «струя светлей лазури», и «луч солнца золотой». Но эта картина контрастна состоянию лирического героя. «Как будто», появляющееся в последнем стихе демонстрирует иллюзорность поисков счастья и попытки убежать от самого себя. Лирический герой Лермонтова страдает от разлада не только с окружающим миром, но и с самим собой.

«Смерть поэта»

29 января 1837 года скончался Пушкин. Известие о его гибели потрясло Лермонтова, и на следующий же день он написал стихотворение «На смерть поэта», а через неделю — заключительные 16 строк этого стихотворения, которое сразу сделало его известным, переписывалось и заучивалось наизусть. *Жанр* — лирическое стихотворение, соединяющее черты элегии (первая часть) и сатиры (последние 16 строк).

Стихотворение «Смерть поэта» написано под непосредственным впечатлением от смерти Пушкина. Но хотя речь идет о трагической судьбе конкретного человека, Лермонтов трактует происшедшее как проявление вечной борьбы добра, света со злом и жестокостью. Таким образом, судьба Пушкина осмысливается как судьба поэта вообще. Основные *темы* стихотворения — конфликт поэта и толпы, божественный дар и обреченность на гибель. Стоит обратить внимание на неоднозначность словосочетания «невольник чести». Обычно в связи с ним говорят о биографических подробностях смерти Пушкина, но в лермонтовском понимании, видимо, речь идет не столько о светской чести, сколько о чести поэта, не способного изменить своей правде, своему данному свыше дару.

Композиция. В первой строфе изображен романтический образ Поэта. Ключевое слово второй строфы — «убийца». Его образ совершенно лишен романтической приподнятости. Он не противник, не неприятель, не дуэлянт, он — именно убийца. В связи с этим смерть Поэта мыслится как провидение, как «перст Судьбы»: у убийцы «пустое сердце», он заброшен к нам «по воле рока», это не столько конкретное лицо, сколько исполнитель «приговора судьбы».

Следующая часть стихотворения (23 строки) — элегия, наполненная отсылками к пушкинским произведениям. «Сраженный, как и он, безжалостной рукой» — аналогия с Ленским; «Зачем от мирных нег...» — переключки с пушкинским «Андреем Шенье». Вторая часть наполнена антитезами, иллюстрирующими невозможность понимания между поэтом и «светом», толпой. В первой части автор взывал к толпе, теперь обращается к поэту. Конец пятой строфы переключается с первой: «жажда мести» — «жажда мщенья», «оклеветанный молвой» — «коварный шепот насмешливых невежд», «угас светоч» — «приют певца угрюм...».

В заключительной части стихотворения (последние 16 строк) Лермонтов открыто называет истинных виновников гибели Пушкина. Его погубили «надменные потомки известной подлостью прославленных отцов».

«Бородино»

«Бородино» было написано в 1837 году как отклик на двадцать пятую годовщину Бородинского сражения. Жанровая природа этого произведения неоднозначна. С одной стороны, жанр его принято определять как стихотворение, то есть лирическое произведение, с другой — для него характерны эпические черты (образ рассказчика, сказовая форма повествования, эпический, событийный сюжет).

Тема. Стихотворение «Бородино» (или «микрорэпос», как его еще называют) посвящено народной войне 1812 года. Его героем и рассказчиком одновременно является безымянный солдат, носитель «народного», внеличного начала. Облик рассказчика predeterminedил сказовую форму повествования

и ту систему ценностей, которая обозначена в стихотворении: героическое время подъема народного самосознания противопоставлено измельчавшему настоящему:

— Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы!

Восхищаясь подвигом русских богатырей прошлого, поэт невольно вспоминает о своем поколении, которое пассивно терпит гнет, не предпринимая попытки изменить свою жизнь к лучшему.

Композиция. «Бородино» делится на две части: вступление, обращенное к рассказчику и занимающее лишь одну строфу («Скажи-ка, дядя, ведь недаром...»), и главную часть, рассказ бывшего воина, участника сражения. Главная часть, в свою очередь, распадается еще на две части. В первой из них описывается с нарастающим напряжением ожидание боя, во второй — сам бой с постепенным ослаблением напряжения к концу стихотворения.

«Когда волнуется желтеющая нива...»

Стихотворение было написано в 1837 году. В нем поднимается тема единения человека с природой. Большая его часть представляет собой пейзажную зарисовку. Мир природы, изображенный поэтом, благостен и гармоничен: желтеют хлеба, сливы налились, «свежий лес шумит», серебристый ландыш «приветливо кивает головой». Созерцание природы, в которой все полно гармонии, только подчеркивает разлад, царящий в душе лирического героя. Но в то же время этот мир красоты дарит ему мечту о соединении с природой и людьми:

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

«Дума»

Стихотворение написано в 1838 году. «Дума» по своему жанру является такой же элегией-сатирой, как и «Смерть поэта».

Большинство стихотворений Лермонтова зрелого периода связано единой *тематикой*: в центре их — анализ современного общества и его психологии. «Дума» является одним из наиболее значимых стихотворений этого периода. Здесь поэт изображает современное ему поколение как внутренне опустошенное, зараженное духовной апатией, утратившее жизненное предназначение. Это поколение «лишних людей», его удел — состариться в бездействии.

«Дума» имеет два смысловых центра: «я» (поэт, произносящий весь монолог) и «поколение». Сначала «я» противопоставит «поколению», поэт судит его как посторонний, смотрит на него со стороны. Но в то же время «поколение» охарактеризовано как «наше», то есть поэт сам является частью общества, которое столь резко осуждает. По сути, он вершит суд над самим собой! Однако «я» не полностью поглощено «мы», в нем есть непокорность, непримиримость, душевная мука. В результате возникает конфликт не только между «я» и «поколением», но и внутри самого «я».

В финале на первый план выдвигается третья коллизия — между нынешним поколением и потомками, выносящими ему свой приговор:

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,

Не бросивши векам ни мысли плодovитой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

«Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...»)

Стихотворение было написано в 1838 году. Здесь Лермонтов поднимает *тему* поэта и его предназначения. Он использует символ-иносказание для сравнения поэта с грозным некогда оружием.

Стихотворение отчетливо распадается на две части. В первой центральным образом является боевой кинжал. Он был снят отважным казаком с убитого господина, а затем стал предметом купли-продажи. В конце концов, кинжал превратился в игрушку с золотой отделкой. Такой кинжал безвреден, но и бесславен. Центральный образ второй части стихотворения — поэт. Его судьба подобна судьбе кинжала. В прошлом голос поэта звучал, «как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных». Но нынче поэзия также не выполняет свое предназначение. Лермонтов обвиняет своих современников-поэтов в том, что они отреклись от борьбы, от своей миссии, предпочитая «золотую отделку». В финальной строфе он обращается с вопросом к современным поэтам:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк,
Иль никогда, на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья.

«Три пальмы»

Несмотря на кажущуюся простоту, «Три пальмы» (1838) — сложное философское произведение. Для Лермонтова исключительно важным был вопрос о том, нужно ли покорно подчиняться судьбе или следует бороться с ней. Например, в стихотворении «Парус» этот вопрос решается в пользу беспокойных исканий и борьбы как смысла человеческой жизни. В «Трех пальмах», стихотворении зрелого периода, предлагается иное решение.

В далеких степях аравийской земли среди раскаленного песка и знойного ветра росли три пальмы. Их широкие зеленые листья давали тень для холодного ручья, бьющего в этом оазисе. Однако гордым пальмам было мало этого, и они стали «на Бога роптать»:

Без пользы в пустыне росли и цвели мы,
Колеблемы вихрем и зноем палимы,
Ничей благосклонный не радуя взор?..
Не прав твой, о небо, святой приговор!

Так ставится в стихотворении *проблема* смысла жизни: пальмы не хотят жить «без пользы». Бог услышал негодование гордых пальм: тут же появился большой и яркий караван, гости утолили жажду студеной водой из ручья, отдохнули в тени пальм, а к вечеру, когда «сумрак на землю упал / По корням упругим топор застучал / И пали без жизни питомцы столетий!». Таким образом, пальмы, не случайно названные «гордыми», были сурово покараны за то, что не удовлетворялись предназначенным им уделом и посмели «на Бога роптать». Подчеркивает эту мысль последняя строфа стихотворения, резко контрастирующая с первой:

И ныне все дико и пусто кругом —
Не шепчутся листья с гремучим ключом:
Напрасно пророка о тени он просит —
Его лишь песок раскаленный заносит,
Да коршун хохлатый, степной нелюдим,
Добычу терзает и щиплет над ним.

«Молитва» («В минуту жизни трудную...»)

Стихотворение «Молитва» (1839) посвящено одному из самых сокровенных моментов человеческой жизни — молитве. Не случайно здесь звучит лирическая интонация, что скорее нехарактерно для лермонтовской лирики, пронизанной горечью и отчаяньем. Ключевые слова этого стихотворения — «молитва чудная», «сила благодатная», «святая прелесть» — связаны с верой, с христианской традицией.

Первая строфа посвящена описанию состояния души лирического героя (трудная минута, в сердце — грусть), его обращения к молитве. Вторая — описание силы и прелести живых слов этой молитвы:

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

Третья строфа рассказывает об ответе на молитву, о том, что приносит человеку «сила благодатная»: уходят тоска и томленье, их сменяют вера, надежда, слезы облегчения.

«И скучно и грустно...»

Стихотворение написано в 1840 году. В нем поднимается центральная для творчества Лермонтова тема одиночества. Эта тема возникает уже в юношеских стихотворениях поэта. Но в ранней поэзии иное восприятие одиночества — романтическое («Парус»). Во второй половине 30-х — в начале 40-х годов пылкость чувств, мятежность сменяются глубокими раздумьями, философским поиском. Преобладает не тема одинокого романтического героя, а тема печальной, изверившейся, одинокой души поэта. В «И скучно, и грустно...» лирический герой говорит о своем одиночестве, о своей усталости и тоске. Он пытается и не может найти вокруг «души родной», его некому поддержать в трудную минуту. Поэтому им овладевает дух уныния: он скучает в настоящем и ни к чему не стремится в будущем. В этом унылом одиночестве ощущает поэт бег времени и понимает, что он не в силах ему противиться, ибо жизнь его — «такая пустая и глупая шутка...», а все радости, муки, страсти и желания ничтожны.

«Нет, не тебя так пылко я люблю...»

Стихотворение было написано в 1841 году. Его центральная тема — тема любви. Для русской романтической поэзии в целом и для любовной лирики Лермонтова в частности было характерно восприятие реальной любви и возлюбленной лишь как замены иного, абсолютного, а потому невозможного в действительности чувства. Это особенно четко выражено в данном стихотворении. С одной стороны, лирический герой сразу же утверждает:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье...

Но следующие строки свидетельствуют о том, что любовное чувство связано с реальной возлюбленной, в которой он видит черты другой, идеальной любимой:

Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

«Родина»

Стихотворение было создано в 1841 году. Центральная *тема* — тема любви к родине. Здесь Лермонтов противопоставляет свой патриотизм патриотизму официальному, казенному. Свою любовь к родине он называет «странной» потому, что любит в своей стране народ, природу, а не ее историю и славу, «купленную кровью».

Стихотворение можно условно разделить на две части. В первой изображена официальная Россия и ее великая история: «слава, купленная кровью», «полный гордого доверия покой», «темной старины заветные преданья». Во второй части лирический герой противопоставляет этой помпезной России другую, горячо любимую им: с безбрежными степями, разливающимися реками, с «печальными» деревнями, избами, крытыми соломой, с пьяными мужичками.

«Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»)

Стихотворение написано в 1841 году. Особого внимания заслуживает его *композиция*. В сон поэта (стихотворение называется «Сон») вложен сон лирического героя, мертвеца («спал я мертвым сном»), а в его сон, в свою очередь, вложен сон женщины:

В грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена...

Кроме того, завершается стихотворение той же картиной, которая его открывала (кольцевая композиция):

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

«Пророк»

В стихотворении «Пророк», написанном в 1841 году, Лермонтов поднимает *тему* взаимоотношений пророка и «толпы». Лермонтовский пророк — гонимый людьми гений. Поэт раскрывает тему пророка, как тему трагического непонимания людьми свободной творческой личности.

Первая, вторая и половина третьей строфы описывают отношения между пророком и людьми. «Толпа» отвергает пророка, который провозглашает «любви и правды чистые ученья», и он удаляется в пустыню, где обретает покой и гармонию:

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;

И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.

Последние строфы изображают контрастную картину: когда пророк возвращается в «шумный град», люди с презрением отталкивают его.

«Как часто, пестрою толпою окружен...»

Стихотворение написано в 1840 году.

Стихотворение состоит из двух частей. В первой — острые и точные характеристики высшего общества (1 и 2 строфа), во второй — безмятежный мир юности (3—6 строфы). Произведение состоит из семи строф, представляющих собой шестистишие, которое четко делится на двестишие.

В этом стихотворении поднимается та же *тема*, что и в «Думе» — анализ современного общества. Первая часть посвящена изображению надменных, духовно нищих людей «большого света». В «пестрой толпе» звучат «затверженные речи», «мелькают образы бездушных людей». Поэту духовно чужды эти «приличьем стянутые маски». Отвратительны Лермонтову и лживые и неискренние отношения между мужчиной и женщиной в свете. Здесь нет настоящей любви, все решают деньги и чины.

Чтобы забыть, отдохнуть от «блеска и суеты», поэт погружается в воспоминания о близкой сердцу поре детства и юности. Здесь сатира уступает место элегии. Лермонтову дороги родные тарханские места. Когда-то здесь поэт мечтал о встрече с прекрасной девушкой, о сильной и чистой любви, которую он сможет пронести через всю жизнь. Прием «погружения» в воспоминания о далеком прошлом часто использовали поэты-романтики 20-х годов XIX столетия. В отличие от тех поэтов, которые идеализировали прошлое, Лермонтов убежден в том, что невозможно жить одной привязанностью «к недавней старине». Приятные мечты о прошлом являются обманом, вернее, самообманом. Вот почему Лермонтов восклицает: «...опомнившись, обман я узнаю...». Заканчивается стихотворение гневным вызовом миру ханжества и зла, протестом против бездушного «света».

«Выхожу один я на дорогу...»

Стихотворение написано в 1841 году, за несколько дней до дуэли и смерти поэта. Здесь соединены основные *темы* всей лермонтовской лирики (одиночества, смысла жизни и т. д.). Он как бы подводит итог всему своему творчеству. В первой же строке говорится об одиночестве лирического героя. Он выходит в открытый распахнутый мир. Перед ним устремленная вдаль бесконечная дорога, над ним — открытое небо. Полноте и спокойствию природы противопоставлено состояние поэта. Ему «больно» и «трудно», он чувствует глубокое неудовлетворение, ни прошлое, ни будущее не радуют его. Он стремится вырваться из мира одиночества и приобщиться к миру природы. Если в ранней лирике свобода была равнозначна бунту, борьбе и противоположна покою (например, «Парус»), то теперь герой ищет той высшей свободы, которая не противоречит законам природы, не требует бунта, протеста, а подразумевает полноту жизни, гармонию с природой.

4.9. М. Ю. Лермонтов. «Песня про купца Калашникова»

Время создания

Жанр — поэма. Лермонтов стремился приблизить «Песню...» к эпическим фольклорным сказаниям. Гусляры, тешащие «доброе боярина и боярыню его белолицую», играют важнейшую роль в структуре поэмы. Авторского голоса читатель не слышит, перед ним как бы произведение устного народного творчества. Следовательно, нравственные позиции, с которых оцениваются герои произведения, не лично авторские, а обобщенно народные. Это многократно усиливает торжество «правды-матушки» в сказании, поскольку поступок безвестного купца Калашникова, защищавшего свою личную честь, стал фактом народной истории.

«Песня...» была написана в 1837 году и в контексте всего творчества поэта воспринимается как своеобразный итог его работы над русским фольклором.

Сюжет

Главные герои произведения — любимый опричник царя Ивана Васильевича Кирибеевич и купец Степан Парамонович Калашников. «Песня...» начинается царским пиром, на котором Кирибеевич признается царю, что влюблен в жену купца Калашникова Алену Дмитриевну.

Купец Калашников, возвратившись домой, удивляется, что его не встречает жена. Возвратившись, Алена Дмитриевна падает в ноги мужу и рассказывает, что когда она возвращалась из церкви, ее нагнал ее опричник Кирибеевич и стал сулить богатые дары. Она вырвалась, но в руках «разбойника» остался подарок Калашникова — узорный платок. Алена Дмитриевна просит мужа заступиться за нее, ведь больше у нее никого нет. Калашников зовет своих братьев и рассказывает им, что завтра будет биться с Кирибеевичем на Москве-реке при самом царе, и если опричник побьет его, братья должны выйти за «святую правду-матушку».

На Москву-реку приезжает царь с дружиной, боярами и опричниками. «Кто побьет кого — заявляет царь, — того царь наградит. А кто будет побит, тому Бог простит!» Степан Парамонович убивает опричника, а разгневанный царь велит казнить самого Калашникова.

Тема

В «Песне...» Лермонтов поднимает тему гордой, могучей личности, встающей на защиту своей чести и достоинства. Поэт не случайно обращается к допетровской России. Почему его заинтересовала именно эпоха Ивана Грозного? Этот государь стал олицетворением деспотизма, тирании и самодурства. И в эпоху николаевской деспотии понятен интерес Лермонтова к фигуре Ивана Грозного: поэт сопоставляет Русь времен древнего тирана и Россию, управляемую просвещенным государем Николаем I. Главная цель этого сопоставления — колоссальная разница масштаба личности различных эпох.

Герои

Все герои «Песни...» — яркие, самобытные, могучие личности. Они могут реализовать себя либо в сфере зла, как сам царь Иван Грозный и его верный опричник Кирибеевич, либо в сфере чистоты и добра, как купец Калашников, его братья и жена. Одна из важнейших характеристик героев «Песни...» — их принадлежность к клану, которую сами персонажи ощущают как основную

составляющую своей личности. И Алена Дмитриевна, и Степан Парамонович, и его младшие братья воспринимают оскорбление Кирибеевича прежде всего как оскорбление своего рода, чистого имени Калашниковых. Сила купца Степана Парамоновича не в богатстве, а в твердой уверенности, что он прав и не одинок. Он — из рода Калашниковых, это имя готовы защищать, жертвуя жизнью, и его братья. Вся система нравственных ценностей, согласно которой живет Степан Парамонович, основана на том, что превыше всего — честное имя; каждый человек ответствен за каждый свой шаг не только перед собой, но и перед своими предками и потомками.

Опричник Кирибеевич тоже ощущает свою принадлежность к определенному клану. Но это не семья, хотя он принадлежит к знаменитому роду Скуратовых. (Кстати, имя Малюты Скуратова, приспешника Ивана Грозного, наводило ужас на людей.) Он прежде всего — царский опричник, приближенный государя, один из воинов его личного войска. Опричнина была наделена колоссальными правами, пользовалась с благословения Ивана Грозного абсолютной безнаказанностью. В этом и черпает силу Кирибеевич.

Конфликт

Столкновение Кирибеевича и Калашникова выходит за рамки личного дела, любовной интриги. Это столкновение частного человека и всей государственной машины. Готовясь отомстить обидчику, Степан Парамонович вступает в открытый бой с государем, ибо борется против его установлений, его воли, против вседозволенности, дарованной царем своей дружине. Очень важно, что купец Калашников за свое доброе имя борется честно, ни на секунду не допуская мысли отомстить обидчику иначе, чем в открытом бою, в личном поединке. В этом залог его победы.

Царь живет по собственным законам: хочю — казню, хочю — милую. Пообещав перед всем народом праведный суд за бой: «Кто побьет кого, того царь наградит, а кто будет побит, тому Бог простит!» — он без колебаний нарушает свою клятву. В том-то и дело, что государь и опричнина живут по своим законам, а Калашниковы — по законам общим, нравственным законам народа, согласно которым честь всегда дороже жизни. Показательно, что исход битвы решило моральное превосходство Калашникова, потому что главным нравственным законом русского народа всегда было святое убеждение: «Не в силе Бог, но в правде».

Лермонтова бесконечно привлекает нравственная красота героев. Он восхищается Аленой Дмитриевной, для которой позор имени страшнее личной обиды, а суд любимого мужа превыше всего. Любуется и самим Степаном Парамоновичем, готовым насмерть биться «за святую правду-матушку», и бесстрашной верностью его братьев:

Ты наш старший брат, нам второй отец.
Делай сам, как знаешь, как ведаешь,
А уж мы тебя родного не выдадим.

В «Песне...» перед нами раскрываются истинные русские характеры. Своим произведением Лермонтов бросил дерзкий вызов правящим кругам, воспев удалого купца Калашникова, не побоявшегося ни грозного царя, ни его любимца, открыто выступившего на защиту своего достоинства.

4.10. М. Ю. Лермонтов. Поэма «Мцыри»

Жанр — романтическая поэма.

Время создания

Увлечение Кавказом, стремление к изображению ситуаций, в которых с наибольшей полнотой может раскрыться мужественный характер героя, приводит Лермонтова в пору высшего расцвета его дарования к созданию поэмы «Мцыри» (1839), повторяющей многие стихи из предшествующих стадий работы над тем же образом.

Метод

В поэме Лермонтова развиваются традиции романтизма. Мцыри, полный пламенных страстей, сумрачный и одинокий, раскрывающий свою «душу» в рассказе-исповеди, воспринимается как герой романтических поэм. Однако Лермонтов, создавший «Мцыри» в те годы, когда создавался и реалистический роман «Герой нашего времени», вносит в свое произведение такие черты, которых нет в более ранних поэмах. Если прошлое героя поэмы «Исповедь» нам не известно, и мы не знаем, в каких условиях был сформирован его характер, то строки о несчастливом детстве и отечестве Мцыри помогают глубже понять переживания и мысли героя. Сама форма исповеди, характерная для романтических поэм, связана со стремлением глубже раскрыть — «рассказать» — душу. Романтическая поэма «Мцыри» свидетельствовала о росте реалистических тенденций в творчестве Лермонтова.

Сюжет

Русский генерал оставил в монастыре пленного умирающего ребенка лет шести, который отказывался от пищи. Мальчик рос нелюдимым и одиноким, очень тосковал по родине. Однако постепенно будто бы привык к плену, выучил чужой язык, был окрещен и уже собирался принять монашеский обет, как вдруг исчез. Его нашли в степи через три дня. Вскоре юноша умер. Перед смертью он признался исповеднику, что в душе его всегда была единственная пламенная страсть — к свободе.

Мцыри давно хотелось «взглянуть на дальние поля», посмотреть на землю, на природу, понять, «для воли иль тюрьмы» родится человек. Убежав из монастыря, он проводит ночь у обрыва, утром спускается вниз, к потоку. Там он видит, как к потоку приходит за водой прекрасная грузинка. Он не тревожит ее покой. У него одна цель — увидеть родимую страну. На лесной поляне Мцыри сталкивается с барсом и побеждает его. Это убеждает героя в том, «что быть бы мог в краю отцов не из последних удальцов». Но, выйдя из леса, он обнаруживает, что вернулся туда, откуда бежал. Мцыри теряет сознание, бредит, в таком состоянии его находят монахи и приносят обратно в монастырь. Напоследок герой просит похоронить его в монастырском саду, где растут две акации, потому что оттуда «виден и Кавказ!».

Композиция

На первый взгляд, композиция поэмы очень проста: краткая экспозиция, завязка — побег героя из монастыря, его возвращение и рассказ о трех днях, проведенных вне монастырских стен, и, наконец, смерть Мцыри. Однако каждый сюжетный мотив символически расширен автором и наполнен глубоким философским смыслом. Например, в авторской речи монастырь — это «хранительные стены»,

а для героя монастырь — тюрьма, символ его несвободы, невозможности выбора собственной судьбы. Три дня, проведенные героем на свободе, становятся символом человеческой жизни, поскольку вмещают в себя все самые яркие жизненные впечатления. Кроме того, образ томящегося в неволе Мцыри символизирует человека, переживающего в любой обстановке ту же драму, что и герой поэмы в своем заточении.

Тема

Центральная тема произведения — прославление мятежной, свободолюбивой личности. Поэма «Мцыри» замыкает в творчестве Лермонтова линию романтической героики. Образ юноши, проносящего на пороге смерти гневную, протестующую речь перед своим слушателем — старшим монахом, появляется еще в ранней поэме «Исповедь» (1830). Но там герой, заключенный в темницу, провозглашает право на любовь, которая выше монастырских уставов. В «Мцыри» любовная линия не становится центральной. Встретив девушку-грузинку, Мцыри преодолевает соблазн уединенного счастья вдали от родины. Главная цель героя — единение с людьми, близкими по крови и по духу, обретение родины.

Любовь к отчизне и жажда воли сливаются для него в одну, но «пламенную страсть». Монастырь становится для Мцыри тюрьмой, кельи кажутся ему душными, сумрачными и глухими, стражи-монахи — трусливыми и жалкими, сам он — рабом и узником. Только вне монастыря он жил, а не прозябал. Только эти дни он называет блаженством.

Трагическое одиночество в монастыре закалило волю Мцыри. Не случайно, что он бежал из монастыря в грозовую ночь: то, что устало боязливых монахов, наполняло его сердце чувством братства с грозой. Мужество и стойкость героя с наибольшей силой проявляется в битве с барсом. Его не страшил могила, потому что он знал; возврат в монастырь — это продолжение прежних страданий. Трагический финал свидетельствует о том, что приближение смерти не ослабляет духа героя, увещания старого монаха не заставляют его раскаться. Он теперь, на краю могилы, «рай и вечность променял» бы за несколько минут жизни среди близких, родных ему людей.

Пейзаж

Кавказский пейзаж введен в поэму главным образом как средство раскрытия образа героя. Окружение Мцыри чуждо ему, зато он остро чувствует свое родство с природой. Герой сравнивает себя с бледным листком, выросшим меж сырых плит. Вырвавшись на волю, он вместе с сонными цветами поднимает голову, когда озолотился восток. Он припадает к земле и узнает, как сказочный герой, тайну птичьих песен, загадки их вещего щебетания. Ему понятен спор потока с камнями, дума разъединенных скал, жаждущих встречи. Взор его обострен: он замечает блеск змеиной чешуи и отливы серебра на шерсти барса, он видит зубцы далеких гор и бледную полосу «меж темным небом и землей», ему чудится, что его «прилежный взор» мог бы следить через прозрачную синеву неба полет ангелов.

Мцыри так и не добивается своей цели и умирает на чужбине, но это не лишает произведение жизнеутверждающего пафоса. Лермонтов прославляет человека, борющегося до последнего вздоха, и этот трагический лиризм просветляет финал произведения.

4.11. М. Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени»

Время создания. Жанр. Метод.

Произведение было написано в 1838–1840 годах.

«Герой нашего времени» — это первый в русской литературе социально-психологический роман.

Хотя в характере главного героя романа — Печорина — проступают черты романтического героя (мятежность, страстность натуры, противопоставившей себя обществу), это не исключительная личность, а «герой времени». Он наделен типичными психологическими чертами человека своей эпохи и своего социального круга. Кроме того, автор сознательно отделяет себя от героя и стремится к максимальной объективности повествования. А это характерно именно для реалистического письма; в романтическом произведении автор устами героя выражает свои собственные мысли и чувства. «Герой нашего времени» — реалистический роман, пронизанный элементами реалистической поэтики. Роману присущ историзм, характерный именно для реализма: Лермонтов реалистически рисует характер, указывая на обстоятельства, сформировавшие его. В то же время главный объект внимания писателя — внутренний мир героя («история души человеческой»). Внимание к внутреннему миру человека было унаследовано Лермонтовым, как и Пушкиным и Гоголем, от романтизма.

Однако психологизм Пушкина, Гоголя и Лермонтова отличается от психологизма романтиков тем, что внутренний мир стал объектом художественного изучения, а не формой авторского самовыражения.

Сюжет

«*Бэла*». В 1830-е годы на Военно-Грузинской дороге автор, офицер русских колониальных войск, встречает ветерана Кавказской войны штабс-капитана Максима Максимыча, который рассказывает ему действительное происшествие из своей жизни.

Пять лет назад Максим Максимыч был комендантом сторожевой крепости, куда перевели за какую-то скандально-светскую провинность Григория Александровича Печорина. Печорину понравилась дочь местного «мирного» князя, Бэла, и он похитил ее из отчего дома с помощью ее младшего брата Азамата. Девушка вскоре влюбилась в него, а он месяца через четыре пресытился ею. Кроме того, Печорин расплатился с Азаматом конем, единственным достоянием удальца Казбича. В отместку Казбич похитил Бэлу и, поняв, что от погони не уйти, заколол ее.

«*Максим Максимыч*». Задержавшись во Владикавказе, автор стал очевидцем нечаянной встречи Максима Максимыча с Печориным, вышедшим в отставку и направляющимся в Персию. Григорий Александрович так холодно обошелся со штабс-капитаном, что тот, разозлившись, передал попутчику дневник Печорина, забытый им в крепости. Извлечения из этих бумаг («Журнал Печорина») составляют центральную часть «Героя нашего времени». «Журнал Печорина» состоит из трех глав: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист».

«*Тамань*». Прибыв в Тамань, Печорин случайно стал свидетелем контрабандного перевоза товаров. Контрабандисты пытаются отделаться от свидетеля, но им это не удается. Уверенные, что теперь, после неудачного покушения, офицер наверняка донесет властям, они оставляют Тамань, бросив на произвол судьбы одного из сообщников, слепого мальчика.

«*Княжна Мери*». Место действия — Пятигорск. Общество в основном мужское, офицерское, дамы наперечет. Самая же интересная из «курортниц», по общему приговору, — княжна Мери, единственная дочь богатой московской барыни. Печорин от нечего делать решает завоевать сердце Мери и тем самым уязвить самолюбие своего давнего знакомого Грушницкого. Увидев, что Печорин имеет успех, Грушницкий начинает распускать сплетни о княжне. Печорин вызывает его за это на дуэль. Грушницкий, по совету секунданта, предлагает стреляться «на шести шагах». А чтобы обезопасить

себя, позволяет драгуну оставить пистолет противника незаряженным. Вернер, приятель Печорина, случайно узнает об этом. Печорин хладнокровно расстраивает мошеннический план и убивает Грушницкого.

Перед отъездом Печорин заходит к Лиговским проститься. Княгиня, забыв о приличиях, предлагает ему руку дочери. Он просит разрешения поговорить с Мери наедине и объявляет влюбленной в него княжне, что и не думал жениться на ней.

«Фаталист». В офицерской картежной компании завязывается философский диспут. Одни считают мусульманское поверье о том, «будто судьба человека написана на небесах» сущим вздором, другие, напротив, убеждены: каждому свыше назначена роковая минута. Поручик Вулич предлагает спорщикам поучаствовать в мистическом эксперименте. Если час его смерти еще не пробил, то провидение не допустит, чтобы пистолет, который он, Вулич, приставит дулом ко лбу, выстрелил. Пистолет действительно дает осечку, хотя и совершенно исправен. Вскоре Вулич погибает от руки пьяного казака. После этого Печорин тоже испытывает судьбу, но остается жив.

Композиция

В предисловии к роману Лермонтов сравнивает себя с врачом, который ставит диагноз больному веку, исследует психологию и поведение своих современников, рассматривая их с разных точек зрения. Такой подход определил своеобразие композиции романа. Ее специфика состоит в том, что события, которые описываются в произведении, даются не в хронологической последовательности. Если бы Лермонтов расположил главы романа в хронологической последовательности, то их порядок должен бы быть таким: высланный из Петербурга, видимо, за дуэль, Печорин приезжает на Кавказ («Тамань»). После участия в боевых действиях Печорин приезжает для лечения в Пятигорск. Здесь происходит встреча с княжной Мери и дуэль с Грушницким («Княжна Мери»). За дуэль Печорина ссылают в отдаленную крепость (начало повести «Бэла»). Печорин посещает кубанскую столицу. Рассказывается история гибели Вулича («Фаталист»). Далее следует похищение Бэлы и ее гибель (конец повести «Бэла»). Автор-повествователь, путешествуя по Военно-Грузинской дороге, встречает Максима Максимыча, который рассказывает ему о Печорине, а затем и самого Печорина, который едет в Персию («Максим Максимыч»). Приходит известие о смерти Печорина на пути из Персии (Предисловие к «Журналу Печорина»).

Так выглядит реальная хронологическая последовательность эпизодов. Но Лермонтов разместил повести по-другому:

1. «Бэла».
2. «Максим Максимыч».
3. «Журнал Печорина» (Предисловие, «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»).

Такая расстановка повестей обусловлена необходимостью постепенного раскрытия «истории души» героя. Лермонтов ведет повествование от внешнего к внутреннему, от описания к анализу, завершая произведение обобщающими суждениями. Сначала Печорин показан через восприятие рассказчиков — Максима Максимыча и автора-повествователя. И только после этого читатель знакомится с дневником Печорина, где герой производит самоанализ. Кроме того, свое мнение о главном герое высказывают не только Максим Максимыч и повествователь, но и многие другие персонажи. Таким образом, Печорин представлен через призму различных восприятий. Его характер раскрывается перед читателем постепенно, как бы отражаясь во многих зеркалах, причем ни одно из этих отражений, взятое отдельно, не дает исчерпывающей характеристики. Лишь совокупность всех точек зрения создает сложный и противоречивый характер героя.

Лермонтов впервые в русской литературе вывел на страницы романа героя, который прямо ставил перед собой самые главные вопросы человеческого бытия — о цели и смысле жизни человека, о его назначении. В ночь перед дуэлью с Грушницким Печорин размышляет: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился? А верно она существовала, и верно было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни».

Как уже было сказано, характер Печорина выписан реалистически, указаны обстоятельства, сформировавшие его. Герой — типичное порождение столичной дворянской среды. Чтобы выявить процесс искажения личности порочной средой, писатель сталкивает Печорина с «простыми» людьми. В повести «Максим Максимыч» штабс-капитана, а вместе с ним и читателя потрясает жестокое равнодушие Печорина при встрече старых друзей, жертвой своеволия героя становится Бэла, жестокий эксперимент ставит Печорин над юной княжной Мери и т. д. Считая высшей ценностью свое свободное «я» и отстаивая его свободу, герой нередко переступает грань, отделяющую добро от зла. Его свобода переходит в ничем не ограниченный индивидуализм.

Но следует отметить и то, что жесток не только Печорин, но и все окружающее его общество, в том числе и «простые» люди. Жестока и Бэла, не замечавшая привязанности штабс-капитана; жестоки «честные контрабандисты», бросившие на произвол судьбы слепого мальчика; даже простой и добрый Максим Максимыч сделался к концу главы «упрямым, сварливым штабс-капитаном».

Таким образом, рисуя картину ожесточения души главного героя, писатель одновременно изображает ожесточившееся поколение, одним из типичных представителей которого является Печорин.

Тематика

Центральная тема романа — исследование современного человека, его отношений с миром, людьми и самим собой. Несмотря на то что Печорин так и не нашел главной цели в жизни (и в этом один из источников его трагизма), нельзя утверждать, что у него вообще не было значительных целей. Одна из них — постижение природы и возможностей человека.

Тема свободы и несвободы человека тонко и ненавязчиво варьируется от одной повести к другой. Печорин постоянно стремится исследовать природу человека, понять причины и мотивы его поступков. Об этом свидетельствует целый ряд психологических и нравственно-философских экспериментов главного героя над собой и другими. Он сам предельно активен и свободен и хочет вызвать активность других, подтолкнуть их к внутренне свободному действию, не обусловленному традиционной моралью. За ролью, за привычной маской Печорин хочет рассмотреть лицо человека, его истинную суть. Но при этом он не только хочет понять, кто есть кто, но и надеется добраться до человеческого в человеке. Так, например, он разоблачает Грушницкого, который носит трагическую маску никем не понятого романтического героя. Чтобы докопаться до его сущности, Печорин ставит его в истинно трагическую ситуацию, требующую максимального напряжения физических и душевных сил (условия дуэли). Но надо отметить, что и себе в этой ситуации Печорин не дает ни малейших преимуществ.

С одной стороны, всем своим поведением Печорин демонстрирует, что свобода человека ничем не ограничена и подчинена только его хотению и воле. Так, исключительно в угоду собственной прихоти герой вырывает из привычного окружения Бэлу, ставит эксперимент над Мери, провоцирует Грушницкого. В то же время в целом ряде случаев сам Печорин как будто признает существование судьбы. В финале «Тамани» он произносит характерные в этом смысле слова: «Мне стало грустно.

И зачем было судьбе кинуть меня в круг честных контрабандистов?» Хотя здесь возможно и другое объяснение: дело тут не в судьбе, а в характере самого Печорина, в его стремлении к активному вмешательству в жизнь людей, встречающихся на его пути. Но тогда возникает следующий вопрос: что и как формирует характер человека? Может быть, характер и есть судьба? К проблеме судьбы Печорин обращается и в «Княжне Мери»: «Я шел медленно; мне было грустно. Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм...»

Новелла «Фаталист», завершающая роман, имеет особое значение для понимания авторской концепции всего произведения. Тема судьбы и степени человеческой свободы, которая является одной из центральных для этого романа, наиболее прямо поставлена именно в «Фаталисте». Эта новелла, конечно, не случайно завершает роман: она является своего рода итогом нравственно-философских исканий героя, а вместе с ним и автора.

«Фаталист» состоит из трех эпизодов, своеобразных экспериментов, которые то подтверждают, то отрицают существование предопределения, судьбы. Эти эпизоды являются естественным продолжением возникшего среди офицеров спора о том, существует ли предопределение.

Вулич, натура такая же волевая и действенная, как и Печорин, не сомневается в существовании судьбы и предлагает «испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому... заранее назначена роковая минута». Эпизод с пари как будто подтверждает правоту Вулича, как и дальнейшая судьба этого героя (в ту же ночь он погиб от руки пьяного казака). Третий эпизод зеркально отражает первый, только теперь желание испытать судьбу посещает Печорина: «В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу». Как известно, герой остался жив и невредим. «После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом?» — говорит Печорин. И слово «кажется», демонстрирующее сомнение героя, тут, конечно, не случайно.

На первый взгляд, действительно, Печорин кажется таким же фаталистом, как Вулич. Но только на первый взгляд. Если Вулич, как истинный фаталист, целиком вверяется року и без всяких приготовлений спускает курок пистолета, приставленного к виску, то Печорин подходит к «испытанию судьбы» гораздо обстоятельнее. Только кажется, что он бросается в окно к казаку-убийце, очертя голову. На самом деле он взвешивает и продумывает множество обстоятельств: велит есаулу «завести разговор» с казаком, чтобы отвлечь его внимание; заглянув в окно, решает, что в его взгляде «нет большой решимости» и т. д. Даже при всем этом Печорин, разумеется, сильно рисковал, но это не «слепой» риск Вулича. Кроме того, Максим Максимыч очень просто объяснил то, что пистолет, из которого стрелялся Вулич, не выстрелил (оказалось, что для таких пистолетов осечка — не редкость).

Какую бы роль ни играла судьба в жизни человека, Печорин — герой, отнюдь не склонный к пассивному ожиданию. Не отрицая наличия сил, во многом определяющих жизнь и поведение человека, герой не склонен на этом основании лишать человека свободы воли и выбора: «И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля и рассудок?» Наверное, именно эти слова можно рассматривать как подытоживающие точку зрения и автора, и героя.

4.12. Н. В. Гоголь. Пьеса «Ревизор»

История создания

Гоголь написал комедию «Ревизор» в 1835 году. Сюжет пьесы ему подсказал Пушкин, которого однажды приняли в провинциальном городе за приехавшего из Петербурга для ревизии чиновника.

Гоголь использовал это анекдотическое происшествие как ситуацию, типичную для бюрократического мира.

О возникновении идеи произведения автор позже писал: «Я решился собрать все дурное, какое только я знал, и за одним разом над ним посмеяться — вот происхождение “Ревизора”! Это было первое мое произведение, замышленное с целью ...»

Жанр

Цель, поставленная автором, — «произвести доброе влияние на общество» — во многом обусловила специфику жанра произведения. «Ревизор» — это общественная комедия, она направлена не против отдельных, частных пороков общественной жизни (что характерно для большинства комедий, которые ставились в то время), а против всех недостатков общества. Завязкой и сюжетным конфликтом в пьесе являются не семейные и любовные обстоятельства, не частная жизнь людей, а событие общественного значения.

Характеризуя свою пьесу «Ревизор» как комедию общественную, Гоголь неоднократно подчеркивал глубокое обобщающее содержание ее образов. Безнаказанный произвол городничего, тупая исполнительность Держиморды, ехидное простодушие почтмейстера — все это глубокие социальные обобщения. Каждый из персонажей комедии символизирует определенные человеческие качества, позволяя автору показать, насколько измелечал современный человек.

«Ревизор» отличается не только своеобразием жанра, но и оригинальностью *композиции*. Например, вопреки всем предписаниям и нормам, действие в комедии начинается с завязки. Гоголь, не теряя времени, не отвлекаясь на частности, вводит читателя и зрителя в суть вещей, в суть драматического конфликта, который заключается в неудавшейся попытке уездных чиновников скрыть от столичного ревизора свои служебные преступления. С помощью знаменитой первой фразы комедии («Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор») Гоголь как бы очень туго закручивает пружину комедийного действия, которая затем начинает стремительно раскручиваться.

Сюжет

Городничий уездного города Антон Антонович Сквозник-Дмухановский сообщает чиновникам о том, что в их город едет «ревизор из Петербурга, инкогнито», и рекомендует сделать соответствующие приготовления. Помещики Бобчинский и Добчинский рассказывают о посещении гостиничного трактира и молодом человеке, который, по их мнению, и есть ревизор. Чиновники озабоченно расходятся, городничий отправляется в гостиницу, знакомится с Хлестаковым, предлагает приезжему денег и просит переехать в его дом, а также осмотреть — любопытства ради — некоторые заведения в городе, «как то богоугодные и другие». Тот, не понимая, что его принимают за ревизора, соглашается.

Хлестаков знакомится с женой и дочерью городничего и, беседуя с ними, делает вид, что он очень важная особа. Когда Хлестаков удаляется поспать, чиновники решают дать приезжему взятку. Тот невозмутимо берет предлагаемые деньги. Затем пишет письмо приятелю Тряпичкину в Петербург, в котором рассказывает, как его приняли за «государственного человека». Осип, слуга Хлестакова, уговаривает его скорее уехать. Перед отъездом Хлестаков просит руки сначала дочери, а затем жены городничего. Не слишком понимая происходящее, Антон Антонович благословляет молодых. Осип докладывает, что лошади готовы, и Хлестаков объявляет, что едет на один день к богатому дяде, снова одалживает денег и уезжает.

Проводив Хлестакова, чиновники выясняют, что человек, которого они приняли за ревизора, «был не ревизор». Появляется жандарм и объявляет: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник трепует вас сей же час к себе». Немая сцена.

Тема

В комедии «Ревизор» Гоголь обратился к важным социальным темам. Здесь речь идет о жизни целых сословий — уездного чиновничества, поместного дворянства. В поле зрения автора «вся Русь». Именно поэтому город, где происходят события, не определен географически («отсюда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь»). В образах городских чиновников раскрыты совершенно конкретные социальные уродства, жизнь провинциального города воспринимается как широкая картина жизни Российской империи в целом. Не случайно, выходя из ложи после премьеры комедии, государь император Николай Павлович сказал: «Ну, пьеска! Всем досталось, а мне — более всех».

Замысел Гоголя был рассчитан на то, чтобы дать почувствовать, что город, обозначенный в комедии, существует не где-то, но в той или иной мере в любом месте России, а страсти и пороки чиновников есть в душе каждого из нас.

Значение «Ревизора» состоит не только в том, что в комедии высмеиваются пороки и недостатки царской России, но и в том, что писатель призывает зрителей и читателей заглянуть в свою душу, задуматься об общечеловеческих ценностях. Гениальность автора позволила ему на примере небольшого островка жизни раскрыть те черты и конфликты, которые характеризовали общественное развитие целой исторической эпохи. Он сумел создать художественные образы громадного социального и нравственного диапазона. Маленький городок в пьесе запечатлел все характерные черты общественных отношений того времени.

Конфликт

Основной конфликт, на котором построена комедия, заключается в глубоком противоречии между тем, чем занимаются городские чиновники, и представлениями об общественном благе, интересами жителей города. Беззакония, казнокрадство, взяточничество — все это изображено в «Ревизоре» не как индивидуальные пороки отдельных чиновников, а как общепризнанные нормы жизни, вне которых власть имущие не мыслят своего существования. У читателей и зрителей ни на минуту не возникает сомнения в том, что где-то жизнь устроена иначе. Все отношения между людьми в городе «Ревизора» выглядят как обычные, повсеместные. Например, чиновники почти уверены в том, что приехавший из Петербурга ревизор согласится принять участие в обеде у городничего, не откажется брать явные взятки, потому, что они знают это по опыту своего города.

Суть комедийности конфликта состоит в том, что городничий и чиновники сражаются с призраком, который они создали в своем воображении. Глупый Хлестаков сумел обмануть и ловко провести многоопытного и умного городничего и еще многих чиновников. Все дело в том, что страх не дает открыть глаза городничему и чиновникам, когда Хлестаков обрушивает на них такой поток вранья, в который трудно поверить даже человеку непросвещенному.

Проблематика

Гоголя интересуют не только социальные пороки общества, но и его нравственное, духовное состояние. В «Ревизоре» автор нарисовал страшную картину внутренней разобщенности людей, способных объединиться лишь на время под воздействием общего для всех чувства страха. В жизни многими руководит высокомерие, чванливость, угодничество, стремление занять более выгодное место, устроиться получше. Люди утратили представление о подлинном смысле жизни. Можно грешить, достаточно лишь, подобно городничему, каждое воскресенье исправно посещать церковь. Скрыть истинную сущность своих действий чиновникам помогает и фантастическая ложь, которая во многом сродни хлестаковской. Ляпкин-Тяпкин берет взятки борзыми щенками и называет это «совсем иным делом».

В больницах города люди «выздоровливают как мухи». Почтмейстер вскрывает чужие письма лишь потому, что «смерть любит узнать, что есть нового на свете».

Истинные ценности человеческой природы для чиновников города заменены представлениями о чине. Смотритель училищ Хлопов, скромный титулярный советник, откровенно признается, что если с ним говорит кто-либо выше чином, так у него «и души нет, и язык как в грязь завязнул». Именно благоговейный страх перед «значительным лицом» приводит к тому, что чиновники, прекрасно понимающие всю пустоту и глупость Хлестакова, изображают полнейшее почтение, и не только изображают, но и действительно испытывают его.

Герои

Хлестаков. Огромной творческой удачей писателя можно считать и образ Хлестакова, которого автор не случайно считал главным героем произведения. Именно Хлестаков наиболее полно выразил суть эпохи, когда отсутствует нормальная человеческая логика, когда о человеке судят не по его душевным качествам, а по его общественному положению. А чтобы занять высокое положение, достаточно лишь случая, который выведет тебя «из грязи в князи», не надо прилагать никаких усилий, заботиться об общественном благе. Появление Хлестакова в комедии не случайно. Оно — как семя, которое падает на благодатную почву. Эта почва — уездное чиновничество, «электричество чина» рождало «силу всеобщего страха» в уездном городе. Персонажи сами «делают» Хлестакова, он лишь плывет по течению, образованному уездным страхом и восторгом перед столичной персоной. Он — крошечный винтик огромной машины, послушный исполнитель.

Хлестаков легко и беззаботно берет деньги у чиновников, ухаживает попеременно за дочерью и женой городничего, не задумываясь, делает предложение Марье Антоновне. Он постоянно манерничает, стремясь произвести впечатление, особенно на дам. Смутная догадка о том, что его приняли за какого-то другого, несколько его не озадачивает. Он нежится в потоке приятных ощущений и беззаботно отмахивается от совета Осипа уехать поскорее: «Нет, мне еще хочется пожить здесь».

Талант Гоголя выявил такое социальное явление, как «хлестаковщина». В чем же суть этого порока? Хлестаковщина — это внутренняя пустота, глупость, притворство, приспособление к обстоятельствам, примитивность сознания, фразерство, инфантильность, себялюбие. Это явление очень опасно тем, что может быть в любом человеке в большей или меньшей степени, может скрываться за более или менее привлекательной маской. Явление хлестаковщины очень многолико. Это также манерность, стремление пустить пыль в глаза, простодушный эгоизм. И, что самое удивительное, оно исключительно живуче и передается «по наследству» из поколения в поколение, из века в век.

Чиновники. В комедии изображается обывательское существование чиновников уездного города, взяточников, казнокрадов, карьеристов и бездельников. Городничий Антон Антонович Сквозник-Дмухановский — изворотливый, неглупый, грубый, выслужившийся долгой тяжелой службой, привыкший хватать все, что плывет в руки, взяточник и хапуга. В минуту злобной откровенности он признался, что ни один купец, ни один подрядчик не мог его провести, что сам он мошенник над мошенниками, обманывал пройдох и плутов, «таких, что весь свет готов обворовать, поддевал на уд», что трех губернаторов обманул.

Не менее выразительны в своей пошлости и другие чиновники. Судья Ляпкин-Тяпкин, который хоть и призван служить правосудию, не заглядывает в судебные дела. Он любитель псовой охоты, берущий взятки борзыми щенками. Он считается в городе «вольнодумцем», так как прочел пять-шесть книг. Попечитель богоугодных заведений Земляника, услужливый и суетливый проныра, доносчик и плут, рассуждает следующим образом: «Человек простой, если умрет, то и так умрет, если выздоровеет, то и так выздоровеет». При таком Землянике возможен немец-лекарь, ничего не понимавший по-русски, но исправно моривший людей. Смотритель училищ Хлопов, живущий в вечном страхе от всяких выговоров, ничего не понимает в педагогическом деле и вечно жалуется на тяготу «служить по учебной части». Все чиновники являются ближайшими помощниками городничего. Не случайно

в первом же действии Антон Антонович говорит: «Ну, здесь все свои». На нижней же ступени административной лестницы действуют полицейские: Свистунов, ворующий серебряные ложки и не по чину берущий взятки, Держиморда, дающий волю своим кулакам и для порядка «всем ставящий фонари под глазом — и правому и неправому».

Город. Местом действия в «Ревизоре» является провинциальный город. Это не просто маленький захолустный городок. Это образ всей Российской империи или даже человечества в целом, «сборный город всей темной сторонь». Не случайно здесь изображены все основные слои населения: гражданство, купечество, чиновники и городские помещики и, наконец, городничий. По сути, Гоголь создал такую модель, которая приложима к любому российскому городу. Таким образом, масштаб произведения расширяется до общероссийского, общегосударственного (эти события могли произойти в любом российском городе).

4.13. Н. В. Гоголь. Повесть «Шинель»

Жанр — «петербургская повесть».

Повесть «Шинель» была завершена Гоголем в 1842 году.

Сюжет

Главный герой произведения — Акакий Акакиевич Башмачкин, титулярный советник. Его служба состоит в переписывании бумаг, и он исполняет ее с любовью. Размеренная жизнь героя нарушается, когда он понимает, что ему необходима новая шинель, которая обойдется в восемьдесят рублей. Чтобы скопить эти деньги, Акакий Акакиевич решает уменьшить «обыкновенные издержки».

Жизнь героя совершенно меняется: он мечтает о шинели. Ожидаемое награждение к празднику оказывается бóльшим на двадцать рублей, и вскоре Акакий Акакиевич отправляется в департамент в новой шинели. Через некоторое время герой поздно возвращается домой от приятеля и какие-то люди снимают с него шинель.

Начинаются злоключения Акакия Акакиевича. Он не находит помощи ни у частного пристава, ни у своего начальника, «значительного лица». Более того, последний жестоко распекает Акакия Акакиевича, который, по его мнению, обратился к нему не по форме. Не чуя ног, герой добирается до дома, сваливается с сильной горячкой и через несколько дней умирает. Вскоре становится известно, что по ночам возле Калинкина моста показывается мертвец, сдирающий со всех, не разбирая чина и звания, шинели. Кто-то узнает в нем Акакия Акакиевича.

В то время «значительное лицо», направляясь к знакомой даме, вдруг чувствует, что кто-то ухватил его за воротник. В ужасе он узнает Акакия Акакиевича, который стаскивает с него шинель. Бледный и перепуганный, генерал возвращается домой и больше уже не распекает со строгостью своих подчиненных. Появление чиновника-мертвеца с тех пор прекращается.

Тема. Проблематика. Конфликт

В «Шинели» поднимается тема «маленького человека» — одна из постоянных в русской литературе. Первым поднимает эту тему Пушкин. Его маленькие люди — это Самсон Вырин («Станционный смотритель»), Евгений («Медный всадник»). Как и Пушкин, Гоголь раскрывает в самом прозаическом персонаже способность к любви, самоотречению, самоотверженной защите своего идеала.

В повести «Шинель» Гоголь ставит социальные и нравственно-философские проблемы. С одной стороны, писатель выступает с резкой критикой того общества, которое превращает человека в Акакия

Акакиевича, протестуя против мира тех, кто «натрунили и наострились вдоволь» над «вечными титулярными советниками», теми, у кого жалование не превышает четырехсот рублей в год. Но с другой стороны, гораздо более существенно обращение Гоголя ко всему человечеству со страстным призывом обратить внимание на «маленьких людей», которые живут рядом с нами. Ведь Акакий Акакиевич заболел и умер не только и не столько потому, что у него украли шинель. Причиной его смерти стало и то, что он не нашел поддержки и сочувствия у людей.

Конфликт маленького человека с миром вызывается тем, что у него отнимают его единственное достояние. Станционный смотритель теряет дочь, Евгений — возлюбленную, Акакий Акакиевич — шинель. Гоголь ужесточает конфликт: для Акакия Акакиевича целью и смыслом жизни становится вещь. Однако автор не только снижает, но и возвышает своего героя.

Башмачкин. С одной стороны, кажется, что убогость интересов маленького человека доведена до предела: его мечта и идеал — шинель. С другой стороны, в Акакии Акакиевиче Башмачкине неожиданно обнаруживаются черты романтического героя: он самоотверженно служит своему идеалу, преодолевая все препятствия на пути к нему. Он видит в ней не только подругу жизни, но и защитницу, теплую заступницу в холодном мире. Собирая средства на новую шинель, Башмачкин отказывается от ужинов, от свечки по вечерам, от стирки белья у прачки. Даже по улицам надо ходить осторожно, на цыпочках, чтобы не истереть подметки на сапогах. Это почти монашеское самоограничение. Не случайно судьбу гоголевского персонажа нередко соотносят с «Житием святого Акакия Синайского». Со святым Башмачкина роднит отказ от житейских благ, безропотность, смирение. Как и полагается святому, Акакий Акакиевич проходит через испытания и мученичество. В результате он становится тверже духом, крепче характером. Огонь показывается в его глазах. В голове мелькают дерзкие и отважные мысли: «не положить ли куницу на воротник?». Конечно, параллели с романтическим и житийным героем ненавязчивы, завуалированы и иногда снижаются чуть ли не до пародии.

В маленьком мире маленьких по чину и положению людей Гоголь открывает те же самые тревоги, утешения и радости жизни, что и в высших сферах, у людей утонченного светского круга. День с новой шинелью стал для Башмачкина самым большим и торжественным праздником. Счастье выбило его из колеи: был нарушен весь привычный ход его жизни. «Пообедал он весело и после обеда уж ничего не писал, никаких бумаг, а так немножко посибаритствовал на постели». Когда стемнело, герой отправился, первый раз в своей жизни, на приятельский ужин по поводу приобретения новой шинели. А на вечеринке даже выпил шампанского — целых два бокала.

В сцене ограбления Гоголь «возвышает» героя. Страдания, которые испытывает Акакий Акакиевич, потеряв шинель, сопоставляются автором со страданиями «царей и повелителей мира». Подобно бедному Евгению из «Медного всадника» Пушкина, Акакий Акакиевич хочет найти защиту у государства, но сталкивается с полным равнодушием к своей судьбе. Его просьба о защите лишь разгневала «значительное лицо».

Уходя из жизни, Башмачкин бунтует: он «сквернохульничал, произнося страшные слова», следовавшие «непосредственно за словом “ваше превосходительство”». Но с его смертью сюжет повести не обрывается. Начинается возмездие.

История «значительного лица», распекавшего Акакия Акакиевича, повторяет почти буквально то, что случилось с Башмачкиным. Весь день «значительное лицо» чувствовало угрызения совести, получив известие о смерти своего просителя. Но потом генерал отправился на вечер к приятелю. Там он развеселился, «сделался приятен в разговоре, любезен». Как и Башмачкин, выпил он два бокала шампанского и по пути домой решил заглянуть к знакомой даме. Вдруг налетел порывистый ветер. Он «резал в лицо, подбрасывая туда клочки снега, хлобуча, как парус, шинельный воротник или вдруг с неестественною силою набрасывая ему на голову». И, как продолжение разбушевавшейся стихии, явился таинственный мститель, в котором генерал узнал Акакия Акакиевича: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! Твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, — отдавай же теперь свою!»

Фантастический финал произведения — утопическое осуществление идеи справедливости. Вместо покорного Акакия Акакиевича появляется грозный мститель, вместо грозного «значительного

лица» — лицо подбровшее и смягченное. Но на самом деле, этот финал неутешителен: возникает ощущение богооставленности мира. Бессмертная душа охвачена жаждой мщения и вынуждена сама же это мщение и творить.

4.14. Н. В. Гоголь. Поэма «Мертвые души»

История создания

Гоголь всегда считал поэму «Мертвые души» главным произведением своей жизни, работа над ней длилась около 17 лет (первый том был окончен в 1842 году). Первоначально «Мертвые души» были задуманы как эпическая трилогия (три произведения, связанные единством замысла). Такое построение было подсказано «Божественной комедией» Данте. Первый том изображает «ад» современной Гоголю действительности, а второй и третий должны были изображать соответственно чистилище и рай. Гоголем был написан и второй том, но, будучи глубоко неудовлетворен результатом, он сжег его.

Метод и жанр

Метод — реализм.

В начале работы над произведением в письмах Гоголя часто фигурирует слово «роман». В 1836 году он пишет: «...вещь, над которой я сижу и тружусь теперь, и которую долго обдумывал, и которую долго еще буду обдумывать, не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная...». В результате Гоголь определяет жанр своего произведения как поэму.

Начав с жанра традиционного авантюрного романа, Гоголь, следуя все более и более расширяющемуся замыслу, выходит за рамки и романа, и традиционной повести, и поэмы. В результате писатель создает, по словам Л. Н. Толстого, «нечто совершенно оригинальное», не имеющее аналогов — масштабное лиро-эпическое произведение. Эпическое начало в нем представлено похождениями Чичикова и связано с сюжетом. Лирическое начало, присутствие которого становится все более и более значимым по мере развертывания событий, выражено в лирических авторских отступлениях, когда мысль писателя уходит далеко от событий жизни главного героя и охватывает весь предмет изображения, «всю Русь», и выходит на общечеловеческий уровень. И тогда «Мертвые души» действительно становятся поэмой, посвященной пути автора в этом мире, процессу познания им действительности и человеческой души.

Таким образом, «Мертвые души» соединили в себе элементы различных жанров: плутовского романа, лирической поэмы, социально-психологического романа, повести, сатирического произведения.

Сюжет

В губернский город NN приезжает коллежский советник Павел Иванович Чичиков и поселяется в гостинице. Он задает множество вопросов трактирному слуге: о городских чиновниках, наиболее значительных помещиках. Затем герой наносит визиты городским чиновникам. При этом он обнаруживает необыкновенную деятельность и обходительность, поскольку умеет сказать приятное каждому. На домашней вечеринке у губернатора ему удается снискать всеобщее расположение и свести знакомство с помещиками Маниловым и Собакевичем. В последующие дни он обедает у полицмейстера (где знакомится с помещиком Ноздревым), посещает председателя палаты и вице-губернатора, откупщика

и прокурора. После этого Чичиков навещает помещиков Манилова, Собакевича, Коробочку, Ноздрева и Плюшкина, покупает у них «мертвые души» и возвращается в город NN.

Покупки Чичикова производят в городе фурор, проносится слух, что он миллионщик. Однако вскоре в город является Ноздрев и спрашивает, много ли Чичиков наторговал мертвых. Окончательно компрометирует Чичикова Коробочка, приехавшая, чтобы выяснить, не продешевила ли она с «мертвыми душами». Чиновники находятся в недоумении и пытаются выяснить, кто же таков Чичиков. Сам Чичиков, сидя в гостинице с легкой простудой, удивлен, что никто из чиновников не навещает его. Наконец, отправившись с визитами, он обнаруживает, что у губернатора его не принимают, а в других местах испуганно сторонятся. Ноздрев, посетив его в гостинице, отчасти проясняет ситуацию. На следующий день Чичиков спешно выезжает из города.

В финале автор излагает историю жизни Павла Ивановича, его детство, обучение в классах, отношения с товарищами и учителем, его службу в казенной палате, комиссии для построения казенного здания, последующий уход на другие места, переход в службу по таможне, где он сделал большие деньги на сговоре с контрабандистами, прогорел, но увернулся от уголовного суда, хоть и принужден был выйти в отставку. Он стал поверенным и во время хлопот о залоге крестьян сложил в голове план, принялся объезжать пространства Руси с тем, чтоб, накупив мертвых душ и заложив их в казну как живые, получить денег, купить, быть может, деревеньку и обеспечить грядущее потомство.

Тематика и проблематика

По замыслу Гоголя темой поэмы должна была стать вся современная ему Россия. Здесь он ставит целый ряд проблем, социально-общественных, нравственных, философских. Социально-общественная проблематика связана с изображением Гоголем России того времени. Возникает вопрос: куда идет страна? «Мертвые души» можно назвать энциклопедическим исследованием всех насущных проблем того времени: состояния помещичьих хозяйств, морального облика помещичьего и чиновничьего дворянства, их взаимоотношений с народом, судеб народа и родины. Нравственная проблематика раскрывается в изображении помещиков и чиновников, духовно «мертвых» людей. Наконец, писатель ставит в «Мертвых душах» философские вопросы: что есть человек, в чем смысл и назначение человеческой жизни.

Композиция

Построение поэмы отличается ясностью и четкостью: все части связаны между собой сюжетно-образующим героем Чичиковым, путешествующим с целью добыть «миллион». Это энергичный делец, ищущий выгодные связи, вступающий в многочисленные знакомства, что позволяет писателю изобразить действительность во всех ее гранях, запечатлеть социально-экономические, семейно-бытовые, морально-правовые и культурно-нравственные отношения в крепостнической России.

В первой главе, экспозиционной, вводной, автор дает общую характеристику провинциального губернского города и знакомит читателей с основными действующими лицами поэмы. Следующие пять глав посвящены изображению помещиков. Гоголь мастерски отразил в композиции замкнутость помещиков, их оторванность от общественной жизни (Коробочка даже не слышала о Собакевиче и Манилове). Содержание всех этих пяти глав строится по одному общему принципу: изображение внешнего вида усадьбы, состояния хозяйства, господского дома и внутреннего убранства, характеристика помещика и его взаимоотношений с Чичиковым. Так Гоголь рисует целую галерею помещиков, в своей совокупности воссоздающих общую картину крепостнического общества.

Сатирическая направленность поэмы проявляется в самой последовательности представления помещиков, начиная с Манилова и завершая Плюшкиным, который уже «обратился в прореху на

человечестве». За портретами помещиков, выписанных крупным планом, в поэме следует сатирическое изображение жизни губернского чиновничества. Гоголь показывает страшную деградацию человеческой души, духовное и нравственное падение человека.

Герои

Помещики. Гоголевские персонажи — не просто помещики с омертвевшими душами. Это универсальные человеческие типы. Своеобразие построения этих характеров заключается в том, что пороки, привычки, специфика образа жизни и даже внешность изображены гротескно. Создавая образы Манилова, Коробочки, Ноздрева, Собакевича, Плюшкина, Гоголь использует не только метод типизации (то есть выделяет наиболее типичные черты того или иного характера), но и метод микроскопического анализа. Этим объясняется постоянный интерес писателя к предметному миру, окружающему героев: он подробно описывает усадьбы, обстановку дома, вещи. Одним из важнейших компонентов описания является портрет. Гоголь подробно описывает цвет глаз, волос, одежду, манеры, походку, жесты, мимику. Характерную для того или иного помещика черту (обходительность Манилова, неуклюжесть Собакевича, беспардонность Ноздрева) писатель показывает под разными углами зрения, изобретая все новые и новые ситуации и подробности. Именно совмещение методов типизации и микроскопического анализа вдохнуло душу в гоголевских персонажей, именно поэтому эти характеры стали именами нарицательными.

В образе **Манилова** запечатлен тип праздного мечтателя, «романтического» бездельника. Хозяйство помещика находится в полном упадке. «Дом господский стоял на юру, то есть на возвышении, открытым всем ветрам, каким только вздумается подуть». Ворует ключница, «глупо и без толку готовится на кухне», «пусто в кладовой», «нечистоплотны и пьяницы слуги». А между тем воздвигнута «беседка с плоским зеленым куполом, деревянными колоннами и надписью: “Храм уединенного размышления”». Гоголь показывает, что Манилов пошл и пуст, реальных духовных интересов у него нет. «В его кабинете всегда лежала какая-то книжка, заложенная закладкою на четырнадцатой странице, которую он постоянно читал уже два года». Пошлость семейной жизни, приторная слащавость речи («майский день», «именины сердца») подтверждают пронизательность портретной характеристики персонажа. «В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: «какой приятный и добрый человек!» В следующую минуту разговора ничего не скажешь, а в третью скажешь: «Черт знает что это такое!» — и отойдешь подальше; если не отойдешь, почувствуешь скуку смертельную». Гоголь с потрясающей художественной силой показывает мертвенность Манилова, никчемность его жизни. За внешней привлекательностью скрывается духовная пустота.

Образ накопительницы **Коробочки** уже лишен тех «привлекательных» черт, которые отличают Манилова. И снова перед нами тип — «одна из тех матушек, небольших помещиц, которые набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов». Интересы Коробочки всецело сконцентрированы на хозяйстве. «Крепколобая» и «дубинноголовая» Настасья Петровна боится продешевить, продавая Чичикову «мертвые души». Любопытна «немая сцена», которая возникает в этой главе. Аналогичные сцены находим почти во всех главах, показывающих заключение сделки Чичикова с очередным помещиком. Это позволяет с особой выпуклостью показать духовную пустоту Павла Ивановича и его собеседников. В финале третьей главы Гоголь говорит о типичности образа Коробочки, незначительной разнице между ней и иной аристократической дамой.

Галерею «мертвых душ» продолжает в поэме **Ноздрев**. Как и другие помещики, он внутренне не развивается, не меняется в зависимости от возраста. «Ноздрев в тридцать пять лет был таков же совершенно, каким был в восемнадцать и двадцать: охотник погулять». Портрет лихого кутилы сатиричен и саркастичен одновременно. «Это был среднего роста, очень недурно сложенный молодец с полными румяными щеками. Здоровье, казалось, так и прыскало с лица его».

Впрочем, Чичиков замечает, что один бакенбард был у Ноздрева меньше и не так густ, как другой (результат очередной драки). Страсть к вранью и карточной игре во многом объясняет то, что ни на

одном собрании, где присутствовал Ноздрев, не обходилось без истории. Жизнь помещика абсолютно бездуховна. В кабинете «не было заметно следов того, что бывает в кабинетах, то есть книг или бумаги; висели только сабля и два ружья» Разумеется, хозяйство Ноздрева развалено. Даже обед состоит из блюд, которые пригорели, или, напротив, не сварились. Попытка Чичикова купить мертвые души у Ноздрева — роковая ошибка. Именно Ноздрев разбалтывает на балу у губернатора тайну. Приезд в город Коробочки, пожелавшей узнать, «почем ходят мертвые души», подтверждает слова лихого «говоруна». Образ Ноздрева не менее типичен, чем образ Манилова или Коробочки. Гоголь пишет: «Ноздрев долго еще не выведется из мира. Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленно непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком».

Перечисленные выше приемы типизации используются Гоголем и для описания образа **Собакевича**. Деревня и хозяйство помещика свидетельствуют об определенном достатке. «Двор окружен был крепкою и непомерно толстою деревянной решеткой. Помещик, казалось, хлопотал много о прочности.

Деревенские избы мужиков тоже срублены были на диво, все было пригнано плотно и как следует».

Описывая внешность Собакевича, Гоголь прибегает к зоологическому уподоблению (сравнение помещика с медведем). Впрочем Собакевичу (этим он отличается от Плюшкина и большинства других помещиков) присуща некоторая хозяйственная жилка. Он не разоряет собственных крепостных, добывается известного порядка в хозяйстве, выгодно продает Чичикову мертвые души, отлично осведомлен о деловых и человеческих качествах своих крестьян.

Предельная степень человеческого падения запечатлена Гоголем в образе богатейшего помещика губернии (более тысячи крепостных) **Плюшкина**. Биография персонажа позволяет проследить путь от «бережливового» хозяина к полусумасшедшему скряге. «А ведь было время, когда он был женат и семьянин, и сосед заезжал к нему пообедать, навстречу выходили две милостивые дочки, выбежал сын. Сам хозяин являлся к столу в сюртуке. Но добрая хозяйка умерла, часть ключей, а с ними мелких забот перешли к нему. Плюшкин стал беспокойнее и, как все вдовцы, подозрительнее и скупее». Вскоре семья полностью развалилась, и в Плюшкине развиваются невиданные мелочность и подозрительность: «...сам он обратился наконец в какую-то прореху на человечестве». Итак, отнюдь не социальные условия привели помещика к последнему рубежу нравственного падения. Перед нами разыгрывается трагедия одиночества, перерастающая в кошмарную картину одинокой старости.

В деревне Плюшкина Чичиков замечает «какую-то особенную ветхость». Войдя в дом, Чичиков видит странное нагромождение мебели и какого-то уличного хлама. Плюшкин — ничтожный раб собственных же вещей. Бесчисленные богатства пропадают зря. Предостерегающе звучат слова Гоголя: «И до какой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! Мог так измениться!.. Все может статься с человеком».

Таким образом, помещиков в «Мертвых душах» объединяют общие черты: бесчеловечность, праздность, пошлость, духовная пустота.

Чичиков. Чичиков — центральный герой поэмы «Мертвые души», на нем завязано все действие поэмы, с ним связаны все ее действующие лица. Сам Гоголь писал: «Ибо что ни говори, не приходи в голову Чичикову эта мысль (о покупке мертвых душ), не явилась бы на свет сия поэма».

В отличие от образов помещиков и чиновников, образ Чичикова дан в развитии: мы знаем о происхождении и воспитании героя, начале его деятельности и о последующих событиях его жизни. Чичиков представляет собой человека, который многими своими чертами отличается от поместного дворянства. По своему происхождению он дворянин, но усадьба не является источником его существования. «Темно и скромно происхождение нашего героя», — пишет Гоголь и дает картину его детства и учения. На всю жизнь запомнил Чичиков советы своего отца. Больше всего беречь и копить копейку. «Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой», — говорил ему отец.

Целью своей жизни Чичиков поставил приобретательство. Он охвачен желанием стать обладателем капиталов, которые принесут с собой «жизнь во всех довольствах». Герой терпеливо и настойчиво преодолевает служебные барьеры. Изворотливость и жульничество становятся его

характерными чертами. Став членом «комиссии для построения какого-то казенного, но весьма капитального строения», он обзаводится хорошим поваром и отличной парой лошадей, носит тонкие, голландского полотна рубашки. Неожиданное разоблачение аферы с построением казенного здания нарушает течение этой приятной жизни. Но Чичиков находит еще более выгодную службу на таможне. Деньги плывут к нему в руки. «Бог знает, до какой бы громадной цифры не выросли благодатные суммы, если бы какой-то нелегкий зверь не перебежал поперек всему». Вновь разоблаченный и изгнанный Чичиков становится поверенным, и здесь ему приходит мысль о поисках мертвых душ.

Писатель раскрывает образ Чичикова постепенно, по мере рассказов о его похождениях. В каждой главе мы узнаем о нем что-то новое. Он приезжает в губернский город, чтобы произвести разведку и обеспечить успех задуманного предприятия, в городе он чрезвычайно осторожен и строго расчетлив. Умение обращаться с людьми и искусное ведение разговора — испытанное средство Чичикова во всех жульнических операциях. Он знает, с кем как вести разговор. С Маниловым он ведет беседу в слащаво-вежливом тоне, с Плюшкиным почтительно вежлив. Встречи с помещиками показывают исключительную настойчивость Чичикова в достижении цели, легкость перевоплощения, необыкновенную изворотливость и энергию, за внешней мягкостью и изяществом скрывающие расчетливость хищной натуры.

В финале Гоголь заключает: «...вот весь налицо герой наш. Каков он есть!». На первый взгляд в нем есть что-то неопределенное, это — «господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод». Это человек степенный, обходительный, хорошо одетый, но как противоречит эта приятная внешность его внутреннему миру! Гоголь мастерски, одной фразой дает ему полную характеристику: «Справедливее всего назвать его хозяин-приобретатель», а далее автор говорит о нем просто и резко: «Подлец».

Такой характер, как у Чичикова, мог возникнуть только в условиях становления капиталистических отношений, когда предприниматели ради наживы и обогащения ставили на карту все. Чичиков представляет собой тип буржуазного дельца-приобретателя, не брезгующего никакими средствами для своего обогащения.

Народ. Через всю поэму Гоголь параллельно сюжетным линиям помещиков, чиновников и Чичикова непрерывно проводит еще одну — связанную с образом народа. На протяжении всей поэмы утверждение народа как положительного героя сливается с прославлением родины, с выражением автором своих патриотических и гражданских суждений. Эти суждения рассеяны по всему произведению в форме проникновенных лирических отступлений. Например, в пятой главе Гоголь славит «живой и бойкий русский ум», его необыкновенную способность к словесной выразительности. А последняя, одиннадцатая, завершается восторженным гимном Руси, ее прекрасному будущему.

Миру «мертвых душ» противопоставлена в произведении вера в «таинственный» русский народ, в его неисчерпаемый нравственный потенциал. В финале поэмы возникает образ бесконечной дороги и несущейся вперед птицы-тройки. В этом неукротимом движении чувствуется уверенность писателя в великом предназначении России, в возможности духовного воскресения человечества.

Из литературы второй половины
XIX века

5.1. А. Н. Островский. Пьеса «Гроза»

История создания и постановки

С деятельностью великого русского драматурга Александра Николаевича Островского (1823–1886) связана целая эпоха в развитии русского театра. За сорок лет напряженного труда — с 1847 по 1886 год — им написано около пятидесяти оригинальных пьес.

Продолжая лучшие традиции драматургии Фонвизина, Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Островский окончательно утвердил на русской сцене оригинальную, самобытную по своему содержанию и форме, русскую национальную драматургию. Он создал богатый, высокохудожественный национальный репертуар для русского театра. В произведениях А. Н. Островского нарисована многообразная, широкая картина жизни русского общества середины и второй половины XIX века.

«Гроза» является одним из самых замечательных художественных творений А. Н. Островского. Писать «Грозу» драматург начал в июне — июле 1859 года и закончил ее 9 октября того же года. Впервые пьеса была опубликована в журнале «Библиотека для чтения», 1860, № 1. В том же году вышла отдельным изданием.

«Гроза» написана А. Н. Островским в годы, когда тема свободы чувства, эмансипации женщины, семейных устоев являлась весьма популярной и злободневной. В литературе и драматургии ей был посвящен целый ряд произведений. Поэтому «Гроза» была встречена с величайшим интересом. Причем ни одно из произведений А. Н. Островского не вызвало в печати такой ожесточенной полемики, какая началась вокруг «Грозы».

Одним из первых на новую пьесу откликнулся Добролюбов — широко известна его статья «Луч света в темном царстве», появившаяся в октябрьском номере «Современника» за 1860 год. В своей статье критик утверждал, что А. Н. Островский в «Грозе» изобразил «мертвящие начала» власти «темного царства», а Катерину он назвал «светлым лучом в темном царстве».

Своеобразную позицию в полемике о «Грозе» занимал А. Григорьев, большая по объему статья которого «После “Грозы” Островского» печаталась в трех номерах «Русского мира» (январь — февраль 1860 года).

Острая борьба вокруг «Грозы», развернувшаяся в пору ее появления в печати и на сцене, продолжалась и в последующие годы. Так, большой резонанс получила опубликованная в мартовском номере журнала «Русское слово» за 1864 год (то есть четыре года спустя после публикации и постановки пьесы) статья Д. И. Писарева «Мотивы русской драмы».

31 октября 1859 года «Гроза» была разрешена драматической цензурой. Первое представление состоялось 16 ноября 1859 года в московском Малом театре. Этот спектакль, блестящий по составу артистов, явился выдающимся театральным событием. Критика особенно выделяла игру Л. П. Косицкой-Никулиной в роли Катерины и П. М. Садовского в роли Дикого.

В Санкт-Петербурге «Гроза» впервые была представлена 2 декабря 1859 года в Александринском театре. По мнению тогдашней критики, этот спектакль все же уступал московскому. Ф. А. Снеткова

очень хорошо выражала моральную чистоту, поэтичность Катерины, но лишила ее бытовых красок и по внешнему облику походила более на петербургскую барышню. Ф. А. Бурдин портил роль Дикого чрезмерной суетливостью и крикливостью. Е. М. Левкеева в основном правильно воссоздавала образ Варвары, но в ряде случаев придавала ему излишнюю грубость и т. д. Кроме того, при наличии прекрасных, в основном исполнительских сил, спектакль, как и в Москве, весьма снижался небрежным, бедным декоративным оформлением.

В Москве и в Петербурге «Гроза» А. Н. Островского шла с исключительным успехом. Все первые ее представления сопровождались аншлагами. Очень хорошо она принималась и в провинции (хотя бывали случаи, когда в провинции «Грозу» снимала с репертуара местная власть). Играть в пьесе «Гроза» стремились многие лучшие артисты.

В настоящее время «Гроза» прочно вошла в репертуар русских драматических театров Москвы, Санкт-Петербурга и многих других городов России и зарубежья.

Особенности жанра. Театр А. Н. Островского

А. Н. Островский по праву занимает достойное место в ряду крупнейших представителей мировой драматургии.

Значение деятельности А. Н. Островского, в течение более чем сорока лет ежегодно печатавшего в лучших журналах России и ставившего на сценах императорских театров Петербурга и Москвы пьесы, многие из которых явились событием в литературной и театральной жизни эпохи, кратко, но точно охарактеризовано в известном письме И. А. Гончарова, адресованном самому драматургу: «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”».

А. Н. Островский вошел в русскую литературу как наследник А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя — национальный драматург, напряженно размышляющий об общественных функциях театра и драмы, преобразующий будничную, привычную действительность в исполненное комизма и драматизма действие, знаток языка, чутко вслушивающийся в живую речь народа и сделавший ее мощным средством художественной выразительности.

А. Н. Островский — реорганизатор русского театра. Он много размышлял над вопросом о специфике восприятия театрального зрелища и считал, что литературный текст является основополагающей частью драматического спектакля, хотя вместе с тем пьеса не живет без сценического ее воплощения. А. Н. Островский отстаивал принципы авторского театра. Образцовыми опытами такого рода он считал театры Шекспира, Мольера, Гете. Соединение в одном лице автора драматических произведений и их интерпретатора на сцене — учителя актеров, режиссера — представлялось А. Н. Островскому залогом художественной целостности, органичности деятельности театра. Эта мысль в условиях отсутствия режиссуры, при традиционной ориентации театрального зрелища на выступление отдельных, «солирующих» актеров-фаворитов была новаторской и плодотворной. А. Н. Островский — драматург, режиссер, антрепренер — работал с актерами, постоянно руководя постановками своих новых пьес в Малом московском и Александринском петербургских театрах. Суть его идеи состояла в осуществлении и закреплении влияния литературы на театр. Вместе с тем А. Н. Островский не мыслил драматургии без театра. Его пьесы были написаны с прямым расчетом на реальных исполнителей, артистов. Он подчеркивал: для того чтобы написать хорошую пьесу, автор должен вполне владеть знанием законов сцены, чисто пластической стороны театра. Он был уверен, что только писатель, создавший свою неповторимо своеобразную драматургию, свой особый мир на сцене, имеет что сказать артистам, имеет чему их научить. А. Н. Островский создал манеру актерской игры, ориентированную на постижение и передачу сложных человеческих характеров.

А. Н. Островский создает типично русский репертуар для русского театра. Репертуар театра, дающий зрителю возможность «видеть на сцене русскую жизнь и русскую историю», по его понятиям,

был адресован прежде всего демократической публике, «для которой хотят писать и обязаны писать народные писатели».

А. Н. Островский первым привел на русскую сцену купечество на разных этапах его бытия, он первым увидел в своеобразной, отличной от быта дворянства жизни купечества выражение исторически сложившихся особенностей развития русского общества в целом. Семейные отношения и отношения по имуществу выступают в комедии А. Н. Островского в тесной связи с целым комплексом важнейших социальных вопросов. Купечество, сословие консервативное, сохраняющее древние традиции и обычаи, в «Грозе» рисуется во всей самобытности своего жизненного уклада. Вместе с тем писатель видит значение этого консервативного класса для будущего страны; изображение жизни купечества дает ему основание поставить проблему судьбы патриархальных отношений в современном мире.

«Гроза», как и многие другие пьесы А. Н. Островского, характеризуется расширением сценического пространства. Действие его пьес происходит не только в комнатах, как это было принято раньше, но и на улицах, на природе. Причем Заволжье в «Грозе» — это не декорация, а часть сюжета, напряженного действия пьесы.

Пьесы А. Н. Островского характеризуются избыточностью персонажей, не нужных для непосредственного развития сюжета, но необходимых для наполнения содержания (в «Грозе» такими персонажами являются Кулигин, Феклуша). Это позволяет говорить о романизации драм А. Н. Островского.

Таким образом, в эпоху, когда государственные театры официально считались «императорскими» и находились под управлением Министерства двора, а провинциальные зрелищные учреждения были отданы в полное распоряжение предпринимателям-антрепренерам, А. Н. Островский выдвинул идею полной перестройки театрального дела в России. Он доказал необходимость замены придворного и коммерческого театра народным.

А. Н. Островский смотрел на театр как на «школу жизни», считая, что театр, собирая в своих стенах многочисленную и разнородную публику, соединяя ее чувством эстетического наслаждения, должен воспитывать общество, помогать простым, неподготовленным зрителям «впервые разбираться в жизни», а образованным давать «целую перспективу мыслей, от которых не отделаешься». При этом А. Н. Островскому была чужда отвлеченная дидактика. Художник учит зрителя мыслить и чувствовать, но не дает ему готовых решений. В «Грозе» также не было дидактической концовки — примирения с общепринятыми, освященными традицией нравственными понятиями; А. Н. Островский не смотрел на консервативную идеологию «темного царства» как на «искусственную», а на новые потребности просто как на «естественные».

Темы, мотивы, символы

В «Грозе» соединились и получили новую жизнь многие важнейшие мотивы творчества А. Н. Островского. Противопоставив «горячее сердце» — молодую, смелую и бескомпромиссную в своих требованиях героиню — «косности и окаменелости» старшего поколения, писатель шел по пути, началом которого были его ранние очерки и на котором он и после «Грозы» находил новые, бесконечно богатые источники захватывающего, жгучего драматизма и «крупного» комизма. В качестве защитников двух основных принципов (принципа развития и принципа косности) А. Н. Островский вывел героев разного склада и характера.

Нередко считают, что «рационализм», рассудочность Кабанихи противопоставлены стихийности, эмоциональности Катерины. Но рядом с рассудительной «охранительницей» Марфой Кабановой А. Н. Островский поставил ее единомышленника — «безобразного» в своей эмоциональной неумности Савела Дикого, а выраженную в эмоциональном порыве устремленность в неизведанное, жажду счастья Катерины «дополнил» жаждой познания, мудрым рационализмом Кулигина.

«Спор» Катерины и Кабанихи аккомпанируется спором Кулигина и Дикого, драма рабского положения чувства в мире расчета (постоянная тема А. Н. Островского — начиная с «Бедной невесты» вплоть до «Бесприданницы» и последней пьесы драматурга «Не от мира сего») здесь сопровождается изображением трагедии ума в «темном царстве» (тема пьес «Доходное место», «Правда хорошо,

а счастье — лучше) и других), трагедия поругания красоты и поэзии — трагедией порабощения науки дикими «меценатами» (ср. «В чужом пиру похмелье»).

Вместе с тем «Гроза» была совершенно новым явлением в русской драматургии, невиданной до того народной драмой, привлечшей к себе внимание общества, выразившей современное его состояние, встревожившей его мыслями о будущем. Именно поэтому Н. А. Добролюбов посвятил ей специальную большую статью «Луч света в темном царстве».

Между тем сегодня «Грозу» читают не как борьбу «старого» и «нового», а как «борьбу личности и толпы».

Катерина — личность. Хотя у нее нет аналитического мышления, но у нее есть чувство личности, чувство «Я», ответственности за себя перед собой, то есть чувство личности. Катерина сама не осознает, но в ней есть ощущение: «Мне никто ничего не должен — я должна себе». И чем больше Катерину обижают, тем сильнее в ней это чувство. Причем нарочно Катерину никто не обижает, но ей обидна формальность, принуждение, бессодержательность и т. д. Бориса она полюбила — «на безлюдье», так как он смотрел на нее с уважением, восхищением, хотя как личность он ничего из себя не представляет. Катерина разрешила себя полюбить, так как это была возможность проявить, развить свое «Я». В этой ситуации нравственная ситуация для нее важнее, чем условная: «Греха не побоялась, разве побоюсь людской молвы?». Трагической развязкой является не то, что Катерина кинулась в реку, а гроза, во время которой Катерина осознает свой грех и принародно в нем признается. После грозы жизнь Катерины — сплошной ужас, так что даже робкий Тихон, жалея, пытается защитить ее от Кабанихи. И тогда выходом для Катерины становятся воды Волги.

Сюжет

Действие пьесы начинается в общественном саду на высоком берегу Волги в городе Калинове разговором Кулигина, Кудряша и Шапкина.

Затем в саду появляются ругающийся Дикой с молодым племянником Борисом, потом — Кабанова с сыном Тихоном, невесткой Катериной и дочерью Варварой.

Выругав сына за то, что он слишком ласков с женой и дает слишком много воли, Кабаниха уходит домой, позволив сыну и дочери недолго погулять по бульвару.

Тихон убегает выпить с Диким, а Варвара разговаривает с Катериной. Из рассказа Катерины ясно, что она поэтична, набожна, добра, но теперь несчастлива. Ее преследуют предчувствия. Полусумасшедшая старуха-барыня, предсказывающая девушкам гибель в омуте, и надвигающаяся гроза усиливают страх Катерины.

Второе действие происходит в доме Кабановых.

Варвара говорит Катерине, что она знает, что Катерина не любит мужа, а любит племянника Дикого — Бориса, и уговаривает Катерину, когда Тихон уедет, ночевать в саду, в беседке.

Кабаниха, провожая Тихона, «точит его, как ржа железо», «учит уму-разуму», заставляет его «приказывать» Катерине, как вести себя во время его отсутствия («чтоб не грубила свекрови», «чтоб сложа руки не сидела, как барыня», «чтоб в окна глаз не пялила», «чтоб на молодых парней не заглядывалась»), руководит прощанием («Что на шею-то виснешь, бесстыдница! Не с любовником прощаешься! Он тебе муж — глава! Аль порядку не знаешь? В ноги кланяйся!»). Варвара дает Катерине украденный у Кабанихи ключ от калитки в саду, и Катерина решается воспользоваться этим ключом для встречи с Борисом.

Во время отсутствия Тихона Катерине, с помощью Варвары и ее дружка Кудряша, удастся встретиться с влюбленным в нее Борисом. Но когда вернулся Тихон, Катерина, напуганная грозой и тяжестью своего греха, при всех признается, что изменила мужу с Борисом.

После этого жизнь Катерины становится невыносимой — свекровь мучит ее, а муж хоть и жалеет, но «ласка-то его ей хуже побоев».

Ей удастся проститься с Борисом, которого дядя заставляет ехать в Сибирь. Катерина просит взять ее с собой, но Борис отказывается. Простившись с ним, Катерина кидается в Волгу. Когда ее вытаскивают из воды, она уже мертва. Кабанов обвиняет мать в гибели жены и жалеет о своей жизни.

5.2. И. С. Тургенев. Роман «Отцы и дети»

История создания

Иван Сергеевич Тургенев (1818–1883) принадлежит к числу писателей, внесших наиболее значительный вклад в развитие русской литературы второй половины XIX века.

Замысел романа «Отцы и дети» возник летом 1860 года.

Первое упоминание о нем содержится в письме к графине Е. Е. Ламберт, которой И. С. Тургенев сообщал, что «начал понемногу работать; задумал новую большую повесть...». В октябре и ноябре 1860 года И. С. Тургенев работает мало. Только со второй половины ноября он «серьезно» принимается за «новую повесть». В течение двух-трех недель треть ее была написана, к концу февраля 1861 года И. С. Тургенев предполагает закончить всю работу.

Однако в дальнейшем снова наступает продолжительный застой. Вторая половина романа была закончена в июле или в августе 1861 года.

По сравнению с другими романами И. С. Тургенева «Отцы и дети» были написаны им очень быстро. В его письмах за летние месяцы 1861 года чувствуется и увлечение работой, и удовлетворение ее темпом. Но в этих же письмах звучат и другие ноты — неуверенности в том, что роман «удался», и предчувствие, что он не будет принят демократическим лагерем. «Не знаю, каков будет успех, — записал И. С. Тургенев в дневнике 30 июля 1861 года, — “Современник”, вероятно, обольет меня презрением за Базарова — и не поверит, что во все время писания я чувствовал к нему невольное влечение...»

История создания романа заканчивается подготовкой отдельного издания 1862 года. В дальнейшем И. С. Тургенев не правил и не дополнял текст «Отцов и детей», ограничиваясь лишь устранением опечаток.

Отдельное издание «Отцов и детей» И. С. Тургенев посвятил В. Г. Белинскому. Посвящение имело программный и полемический оттенок. И. С. Тургенев заявлял им о своей верности тому идейному движению, связанному с именем знаменитого критика, которое в новых исторических условиях продолжали русские революционные демократы шестидесятых годов, не признавшие себя в образе Базарова и почти единодушно выступившие с острой критикой позиции писателя. Вместе с посвящением И. С. Тургенев предполагал поместить в отдельном издании романа обширное предисловие, но от этого его отговорили В. П. Боткин и А. А. Фет.

С выходом романа в свет началось оживленное обсуждение его в печати, сразу же получившее острый полемический характер. Почти все русские журналы и газеты откликнулись на появление «Отцов и детей» специальными статьями и литературными обзорами. Роман И. С. Тургенева породил разногласия и борьбу мнений как между политическими противниками, так и в среде идейных единомышленников. Образ Базарова не был нормативен. Он будоражил умы, вызывая на спор.

Разнородность интерпретаций и оценок, данных ему в критике и в читательских отзывах, усилила многомерность, «объемность», живую противоречивость этого образа в восприятии современников. Самыми известными отзывами на роман являются статьи М. А. Антоновича «Асмодей нашего времени» (журнал «Современник»), Д. И. Писарева «Базаров» (журнал «Русское слово»), Н. Н. Страхова «Отцы и дети» И. Тургенева» (журнал «Время»), известны также отзывы А. И. Герцена, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. С. Лескова и др. Споры продолжались и после смерти И. С. Тургенева. Базаров оказал большое влияние на самосознание демократии, с одной стороны, и на изображение ее в литературе — с другой.

Особенности жанра. Композиция

В 1879 году, ретроспективно характеризуя свое романное творчество в специальном предисловии к отдельному изданию шести романов, И. С. Тургенев писал: «Автор “Рудина”, написанного в 1855-м году, и автор “Нови”, написанной в 1876-м, является одним и тем же человеком. В течение всего этого времени я стремился, насколько хватало 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». Таким образом, подводя итоги, сам И. С. Тургенев считал, что основа его романа сложилась уже в «Рудине» и что суть ее — *выражение особенностей времени через типические характеры*. Писатель считает нужным отметить и быстроту изменений, происходящих в «культурном слое», отражающую историческое движение русского общества в целом.

Структура тургеневского романа определяется общественно-историческим типом, стоящим в центре и представляющим динамическое начало эпохи, выступающим как его носитель и жертва. Герой является извне в консервативное, живущее традиционно общество, в усадьбу — и приносит с собою исторический ветер, дыхание мировой жизни, отдаленные раскаты громов судьбы. С его появления начинается действие романа не только в силу его личных свойств как нового в данной среде и яркого человека, но и потому, что он выражает историческую задачу своего поколения, призванного разрушить устоявшуюся, казалось бы, незыблемую рутину жизни, открыть новые силы. Таким образом, конфликт романа И. С. Тургенева можно обозначить как «разночинец в дворянском гнезде» (разночинцы — выходцы из семей разных чинов, прокладывающих себе дорогу в жизни своими собственными интеллектуальными способностями, созидающие себя и свое бытие), иными словами — столкновение личности и исторической эпохи, человека и образа времени.

Носители исторического прогресса в романах И. С. Тургенева зачастую озарены отсветом обреченности, и это не потому, что их деятельность бесплодна, а потому, что они рисуются под знаком идеи бесконечности прогресса. Рядом с обаянием их новизны, свежести, смелости стоит сознание их исторической ограниченности, недостаточности. Эта недостаточность обнаруживается, как только они выполняют свою миссию, ее видит по большей части уже следующее за ними поколение, разбуженное ими, вырванное ими из нравственного равнодушия, присущего стершему поколению (сюжетно — отцам, идейно — дедам). Герои И. С. Тургенева всегда «накануне» не потому, что они бездействуют, а потому, что каждый день является «кануном» другого дня, и ни на ком так трагически не сказывается быстрота и неумолимость исторического развития, как на «детях рока», носителях идеала времени.

В связи с тем что история всегда быстротекуща, герои И. С. Тургенева соотносятся в романе с общечеловеческими ценностями. Такими вечными в человеческой истории ценностями, стоящими над временем и вне социума, по убеждению И. С. Тургенева, являются природа, искусство, любовь и смерть. Еще в современной И. С. Тургеневу критике отмечалось, что любовь в его произведениях служит критерием, проверкой героя. Проводя героев через эти испытания, И. С. Тургенев, оценивая своих героев, оценивает время.

Для романов И. С. Тургенева характерна временная локальность, то есть действие романа датировано (события романа «Отцы и дети» начинаются 20 мая 1859 года). Причем действие начинается в конце весны, продолжается летом, а к осени заканчивается. Романное пространство также локально: действие происходит в двух-трех усадьбах (в «Отцах и детях» — в усадьбах Кирсановых, Одинцовой, Базаровых и в уездном городе). В романе И. С. Тургенева представление о герое не дается автором прямо, а складывается на пересечении представлений о нем других героев и персонажей.

Темы, мотивы, символы

«Отцы и дети» — роман, подводящий итог большому периоду деятельности И. С. Тургенева и открывающий перспективы художественного осмысления новой эпохи. В этом романе писатель как бы осуществил прежде не удавшийся ему замысел эпического полотна «Два поколения». В «Отцах и детях» складывается роман, структура которого определяется противостоянием социальных и политических сил, способных вступать в контакты только в стычках и «боевых действиях» идейного порядка. Представители «сторон», появляясь во враждебной среде, воспринимаются как «лазутчики» врага, опасные и подозрительные. Именно так с самого начала встречают Базарова в усадьбе Кирсановых.

Появление Базарова в помещицкой усадьбе или на балу воспринимается и им и окружающими как «вылазка» во враждебный стан.

Во всех романах И. С. Тургенева главным героем делался персонаж, несущий начало развития, революционное в своем существе, но Базаров сознательно ставит перед собою цель служить прогрессу общества, отрицать и уничтожать то, что тормозит его развитие. И. С. Тургенев писал о своем герое: «...если он называется нигилистом, то надо читать: революционером». Революционер — противник существующего общественного порядка. Этот герой, одинокий, задуманный как трагическая фигура, представляет свое время и революционную природу молодости. Он воплощает поколение «детей», не желающих оплачивать нравственные долги отцов, нести ответственность за старое зло и поддерживать его. В своей замечательной ранней статье о «Фаусте» Гете (1845) И. С. Тургенев писал: «Жизнь каждого народа можно сравнить с жизнью отдельного человека, с той только разницей, что народ, как природа, способен вечно возрождаться. Каждый человек в молодости своей пережил эпоху “гениальности”, восторженной самонадеянности, дружеских сходов и кружков. Сбросив иго преданий, схоластики и вообще всякого авторитета, всего, что приходит к нему извне, он ждет спасения от самого себя; он верит в непосредственную силу своей натуры...» Далее в той же статье, говоря о положительном значении критического, отрицательного начала в моменты исторических переломов и о трагических судьбах его носителей, И. С. Тургенев замечает: «Под каким бы именем ни скрывался этот дух отрицания и критики, всюду за ним гоняются толпы своекорыстных или ограниченных людей, даже и тогда, когда это отрицательное начало, получив, наконец, право гражданственности, постепенно теряет свою чисто разрушающую ироническую силу, наполняется само новым положительным содержанием и превращается в разумный и органический прогресс».

Конечно, нельзя сводить всю сложность образа и судьбы Базарова к этим рассуждениям И. С. Тургенева, написанным за семнадцать лет до романа «Отцы и дети», но есть все основания предположить, что с кругом проблем, затронутых в статье о «Фаусте» Гете, был связан замысел романа о двух поколениях и что мысли о созидательном значении начала критики и отрицания, о его способности со временем «наполняться» «положительным содержанием» оставались важными для И. С. Тургенева в пору его работы над романом «Отцы и дети».

Сделав средоточием романа споры Базарова с носителем дворянской культуры Павлом Петровичем Кирсановым, И. С. Тургенев дал недвусмысленно понять, кому из них принадлежит будущее: сын лекаря, бедняк, проповедующий материализм, отвергающий утвержденные и освященные современным государством институты и идейные концепции, вплоть до идеи бога, — носитель неотвратимых тенденций развития общества, он разбивает своего утонченного оппонента по всем пунктам, тем самым доказывая преимущество новой культуры.

Важной стороной характеристики Базарова является поставленная в романе проблема отношения героя к народу. Базаров гордится тем, что дед его землю пахал, но он — не помещик. Он сознает, что живет, как простой человек, своим трудом. О своей близости к народу, о том, что крестьянин его признает «своим», Базаров говорит «с надменной гордостью», давая понять, что только демократизм делает человека подлинным выразителем национального чувства. И автор романа, очевидно, согласен со своим героем. «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на погибель — потому, что она все-таки стоит еще в преддверии будущего», — так разъяснял И. С. Тургенев свой замысел. Однако, несмотря на демократизм Базарова, русский мужик все же остается для него «таинственным незнакомцем», а базаровские высокомерные разговоры с крестьянами заставляют их отнести к нему как к «барину», который ничего, конечно, понять не может...

Чтобы соотнести своего героя с вечными общечеловеческими ценностями, И. С. Тургенев показывает отношение Базарова к природе, искусству, любви и смерти. По своим убеждениям Базаров отрицает все эти ценности, но мощные стихии человеческой жизни, вторгаясь в жизнь самого Базарова независимо от его воли, показывают трагическую сущность героя. Для И. С. Тургенева способность человека к большому, всепоглощающему чувству — всегда признак глубокой натуры. Трагическая

любовь Базарова, глубина охватившего его чувства противоречит категоричным рационалистическим утверждениям нигилиста, демонстрируя широту его натуры.

За смертельной, как бы случайной болезнью Базарова писателю виделся рок. Объясняясь с читателями, И. С. Тургенев с горечью констатировал: «Смерть Базарова... должна была, по-моему, наложить последнюю черту на его трагическую фигуру. А Ваши молодые люди и ее находят случайной!» Смерть героя действительно послужила поводом для оживленного, большей частью неблагоприятного для писателя обмена мнений. Часть читателей восприняла этот эпизод как выражение авторского пристрастия к герою, желание во что бы то ни стало завершить жизнь Базарова подвигом, другая же часть читателей «заподозрила» И. С. Тургенева в стремлении «разделаться» с демократом и таким образом заявить о тщетности, бесплодности его замыслов и претензий. Конечно, в художественном отношении смерть Базарова не была случайностью, она несла значительную смысловую нагрузку. Объясняя значение смерти Базарова в романе, И. С. Тургенев напомнил о трагическом характере этого образа и определил смерть как последнюю трагическую черту, которая завершает характеристику героя.

Сюжет

20 мая 1859 года Аркадий Кирсанов после окончания университета приехал из Петербурга в родное имение, в котором живут его отец, Николай Петрович, и дядя, Павел Петрович. Вместе с ним приехал его друг Евгений Базаров.

Утром следующего дня Базаров, специализация которого — естественные науки, отправляется с мальчишками ловить лягушек для своих опытов. В это время Аркадий знакомится с Фенечкой, молодой женщиной, с которой Николай Петрович стал жить как с женой, так как его жена, мать Аркадия, умерла несколько лет назад. Аркадий узнает о том, что у него есть брат. Он не осуждает отца за связь с Фенечкой. За завтраком все собираются за столом. Братья Кирсановы узнают, что Базаров — нигилист. Между Базаровым и Павлом Петровичем завязывается спор. После завтрака Аркадий рассказывает другу историю жизни своего дяди, историю его романтической любви, над которой Базаров посмеялся. Зато Базаров подружился с Фенечкой. Так прошло две недели: «Аркадий сибаритствовал, Базаров работал». После острого спора с Павлом Петровичем Базаров предложил Аркадию съездить в губернский город в гости к знатному родственнику Кирсановых, от которого Николай Петрович получил приглашение, а из уездного города Базаров собирался поехать к отцу и матери.

В губернском городе друзья встретили Ситникова, «ученика» Базарова. Ситников познакомил их с Кукушиной — «замечательной натурой», «эмансипе», «передовой женщиной». А на балу у губернатора приятели знакомятся с Анной Сергеевной Одинцовой и по ее приглашению едут погостить в ее усадьбу.

Одинцова после смерти мужа и поездки за границу жила в Никольском с сестрой Катей и тетушкой. Через две недели Базаров понимает, что любит Одинцову и признается ей в этом, но получает отказ и уезжает вместе с Аркадием к родителям.

Родители-старика Базарова не нарадуются на своего «Енюшку», но ему скучно, и через три дня они с Аркадием уезжают в Марьино, имение Кирсановых, по пути заехав к Одинцовой.

Дома Аркадий скучает и сам отправляется в Никольское, а Базаров лихорадочно работает. Павел Петрович, приревновав Фенечку к Базарову, вызывает его на дуэль. После дуэли, на которой Базаров ранил Павла Петровича, ему приходится покинуть Марьино. По дороге в деревню родителей он заезжает в Никольское, где Аркадий много времени проводит с Катей, а затем делает ей предложение и получает согласие. Несмотря на приглашение Одинцовой остаться, Базаров уезжает к родителям.

Дома Базаров много работает и, случайно порезавшись, заражается тифом. Болезнь развивается стремительно. Зная о своей приближающейся смерти, Базаров просит отца позвать Одинцову. Простившись с нею, он умирает.

Через шесть месяцев после смерти Базарова состоялись свадьбы Аркадия с Катей и Николая Петровича с Фенечкой. Еще через некоторое время Анна Сергеевна Одинцова вышла замуж — «не по любви, но по убеждению». Павел Петрович уехал жить за границу. На могилу Базарова на небольшом сельском кладбище приходят, поддерживая друг друга, его старые родители.

В «Отцах и детях» И. С. Тургенев возвращается к «одноцентральной» структуре романа. Воплощением исторического движения, исторического перелома в романе является один герой, подобно тому как это было в первом романе писателя, названном именем героя, вокруг которого организовано действие, — «Рудин». Назвав роман «Отцы и дети» и окружив Базарова не единомышленниками и учениками, способными пойти далее его, а недостойными идти по его стопам подражателями (Аркадий, Ситников), И. С. Тургенев целиком возложил на него миссию представлять молодое поколение, «детей».

Базаров, по замыслу И. С. Тургенева, — нигилист и революционер. Он считает необходимым разрушение существующего порядка и коренное переустройство общества. Однако основания вполне недвусмысленной позиции неясны. Каким идеалом обосновано базаровское отрицание? Какова будущая программа общественного переустройства? В споре с Павлом Петровичем Базаров говорит, что у него нет и не может быть никакой положительной программы, так как у него нет и не может быть никакой другой цели, кроме цели разрушения. Будущего устройства касается и разговор Базарова с Одинцовой, когда Базаров говорит ей: «Исправьте общество, и болезней не будет». Важно, что он не говорит: «Да, в будущем люди будут умными и добрыми», он говорит: «По крайней мере при правильном устройстве общества совершенно будет равно, глуп ли человек или умен, зол или добр». То есть Базаров не хочет характеризовать людей будущего понятиями, имеющими оценочный смысл; он не хочет говорить «хорошо» или «плохо»; в его сознании эти категории принадлежат «теперешнему времени», так что оценивать в этих категориях то, что придет ему на смену, просто не имеет смысла. Таким образом, представление об идеале, во имя которого Базаров действует, не возникает. Это отличает Базарова от демократов-«шестидесятников», которые старались хоть в рамках цензурных ограничений обозначить контуры демократических и социалистических перспектив. Базаров же равнодушен к вопросам государственного устройства, к борьбе вокруг проектов «крестьянской» реформы, к революционной пропаганде, к журнальной публицистике и так далее, вокруг чего кипела жизнь демократов-«шестидесятников».

Базаров настаивает на неограниченной духовной свободе личности. «Я ничьих мнений не разделяю, я имею свои». Он отрицает не просто те или иные верования и авторитеты, но авторитеты как таковые, веру вообще, то есть принципиальную возможность верить во что бы то ни было. И это не принцип, а свойство мышления. Его ум противится любым заданным предпосылкам неличного порядка, любым окончательным решениям, всему, что может ограничить его критицизм. Свободный человек нравственно ничем не связан. Базаров отбрасывает вопросы о долге перед людьми и о моральном праве на вмешательство в их жизнь.

Логика Базарова — логика бескомпромиссного максимализма. По его представлениям, что не абсолютно хорошо, то плохо. Базаровское отрицание безгранично. Существующий мир должен быть разрушен полностью, иначе Россия никогда не выйдет из порочного круга механических времен, которые перестраивают ее жизнь, не обновляя и не улучшая ее. Таким образом, революционное отрицание Базарова небывалого размаха состоит в подчас пугающей внутренней свободе героя, категоричном и бескомпромиссном максимализме, его социальном одиночестве, а также в странном, всех уравнивающим демократизме, переходящем в элитарное ощущение себя «богом», в презрение к большинству людей. Базарову чужды альтруистические чувства, он не способен к жертвам, для него нет реальности более несомненной, чем закон борьбы за существование. Все на его пути — либо угроза, либо добыча, либо препятствие. Революционность героя показана неотделимой и от самых страшных или отталкивающих свойств — хамства, использования людей, отрицания искусства. Но Базаров, полюбивший Пушкина и Моцарта, не мог бы быть отрицателем, революционером.

Во второй половине романа Базаров по-прежнему ясно видит, что жизнь, которую ведут окружающие его люди, не выдерживает серьезной критики. Но эти люди могут так жить и дальше! И не просто жить, но и получать от жизни все, что им нужно.

Любовь входит во внутренний мир Базарова как сила чуждая, враждебная, угрожающая разрушением его душевного строя. И в любви Базаров остается самим собой: он чувствует в Одинцовой силу, им движет искушение борьбы и потребности победы. Невозможность ответного чувства рождает

ощущение поражения и своего бессилия. Базаров впервые воспринимает живую неповторимость другого человека как нечто ценное. Эта не совсем ясная устремленность героя за пределы собственного «я» делает его более уязвимым, но вместе с тем и более человечным.

Трагическое столкновение революционности и человечности приводит к тому, что Базаров, пережив любовь, страдание и своеобразную «мировую скорбь», уже не может быть цельным и последовательным разрушителем, но основать свою жизнь на альтруистических началах он не может тоже, так как слишком силен, зол, свободен. Базаров бунтует против законов объективной необходимости, которую невозможно изменить или обойти. Он не способен принять окружающий мир, каков он есть, хотя ясно, что мир этот другим быть не может. Базаров упорно не желает простить самому себе проявление человечности, хотя очевидна естественность его чувств. Он не способен отбросить терзающее его противоречие. Это высокое упорство идеалиста, не желающего удовлетвориться каким бы то ни было ограниченным решением.

Смерть явилась своеобразным трагическим разрешением, снимающим главное противоречие жизни Базарова. Умирая, герой снова целен, но не так, как в начале романа. Базаров умирает героически. Его цель в том, чтобы умереть таким, каким он жил, ни в чем не изменившись под давлением смерти и, значит, ни в чем ей не уступив. И в это последнее дело своей жизни Базаров не вкладывает никакого возвышенного смысла: это тоже значит не измениться, остаться самим собой. Умирая, он может быть нежным, поэтичным, может попросить Одинцову о поцелуе. Теперь революционность не мешает человечности. Человечность теперь не слабость, а торжество. Таким образом, перед лицом смерти разрушаются все потенциальные возможности, подавленные или скрытые в его личности: Базаров впервые действительно становится самим собой — во всем и до конца.

По-видимому, в образе Базарова И. С. Тургенев попытался воплотить какую-то глубинную тенденцию русского сознания и русского общественного развития. Базаров выходит за пределы всех известных тогда форм революционности.

Базаров отрицает гармонию. А мировая гармония не может существовать без Базарова, без людей, восстающих против самого принципа гармонии, не принимающих тех условий, на которых осуществляется «вечное примирение и жизнь бесконечная». Таким образом, значение Базарова может раскрыться лишь в масштабе вечности, оно таинственно и грандиозно. Так, на уровне предельных обобщений осуществляется тот решающий закон трагедии, по которому страдание и гибель героя утверждают его достоинство и величие.

5.3. Ф. И. Тютчев. Стихотворения

«Полдень»

В ряде стихотворений, преимущественно мюнхенского периода, Ф. И. Тютчев приближается к античным представлениям о природе. Таково стихотворение «Полдень» (между 1827 и 1830 годами). Полдневный час считался священным у древних греков: в этот час отдыхал Пан — бог долин, лесов, стад, пастухов. В стихотворении Ф. И. Тютчева образ «великого Пана» лишается всякого «литературного» привкуса и, сливаясь с картиной знойного полдня, даже окрашен какой-то интимностью. Словно поэту и впрямь удалось подсмотреть мирный отдых хозяина лесов и долин: «Лениво дышит полдень мгlistый; / Лениво катится река; / И в тверди пламенной и чистой / Лениво тают облака. / И всю природу, как туман, / Дремота жаркая объемлет; / И сам теперь великий Пан / В пещере нимф покойно дремлет». Андрей Белый писал о том, что тютчевская лирика природы «непроизвольно переключается с творчеством Эллады: так странно уживаются мифологические отступления Тютчева с описаниями русской природы».

«Певучесть есть в морских волнах...»

В стихотворении «*Певучесть есть в морских волнах...*» (1865) пытливая мысль и «ропот», протест человека, не способного примириться со своей участью смертной и бесконечно малой части вселенной, противопоставляются музыке, разлитой в природе и отражающей ее гармоничность. Звукопись этого стихотворения помогает поэту сообщить удивительную динамику и экспрессию поэтической фантазии, преобразить поэтические этюды с натуры в такие «пейзажи в стихах», где зрительно-конкретные образы проникнуты мыслью, чувством, настроением, раздумьем: «Певучесть есть в морских волнах, / Гармония в стихийных спорах, / И стройный мусикийский шорох / Струится в зыбких камышах» («мусикийский» (*устар.*) — музыкальный).

Средоточием стихотворения, эмоционально «ударной» его частью является изречение французского философа Б. Паскаля. Б. Паскаль, как и Ф. И. Тютчев, размышлял над вопросом о связи человека с природой и отделенности, оторванности его от нее. «Человек не что иное, как тростник, очень слабый по природе, но этот тростник мыслит», — писал Б. Паскаль, подчеркивавший, что человек является наиболее совершенным явлением природы, и рассматривавший способность мыслить как источник силы. Ф. И. Тютчев же в данном стихотворении передал ощущение одиночества человека, отторгнутого своим познающим разумом от природы, неспособного проникнуть в гармонию ее стихийных процессов, но и не могущего примириться с этим. Тема разлада между человеком и природой с особой силой прозвучала в этом позднем стихотворении: «Невозмутимый строй во всем, / Созвучье полное в природе, — / Лишь в нашей призрачной свободе / Разлад мы с нею сознаем. / Откуда, как разлад возник? / И отчего же в общем хоре / Душа не то поет, что море, / И ропщет мыслящий тростник?»

По убеждению Ф. И. Тютчева, личное «Я» мешает человеку полностью ощутить себя частью природы и присоединить свой голос к ее «общему хору». Вместе с тем не случайно именно «стихийные споры» всегда так волнуют поэтическое воображение Ф. И. Тютчева и не случайно в памяти каждого, кто когда-либо раскрывал книгу его стихов, в особенности запечатлеваются те стихотворения, в которых поэт обращался к изображению бурь и гроз. И лучшим эпиграфом к этим стихам могли бы послужить слова из анализируемого стихотворения: «Гармония в стихийных спорах». Проходят грозы и бури, а природа еще ярче блещет всеми своими красками, еще вытнее звучит всеми своими голосами.

«С поляны коршун поднялся...»

Стихотворение написано в 1835 году. Человек для Ф. И. Тютчева такая же тайна, как природа. Перед поэтом встает вопрос о соотношении природы и человека. Человек — существо мыслящее. Благодаря тому что он наделен разумом, он выделен из природы. В стихотворении «С поляны коршун поднялся...» человеческая мысль неудержимо стремится постичь неизведанное, однако ей никак невозможно выйти за пределы «земного круга». Для разума человека есть граница, предопределенная и неизбежная. Вид коршуна, поднявшегося с поля и исчезнувшего в небе, наводит поэта на такие думы: «Природа-мать ему дала / Два мощных, два живых крыла — / А я здесь в поте и в пыли, / Я, царь земли, прирос к земле!..»

С этим стихотворением Ф. И. Тютчева созвучен переведенный им монолог Фауста из сцены «У ворот», в котором говорится о присутствии в природе человека стремления «ввысь и вдаль». И характерно, что пробуждение этого врожденного в нем чувства герой трагедии Гете связывает с образами птиц: звенящего в небе жаворонка, парящего над вершинами деревьев орла или спешащего на родину журавля.

«Есть в осени первоначальной...»

Стихотворение написано в 1857 году. Едва ли не самым пленительным из пейзажей, созданных Ф. И. Тютчевым, является согретое мягким лиризмом, подлинно реалистическое и поэтическое

изображение русской ранней осени: «Есть в осени первоначальной / Короткая, но дивная пора — / Весь день стоит как бы хрустальный, / И лучезарны вечера...» Одним эпитетом «как бы хрустальный» Ф. И. Тютчев с необыкновенной меткостью передает прозрачную ясность и кратковременность ранних осенних дней. Его картины и образы насквозь пронизаны глубоко эмоциональным отношением. И эта эмоциональность тютчевских стихов захватывает и заражает читателя.

Изображая собственное бытие природы, постигая ее внутренний мир, Ф. И. Тютчев наблюдает ее в переходные моменты, в процессе внутренней динамики. Поэтому осень и весна вообще близки Ф. И. Тютчеву как начало синтеза, некоего разрешения, своеобразного междуцарствия. Не случайна прямая переключка очень значимых и устойчивых форм в стихах об осени («Но далеко еще до первых зимних бурь») и о весне («Уж близко время летних бурь»).

В этой реальной осени есть нечто от земли обетованной, от светлого царства, от райской обители. Ведь не фотографической же зоркостью, не на основе анализа, а только поэтическим ощущением могут быть рождены — и в свою очередь рождают его — эпитеты «хрустальный», «лучезарный». В то же время образ льющейся лазури поддерживает наглядную реальность хрусталя. «Лишь паутины тонкий волос» — не только точно подмеченная примета. Эта последняя, самая мелкая деталь служит восприятию всей огромности мира, словно помогая обнять его целиком.

«Silentium!»

Вряд ли какое-либо другое произведение Ф. И. Тютчева (1803—1873) подвергалось такому множеству противоречивых интерпретаций, как его гениальное стихотворение «*Silentium!*» («Молчание!») (не позднее 1830 года). Стихотворение состоит из 18 строк, разделенных на три шестистишия, каждое из которых относительно самостоятельно и в смысловом, и в интонационно-синтаксическом отношении. Связь этих трех частей — только в развитии лирической темы. Из формальных средств в качестве скрепляющего эти три части начала можно отметить однородные концевые рифмы — точные, сильные, мужские, ударные — и рифмуемые ими последние в каждом из трех шестистиший строки. Главное, что соединяет все три части в художественное целое, — интонация, ораторская, дидактическая, убеждающая, призывная и приказывающая. «Молчи, скрывайся и тай», — непрерываемое повеление первой же строки повторяется еще трижды, во всех трех шестистишиях. Первая строфа — энергичное убеждение, приказ, волевой напор.

Во второй строфе энергия напора, диктата ослабевает, она уступает интонации убеждения, смысл которого в том, чтобы разъяснить решительные указания первой строфы: почему чувства и мечты должны таиться в глубине души? Идет цепочка доказательств: «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь». Речь идет о коммуникабельности, о возможности одного человека передать другому не свои мысли — это легче, — а жизнь своей души, своего сознания и подсознания, своего духа, — того, что не сводится к разуму, а гораздо шире и тоньше. Чувство, оформленное в мысль словом, будет заведомо неполным, а значит, ложным. Недостаточным, ложным будет и понимание тебя другим. Пытаясь рассказать жизнь своей души, свои чувства, ты только все испортишь, не достигнув цели; ты только встревожишь себя, нарушишь цельность и покой своей внутренней жизни: «Взрывая, возмутишь ключи, — / Питайся ими — и молчи».

В первой строке третьей строфы содержится предостережение о той опасности, которую несет в себе сама возможность соприкосновения двух несовместимых сфер — внутренней и внешней жизни: «Лишь жить в себе самом умей...». Это возможно: «Есть целый мир в душе твоей / Таинственно-волшебных дум; / Их оглушит наружный шум, / Дневные разгонят лучи». «Таинственно-волшебные думы» возвращают мысль к первой строфе, так как они аналогичны «чувствам и мечтам», которые, как живые существа, «и встают, и заходят», — то есть это не мысли, это мечтания, ощущения, оттенки душевных состояний, в совокупности своей составляющие живую жизнь сердца и души. Их-то и может «оглушить» «наружный шум», разогнать «дневные» «лучи» — вся сумятица «дневной» житейской суеты. Поэтому и нужно беречь их в глубине души; лишь там они сохраняют свою гармонию, строй, согласное «пенье»: «Внимай их пенью — и молчи!»

Таково содержание этого совершеннейшего создания тютчевской философской лирики. Оно целостно и гармонично. Стоит сосредоточить внимание только на афоризме «Мысль изреченная есть ложь», и стихотворение будет говорить уже о вечной разобщенности людей, и в таком качестве будет живо и актуально для человека всех эпох, потому что поведает нам о том, что коренится в самой природе человека.

«Не то, что мните вы, природа...»

В известном стихотворении «*Не то, что мните вы, природа...*» (не позднее апреля 1836 года) лирическая мысль Ф. И. Тютчева наиболее близка натурфилософии Шеллинга. Это стихотворение явилось полемически страстным выступлением против опубликованных во Франции двух эссе Г. Гейне «Романтическая школа» (1833) и «К истории религии и философии в Германии», где знаменитый поэт обрушился не только на натурфилософию Шеллинга, но и на поэзию «шеллингианцев» Новалиса и Гофмана, утверждая, что «обсуждать их поведение дело не критика, а врача».

«Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик — / В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык...». Убеждение во всеобщей одухотворенности природы наиболее ярко выражено в этом стихотворении — своеобразном манифесте натурфилософской поэзии Ф. И. Тютчева. Эссе Г. Гейне — лишь повод, адресаты стихотворения — люди, равнодушные к природе, видящие в ней только «слепок», «бездушный лик», не способные понять ее «язык». В стихотворении Ф. И. Тютчева мы сталкиваемся не с романтической метафоризацией и психологизацией природы, а с одухотворением ее.

«Умом Россию не понять...»

Стихотворение написано в 1866 году. В литературе о Ф. И. Тютчеве нередко можно встретить утверждение, что длительное пребывание за границей (а оно продолжалось почти 22 года), причем начавшееся в молодые годы, отрывая поэта от родной почвы, помешало становлению его как творческой личности. Это, конечно же, не так. Обогащение германским и — шире — европейским и мировым опытом философской мысли, культуры, истории дало ему широчайшую перспективу для понимания и оценки русской культуры, русской литературы, русской политики. Масштабное действие мировой истории, за перипетиями которого Ф. И. Тютчев всегда внимательно следил, стремился воздействовать на них, составляло главный, самый жгучий интерес его жизни и поэтического творчества. Причем в центре этого мирового «зрелища» для него всегда была Россия. Выработав свой взгляд на судьбы Европы, обогатившись мировым историческим опытом, Ф. И. Тютчев с этой точки зрения судит русские дела и создает свое гениальное четверостишие: «Умом Россию не понять, / Аршином общим не измерить: / У ней особенная стать — / В Россию можно только верить».

Интересно отметить, что Ф. И. Тютчев, талантливый дипломат, как бы ни любил поэзию, никогда не считал писательский труд основным делом своей жизни, своим настоящим призванием. Весь бытовой уклад дома Тютчевых ничем не выдавал присутствия литературного деятеля. У поэта не было ни определенных часов для литературной работы, ни тетрадей для черновиков. У окружающих даже сложилось впечатление, что авторский труд был вообще не знаком Ф. И. Тютчеву: «...стихи у него не были плодом труда, хотя бы и вдохновенного, но все же труда, подчас даже усидчивого у иных поэтов»; он «не писал» стихи, а «только записывал», и притом «на первый попавшийся лоскуток» бумаги. Действительно, большинство автографов Ф. И. Тютчева написано на различных случайно оказавшихся под рукой листках. В том числе и бессмертные строки стихотворения «Умом Россию не понять...» набросаны буквально на клочке бумаги.

«О, как убийственно мы любим...»

«О, как убийственно мы любим...» (1851) — третье стихотворение так называемого «денисьевского» цикла, то есть цикла любовной лирики, состоящего из пятнадцати стихотворений, посвященных Елене Александровне Денисьевой. Это стихотворение (оно состоит из десяти строф, что для Ф. И. Тютчева много) наиболее полно выражает тютчевское представление о любви как о «встрече роковой», как о «судьбы ужасном приговоре». «В буйной слепоте страстей» любимый человек разрушает радость и очарование любви: «Мы то всего вернее губим, / Что сердцу нашему милей!»

Ф. И. Тютчев ставит здесь сложную проблему вины человека, нарушившего во имя любви законы света — законы фальши и лжи. Психологический анализ Ф. И. Тютчева в поздней лирике неотделим от этики, от требований писателя к себе и к другим. В «денисьевском» цикле он и отдается собственному чувству, и в то же время проверяет, анализирует его — в чем правда, в чем ложь, в чем заблуждение и даже преступление. Это проявляется часто в самом лирическом высказывании: в некоторой неуверенности в себе и своей правоте. Вина «его» определена уже в первой строчке: «как убийственно мы любим», хотя в самом общем и отвлеченном смысле. Кое-что проясняют «буйная слепота страстей» и их губительность.

«Она» — жертва, но не только и не столько эгоистической и слепой страсти возлюбленного, сколько этического «беззакония» своей любви с точки зрения светской морали; защитником этой узаконенной морали у Ф. И. Тютчева выступает толпа: «Толпа, нахлынув, в грязь втоптала / То, что в душе ее цвело. / И что ж от долгого мученья, / Как пепл, сберечь ей удалось? / Боль, злую боль ожесточенья, / Боль без отрады и без слез!» Эти десять четверостиший созвучны с историей Анны Карениной, которая у Л. Н. Толстого развернута в обширное романное повествование.

Таким образом, в «борьбе неравной двух сердец» нежнее оказывается сердце женщины, а потому именно оно неизбежно должно «изныть» и зачахнуть, погибнуть в «поединке роковом». Общественная мораль проникает и в личные отношения. По законам общества он — сильный, она — слабая, и он не в силах отказаться от своих преимуществ. Он ведет борьбу с собой, но и с ней тоже. В этом «роковой» смысл их отношений, их самоотверженной любви. «В денисьевском цикле, — пишет Н. Берковский, — любовь несчастна в самом ее счастье, герои любят и в самой любви остаются недругами». Вероятно, это оттого, что, чем выше духовное содержание любви, тем выше способность проникаться душевной жизнью любимого человека настолько, чтобы переходить на позиции чужого «я», как на свои собственные. Но в этом «романе» есть и еще один смысл, обычный для русской литературы: сильный ищет спасения у слабой, защищенный — у беззащитного.

Как бы то ни было, «последняя любовь» Ф. И. Тютчева, как и все его творчество, обогатила русскую поэзию стихами необыкновенной лирической силы и духовного откровения.

«Нам не дано предугадать...»

Стихотворение написано в 1869 году. За два года до смерти Ф. И. Тютчев написал: «Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется, — / И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать». Судьба тютчевской поэзии подтверждает правоту этих слов. Ни сам поэт, ни великие ценители его поэзии Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. А. Фет не могли предвидеть того всенародного и всемирного значения, какое будет иметь небольшое по объему, но глубочайшее по содержанию поэтическое наследие Ф. И. Тютчева в начале третьего тысячелетия.

«К. Б.» («Я встретил вас — и все былое...»)

Стихотворение написано 26 июля 1870 года. Любовь — одна из важнейших сторон и тем не только поэзии, но и жизни Ф. И. Тютчева, без которой невозможно представить себе личность и судьбу поэта, ибо его жизнь и судьба, кроме всего прочего, есть еще и сложная, противоречивая, но по-своему единая история любви, любви-страсти, любви-стихии. Полюбив, Ф. И. Тютчев уже не умел, не мог

разлюбить, потому что «любимая женщина являла для него как бы полнозвучное воплощение целого мира — неповторимое, но все же несущее в себе именно все богатство мира» (В. Кожин).

До нас дошло немного сведений о первой мюнхенской любви Ф. И. Тютчева к совсем еще юной и прекрасной Амалии фон Лерхенфельд, но мы знаем, что в 1833 году поэт, уже давно женатый на другой, написал одно из своих прекраснейших стихотворений «Я помню время золотое...», в котором возлюбленная предстает как центр и средоточие прекрасного мира. Почти через полвека графиня Амалия Адленберг (по второму мужу) навестила смертельно больного поэта, воскресив в его памяти это «время золотое». Ей же посвящено и не менее обаятельное стихотворение 1870 года «Я встретил вас — и все былое...». По свидетельству сослуживца Ф. И. Тютчева Я. П. Полонского, инициалы в заглавии обозначают сокращение переставленных слов «Баронессе Крюденер». А тогда, в конце 1825 года (или в самом начале 1826), возвратившись из полугодового отпуска, проведенного в России, Ф. И. Тютчев узнал, что Амалия обвенчалась с другим, более чиновным и состоятельным его сослуживцем по русскому посольству бароном Крюденером.

Когда в 1870 году в Карлсбаде Ф. И. Тютчева посетила его «младая фея» юности, теперь уже далеко не юная, но для поэта навсегда овеянная молодостью, солнцем и ни с чем не сравнимыми воспоминаниями графиня Амалия Адленберг, родилось стихотворение: «Я встретил вас — и все былое / В отжившем сердце ожило, / Я вспомнил время золотое — / И сердцу стало так тепло...»

Осень жизни повеяла весной, ее воздух и ее звуки, никогда не умолкавшие, стали слышнее, «встрепенулись» вновь. Поэт чувствует себя овеянным дуновеньем «тех лет душевной полнотья». И столь сильно эмоциональное волнение «после вековой разлуки», что встреча эта навевает вовсе не воспоминание о былом — «время золотое» возвратилось на миг, полнота жизни возродилась в самой жизни: «Тут не одно воспоминанье, / Тут жизнь заговорила вновь, — / И то же в вас очарованье, / И та ж в душе моей любовь!..»

«Предопределение»

В названии стихотворения заключена мысль о роковом предопределении судьбы человека, его любви. Любовь — «поединок роковой», единство и борьба двух душ:

Любовь, любовь — гласит преданье —
Союз души с душой родной —
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье,
И... поединок роковой...

И чем одно из них нежнее
В борьбе неравной двух сердец,
Тем неизбежней и вернее,
Любя, страдая, грустно млея,
Оно изноет наконец...

Человек не волен противостоять року, обречен любить, а значит, неизбежен трагический финал этого «поединка»: «изноет» сердце того, кто любит сильнее, «нежнее».

«Фонтан»

Стихотворение состоит из двух восьмистиший. Первая строфа — картина «сияющего» фонтана, сотканная с помощью богатых образных средств. Эпитеты являются одновременно метафорами: фонтан сияющий, влажный дым, высоты заветной, пылью огнецветной; метафоры содержатся и в сравнениях: облаком живым фонтан сияющий клубится; пылью огнецветной ниспасть на землю осужден. Тютчев мастерски передает игру света, переливы фонтана. Возвышенная лексика, метафоры соединяют образ фонтана с образом «смертной мысли» человека:

О смертной мысли водомет,
О водомет неистошимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!..
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

В стихотворении отражена философская идея о связи человеческой, земной жизни с жизнью Вселенной, жизнью Космоса.

Тютчев утверждает загадку и противоречивость человеческого разума, его величие и бессилие. Как бы ни стремился человек достичь идеала, как бы высоко ни взлетала его «смертная мысль», «длань незримо-роковая» низвергнет ее с высоты, подобно тому как фонтан «ниспасть на землю осужден».

5.4. А. А. Фет. Стихотворения

«Заря прощается с землею...»

Стихотворение, написанное в 1858 году, также демонстрирует черты импрессионизма в творчестве А. А. Фета. Творческий акт, по А. А. Фету, — это результат интуитивного озарения, и на первом месте при таком понимании, конечно же, не объект наблюдения, а впечатление, им вызванное. В письме к К. Р. (великому князю и поэту Константину Константиновичу Романову) А. А. Фет так формулирует эту мысль: «...для художника впечатление, вызвавшее произведение, дороже самой вещи, вызвавшей это впечатление».

Предметом описания в стихотворении «Заря прощается с землею...» является закат. Изображая все превращения этого времени, игру света и тени, изменения на небе и на земле, показывая «таинственный» переход природы из одного состояния в другое, поэт думает о «жизни двойной». Особое место в стихотворении занимает лес: «Смотрю на лес, покрытый мглою, / И на огни его вершин». Деревья, на которых и тень и свет, «Как будто, чуя жизнь двойную / И ей овеяны вдвойне, — / И землю чувствуют родную, / И в небо просятся оне». Таким образом, короткий момент заката составляет содержание целого стихотворения — вследствие того впечатления, которое произвел этот миг на поэта. Это мгновение, растянутое в динамику.

«Одним толчком согнать ладью живую...»

Стихотворение написано в 1887 году. Большая часть стихов А. А. Фета о назначении поэта и поэзии создана в 1870–1880-е годы, когда А. А. Фет выступает как теоретик импрессионизма, а его муза является «нетленной богиней», «на облаке, незримая земле, в венце из звезд». У А. А. Фета было свое отчетливое представление о «назначении поэта»: «Одним толчком согнать ладью живую / С наглаженных отливами песков, / Одной волной подняться в жизнь иную, / Учуять ветр с цветущих берегов, / Тоскливый сон прервать единым звуком, / Упитья вдруг неведомым, родным, / Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам, / Чужое вмиг почувствовать своим, / Шепнуть о том, пред чем язык немеет, / Усилить бой бестрепетных сердец — / Вот чем певец лишь избранный владеет, / Вот в чем его и признак и венец!» «Свежеющая мгла» свободного вдохновения необходима поэту для постижения главной и, по сути, единственной цели свободного искусства — красоты. Красота, по А. А. Фету, не только принадлежность и условие искусства, она — сущностное свойство мира и человека в этом мире.

Таким образом, фетовская лирика вовсе не зовет к «уходу от жизни». Она лишь предлагает собственную программу поэтического действия в ней.

«Вечер»

Стихотворение написано в 1855 году. «Природы праздный соглядатай» — так сам поэт полуиронически определил свое отношение к одной из главных тем своего творчества. Афанасий Афанасьевич Фет (1820–1892) — без сомнения, один из самых замечательных русских поэтов-пейзажистов. Пейзаж стихотворения «Вечер» очень конкретен, детально выписан: «ясная река», «померкший луг», «роща немая». В то же время фетовский пейзаж создает целостную картину бытия. Поэт смотрит на природу и мир как на реальное, объективно существующее явление, но такое, которое отличается крайней нестабильностью, текучестью — это мир «сопричастий», зеркальных отражений, соприкосновений и мимолетностей. Вечер у Фета не статичен. Каждую секунду этого вечера в мире происходят изменения, и череда этих изменений и есть вечер. Глаголы первого безличного предложения сразу же задают динамику: «прозвучало», «прозвенело», «прокатилось», «засветилось». Дальше — «Убегает на запад река», «Разлетелись, как дым, облака». О непостоянстве, мимолетности и переходности говорят строки: «На пригорке *то сыро, то жарко, / Вздохи дня* есть в дыханьи *ночном, — / Но зарница* уж теплится ярко / *Голубым и зеленым* огнем». Вечер — это особое время суток, когда день становится ночью, время перехода, быстрой смены явлений. Поэт стремится увековечить эти преходящие моменты, «миги» бытия, видения предмета таким, каким он предстал в настоящий момент. Такое понимание цели искусства свидетельствует о точках соприкосновения лирики А. А. Фета с эстетикой и стилем импрессионизма.

«Учись у них — у дуба, у березы...»

Стихотворение написано в 1883 году. А. А. Фет расширил возможности поэтического изображения действительности, показав внутреннюю связь мира природы и мира человека, одушевляя природу, создавая пейзажные картины, отражающие во всей полноте состояние души человека. И это было новым словом в русской поэзии. Пейзаж у А. А. Фета не самоцелен, он выявляет жизнь души. «Оригинальность Фета, — приходит к выводу один из исследователей его поэзии Н. Н. Скотов, — состоит в том, что очеловеченность природы встречается у него с природностью человека». «Человеческое» и «природное» в некоторых стихотворениях А. А. Фета или слиты воедино, или, развиваясь параллельно, стремятся к единству.

Законы природы, по А. А. Фету, несомненное общественных идей, и поэт должен помнить это. В стихотворении «Учись у них — у дуба, у березы...» природа являет пример поучительной для человека стойкости: «Учись у них — у дуба, у березы. / Кругом зима. Жестокая пора! / Напрасные на них застыли слезы, / И треснула, сжимаяся, кора». Здесь и укор, и урок страдающему человеку: «Они стоят, молчат; молчи и ты!» И далее: «Но верь весне. Ее промчится гений, / Опять теплом и жизнью дыша, / Для ясных дней, для новых откровений / Переболит скорбящая душа».

«Это утро, радость эта...»

Стихотворение написано в 1881 году. Согласно эстетическим принципам А. А. Фета, поэзия призвана изображать мир только в одном аспекте — мир как красота. Для А. А. Фета — красота разлита в мире, но ее нужно увидеть, и затем передать в поэзии.

«Искусство для искусства», или «чистое искусство», — исторически сформировавшееся условное название ряда эстетических концепций, которые утверждали самоценность искусства, его независимость

от политики, от «моральной дидактики», эмпирической «пользы», провозглашали свободу творчества и независимость самого творца. Это отнюдь не означает, что А. А. Фет отвергает жизнь в пользу «чистого» искусства. Обратим внимание на то, что, по мнению А. А. Фета, не должно быть предметом творческого изображения: «вседневный удел», то есть бытовая сторона жизни, довлеющие над человеком жизненные тяготы и, наконец, — «битвы» — гражданская борьба всевозможных «лагерей» и «станов», те же «гражданские скорби». Именно эти жизненные сферы сковывают свободу самовыражения души, устремленной к прекрасному. Вдохновение свободно только тогда, когда оно не сковано позицией, тенденцией, обязанностью, борьбой за выживание, житейскими тяготами и т. д. А. А. Фет понимает по собственному опыту, что от этого никуда не уйдешь, все это есть в жизни. Однако считает, что эти явления не должны иметь отношения к поэзии, ибо они лишают поэта главного — истинной свободы и красоты. Священная власть богини красоты должна охватывать мир, преобразовать и облагораживать жизнь и самого человека. Красота в понимании А. А. Фета не только абсолютна, безусловна и идеальна, она конкретна, материальна, ибо источник ее — жизнь природная и человеческая во всем ее многообразии.

Стихотворение «Это утро, радость эта...», наполненное звуками, запахами, цветами, заражает радостью от ощущения весны. Замечательно, что в стихотворении нет ни единого глагола, но оно удивительно динамично. Это объясняется воплощением музыкальных принципов в лирической поэзии А. А. Фета. В многочисленных высказываниях, и, что важнее, в творчестве А. А. Фета музыка не просто сравнивается с поэзией, ей не только отдается предпочтение перед последней — она становится мерилom и самой сутью подлинной художественности. Лирическая поэзия, где нет мелодичности стиха, для него просто невозможна: «Нет солнца — нет дня. Нет музыкального настроения — нет художественного произведения», — декларирует он. Слово, метр, ритм сами по себе оказываются явно недостаточными средствами для воплощения поэтической мысли, потому что самой поэтической мысли А. А. Фет всегда стремится придать максимально чувственную выразительность, и только звук, мелодия могут помочь этому. «Дух музыки» понимается А. А. Фетом не только как романтический идеал мировой гармонии, но и вполне рационально — как материал для поэтического воплощения тончайших оттенков жизни природы и мира человеческой души. Музыка у него приближается к словесному искусству, — другими словами, она в максимальной степени становится фактором поэтического творчества, и именно в этом А. А. Фет достигает феноменальных для русской поэзии XIX века результатов. Об этом, в частности, свидетельствует высказывание такого авторитетного человека, как П. И. Чайковский: «Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область... это не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом».

«Шепот, робкое дыханье...»

Стихотворение написано в 1850 году. Стихотворения о любви составляют едва ли не большую часть всей лирики А. А. Фета. Самый частый сюжет его любовной лирики — свидание в саду, и самое знаменательное стихотворение этого рода то, с которого и началась громкая слава А. А. Фета, стихотворение, которое на многие годы стало своего рода эмблемой его поэзии — «Шепот, робкое дыханье...».

В чем же новизна и необычность этой действительно новаторской поэтической миниатюры? Первое, что бросалось в глаза и сразу было замечено читателями, — это полное отсутствие глаголов, передающих, как известно, движение. Но при этом стихотворение не статично, более того, оно передает беспрестанное движение и изменение в природе и в отношениях между влюбленными, то есть воссоздает некое событие. Присмотримся к тому, как А. А. Фет в этом стихотворении добивается эффекта непрерывного движения, изменения, быстрых переходов от одного состояния в природе к другому. Глаголы неизбежно «удлинили» бы эти переходы. «Укорачивают» их существительные со своей номинативной функцией, но это особые существительные, которые «обозначают не предметы, а нечто совершающееся во времени, процесс, движение, то есть, по существу, содержат в себе категорию

глагольности, являются своего рода подлежащими-сказуемыми: шепот, дыханье, трели, колыханье, лобзания, слезы» (Д. Д. Благой). Вместе с ними не в статике, а в движении и изменении находятся и существительные, служащие дополнениями к ним: трели соловья, колыханье ручья, ряд изменений лица. Мгновенно-названное слово (существительное) приобретает иллюзию движения, текучести, но движение, в свою очередь, становится не чем иным, как быстрым переходом, даже «перебегом» от одной картины (мига) к другой, и здесь важную роль играют запятые — они как бы обрамляют отдельные картины, образуют между ними паузы — краткие, глубокие. Без них невозможна музыка стиха, «эфирность» его создается не только звучанием слов, но и интонацией их произношения. Точки на протяжении всех трех строф стихотворения нет, оно прочитывается как одно предложение, в одном темпе, поэтому эти картины-миги, сменяя друг друга и переливаясь один в другой, превращают всю миниатюру в единый, насыщенный жизнью и чувственностью миг, потенциально стремящийся к вечности, хотя этого слова А. А. Фет и не употребляет.

Стихотворение А. А. Фета не однажды упрекали в бессодержательности. Вождь народнической критики Н. К. Михайловский, например, иронически замечал: «Фет, ведь это «шепот, робкое дыханье, трели соловья», безглагольное стихотворение, безначальный конец, бесконечное начало, словом, нечто архипоэтическое». Между тем, при всей своей «эфирности» это окутанное таинственным полумраком, какой-то полупрозрачной завесой стихотворение говорит обо всем, ничего не называя. Не названа, например, луна, хотя без ее света невозможна была бы игра теней, сообщающих динамику всей картине. Ничего не сказано о самом событии — любовном свидании, но тончайше передано его течение от ночи к утру: чуткий читатель не может не заметить, как «пурпур розы», разрастаясь в «дымных тучках», переходит в зарю. Не названа, наконец, сама Любовь, но есть ее переживание: «Ряд волшебных изменений / Милого лица». Заря символизирует начало и утро нового дня, а также утро новой жизни, наступающей для влюбленных.

Все сказанное позволяет заключить, что в этом безусловно этапном для поэта стихотворении система музыкально-импрессионистических средств поэтического выражения уже сформировалась. В дальнейшем она обогащается новыми открытиями и находками, но основа системы фетовского импрессионизма кардинально уже не менялась.

«Сияла ночь. Луной был полон сад...»

Сюжет стихотворения, написанного в 1877 году, — любовное свидание в саду. Следует также отметить, что по структуре это стихотворение схоже со стихотворением А. С. Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...»). Этим стихотворением А. С. Пушкин тогда перевернул представления романтиков о любви, страсти, счастья. Для поэта важно умение открыть «чудное мгновенье» в потоке жизни, пережить его, оценить, и при том не забывать, что это — лишь мгновение. По представлениям А. А. Фета, высшее проявление страсти — это мимолетное, быстротечное мгновение. Это мгновение остается в жизни навсегда — как воспоминание. Оно даже может повториться еще когда-то в жизни — но ровно на мгновение...

«Еще майская ночь...»

Стихотворение написано в 1857 году. Как один из тончайших мастеров пейзажной лирики, А. А. Фет вошел в хрестоматии и многочисленные стихотворные сборники «поэтов природы» наряду с Ф. И. Тютчевым, Н. А. Майковым. При этом всегда подчеркивалось, что фетовские пейзажи — это почти исключительно природа средневропейской России. В стихотворении «Еще майская ночь...» в поле зрения поэта оказываются звезды, соловьиная песня, листья березы... Это не мимолетный взгляд, а тонкая фиксация изменений в природе, связанных с наступлением весны, внимательное, любовное всматривание, которое сопровождается сильной эмоцией, вызванной близкой сердцу картиной

русской весны, весенней ночи: «Благодарю, родной полночный край! / Из царства льдов, из царства вьюг и снега / Как свеж и чист твой вылетает май!» «Тревогой и любовью» поэт заражает читателя.

Весь мир вокруг поэта — не раздробленные детали, а именно целостный мир. Такой широкой и обобщенной содержательности «зимних» пейзажей А. А. Фет достигает благодаря тому, что эмоции и переживания лирического «я» как бы проникают в окружающий мир, разливаются в нем, они «узаны» через природу.

5.5. И. А. Гончаров. Роман «Обломов»

История создания

История создания романа «Обломов» достоверно восстанавливается по письмам и мемуарам Ивана Александровича Гончарова (1812–1891). «В 1848 году, и даже раньше, с 1847 года, — вспоминал писатель, — у меня родился план “Обломова”. Я свои планы набрасывал беспорядочно на бумаге, отмечая одним словом целую фразу или накидывая легкий очерк сцены, записывал какое-нибудь удачное сравнение, иногда на полустранице тянулся сжатый очерк события, намек на характер и т. п. У меня накопились кучи таких листков и клочков, а роман писался в голове. Изредка я присаживался и писал, в неделю, в две, — две-три главы, потом опять оставлял и написал в 1850 году первую часть».

В марте 1849 года вышел из печати «Литературный сборник с иллюстрациями», изданный редакцией журнала «Современник», где с подзаголовком «Эпизод из неоконченного романа» напечатана девятая глава первой части — «Сон Обломова».

В середине июня 1849 года И. А. Гончаров выехал на родину, в Симбирск, в надежде написать там роман, о публикации которого в «Отечественных записках» он уже предварительно договорился с А. А. Краевским. Но надежды не оправдывались: «...все выходило длинно, тяжело, необработано, все в виде материала». Вернувшись в Петербург, И. А. Гончаров, вплоть до 1852 года, «служил и писал очень лениво и редко, пока все еще материалы» уже двух романов — «Обломова» и задуманного в то же симбирское лето «Обрыва». В начале 1852 года зафиксировано первоначальное название романа — «Обломовщина», а весной 1857 — окончательное — «Обломов».

7 октября 1852 года из Кронштадта выходит фрегат «Паллада», на котором И. А. Гончаров отправляется в кругосветную экспедицию к берегам Японии в должности секретаря при адмирале Е. В. Путягине. На море И. А. Гончаров работал над путевыми записками и «кое-что вносил» в «программы» будущих романов «Обломов» и «Обрыв», хотя, по его признанию, «писать было некогда». В феврале 1855 года И. А. Гончаров вернулся в Петербург. В это время помимо первой части «Обломова» было уже написано «и несколько глав далее». 21 июня 1857 года И. А. Гончаров приезжает в Мариенбад. Именно здесь летом 1857 года он «написал в течение семи недель почти все три последние части “Обломова”, кроме трех или четырех глав». «В голове, — вспоминал писатель в середине 1870-х годов, — у меня был уже обработан весь роман окончательно — и я переносил его на бумагу, как будто под диктовку».

К осени 1858 года работа над рукописью романа завершается. После переговоров с редакторами нескольких журналов («Русского вестника», «Библиотеки для чтения», «Русского слова») И. А. Гончаров в сентябре 1858 года принимает решение опубликовать роман в «Отечественных записках» А. А. Краевского. Первой публикации предшествовала и сопутствовала ей громадная работа по отделке и совершенствованию текста романа.

Особенности жанра. Композиция

«Ключ к сочинениям» И. А. Гончарова следует видеть прежде всего в напряженных поисках социально и психологически обусловленного нравственного идеала, которым пронизаны «образы, картины и простые несложные события» его романов. Мечтая о синтезе, ожидая читателя, который «прочтет между строками и, полюбив образы, свяжет их в одно целое», автор трех романов — «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв» — имел в виду главным образом этическую идею, объединяющую его

создания и проясняющую их смысл. И. А. Гончаров подчеркивал: «Я вижу не три романа, а один». В системе «сцеплений» гончаровского романа значительное место занимает сопоставление и противопоставление двух типов героя — личности, склонной к индивидуально-творческому, но абстрактно-идеализированному восприятию мира с порывами к «высокому, великому, изящному» (Александр Адуев, Обломов, Райский), и героя-прагматика (Петр Адуев, Штольц, Тушин) как воплощения «трезвого, делового, нужного». Борение этих двух начал, в котором отражается реальное содержание времени, во многом определяет идейно-художественную структуру «Обломова».

И. А. Гончаров от анализа бытовых привычек и поведения своих героев в обыденных житейских ситуациях, от пристального изучения их душевных движений в критические моменты бытия, от детальной описания сформировавшей их среды переходит к синтезу, достигая высот социально-психологического обобщения на уровне символа. Избранная романистом эпическая манера повествования исключает возможность прямого авторского вмешательства: «...я не выдумывал ничего: сама жизнь писалась у меня, как я переживал ее и видел, как переживают другие, так она и ложилась под перо. Не я, а происшедшие у всех на глазах явления обобщают мои образы».

В «Обломове» «центральность» характера героя, по имени которого назван роман, обнаруживается с первых страниц. И. А. Гончаров утверждал: «Мне прежде всего бросался в глаза ленивый образ Обломова — в себе и в других — и все ярче и ярче выступал передо мною». Так и написана была первая часть романа. Автор как бы пристально вглядывался в героя, выявляя для себя и читателя внешние и внутренние его черты. В «Сне Обломова» — единственной главе романа, имеющей название, — был дан собирательный образ Обломовки — исторической, социальной и топографической среды, создавшей и воспитавшей человеческий тип, который составил средоточие романа. Образ Обломова характеризовался на протяжении первой части романа, но для его роста в начале не хватало действия. Сопоставления Обломова с его визитерами в первых эпизодах романа однообразны и малосодержательны. Петербургская чиновничья среда «засыляет» своих безликих представителей в оазис Обломовки, образовавшийся на Гороховой улице, в квартире героя. Этими-то маскообразными лицами «испытывается» Обломов. Все они приезжают с предложением ехать на гуляние в Екатерингоф — и все получают однородный отказ.

Костяк событий, изображенных в романе, складывается из двух сюжетных узлов. Первый сюжет — поведение Обломова, пылко любящего Ольгу Ильинскую, мечтающего о браке с нею и с чувством величайшего облегчения порывающего с нею. Второй сюжетный узел романа — история отношений Обломова с вдовой Пшеницыной и его прозябания на Выборгской стороне: сюжет о человеке, подпавшем под власть домовитой мещанки, зачарованном непреодолимой для него плотской ее привлекательностью, затянутом низким бытом и погубленном им, очень своеобразно разработанный И. А. Гончаровым.

Первая часть романа со «Сном Обломова» в центре рисовала героя, отказавшегося от какой-либо деятельности, погруженного в лень и мечты. Его состояние казалось «тотальным», судьба — естественно вытекающей из предпосылок начала его жизни, завершившей свой цикл. Появление Штольца в конце первой части романа разрушает покой сонного царства в квартире Обломова. Во второй части встает вопрос о путях прогресса русского общества. Штольц призывает Обломова скинуть чары сна, и Обломов задает ему коварные вопросы о конечном смысле деятельности. В этой части Обломов увлечен юной Ольгой Ильинской. В любви героев выражаются их характеры. Обломов проявляет свою поэтическую натуру и неприспособленность к жизни, свою деликатность, правдивость, но и эгоистическую трусость. Ольга — пытливый ум, женское самоотвержение и юношескую самоуверенность.

Если вторая часть романа заканчивается любовным объяснением Обломова и Ольги в разгар лета, то третья, повествующая об увядании чувств героев и их разрыве, заканчивается снегопадом на Выборгской стороне, болезнью героя и появлением в его жизни новой женщины — Агафьи Матвеевны. Завершив в третьей части романа повествование о возвышенной любви героя, выявившей его несостоятельность, И. А. Гончаров вводит в свой роман новый сюжет. Дом на Выборгской стороне, хозяйкой которого является Агафья Матвеевна, последнее прибежище героя — новая замена Обломовки (первой «заменой» Обломовки была квартира на Гороховой), воплощение житейского застоя, в котором суждено окончательно погрязнуть Илье Ильичу.

В конце романа И. А. Гончаров рисует две семейные идиллии — идиллию непосредственного, «неумного», элементарного семейного счастья в доме Обломова на Выборгской стороне и идиллию рационально построенного сильными, волевыми людьми интеллектуального быта Штольца и Ольги. Но «переменчивый» И. А. Гончаров не закончил романа счастливым эпилогом. Он показал, что семейное счастье Штольцев, ограничивающее круг их интересов целями личного преуспения, не удовлетворяет Ольгу, «счастливое» же затухание Обломова в полной пассивности глубоко трагично, ибо оно означает гибель всех творческих сил и способностей героя, не нашедшего смысла деятельности и потерявшего способности к ней.

Темы, мотивы, символы

Заявленная в «Сне Обломова» — «увертюре всего романа» — тема разоблачения обломовщины как социально опасного явления русской жизни середины XIX века оказывается определяющей. Рисуя в «Сне Обломова» идиллию существования патриархально-крепостной деревни, И. А. Гончаров подчеркивает эпический и циклический характер этой жизни: рождение, взросление, старение, смерть и — заново. Писатель говорит о гомерических трапезах господ: жизнь обломовцев сосредоточена на еде, их время распределяется между завтраком, обедом и ужином. Сон после обеда называется мертвым: спит вся деревня. Когда в Обломовку впервые за много-много лет пришло письмо, обломовцы взволновались, испугались, и решено было не открывать письмо. А в письме была всего лишь просьба о рецепте кваса. Обломовщина — это косность, неподвижность. У обломовщины социальные истоки. Для обломовцев труд — признак непривилегированного положения. Для барина Обломова труд является позорным занятием. Неправильные представления о труде, о людях привели к тому, что, внешне являясь барином, Обломов оказывается внутренним рабом Захара. «Все началось неумением надевать чулки и закончилось неумением жить» (Н. А. Добролюбов). Захар — крестьянин, но по сути такой же Обломов: после смерти барина он пошел на паперть, так как никогда в жизни не работал и относился к труду так же презрительно, как все обломовцы.

Но Обломов — не «ком теста». От природы он наделен живым умом, он человек чистый, добрый, правдивый, кроткий. Воспитанный в традициях барского самоуправления, он все же мягок в обращении с людьми, ниже его стоящими на общественной лестнице. Он способен к самоанализу и самоосуждению, чувство справедливости живет в нем вопреки эгоизму, в котором он погряз. Однако Обломов мыслит традиционно, не пересматривая ничего из усвоенных им с детства привычек и стереотипов. Со свойственным ему консерватизмом мышления он воспринимает быт Обломовки как норму, «жизнь» вообще, но зато новую жизнь он критикует.

Обломов не без основания думает, что вставать с постели и «беспокоить себя» ради того, чтобы, уподобившись толпе петербургских чиновников, ехать в Екатерингоф на гулянье, не имеет смысла. На слова Штольца, упрекающего его в лени, уходе из общества, Обломов возражает: «Не нравится мне эта ваша петербургская жизнь!<...> ...Вечная беготня взапуски, вечная игра дрянных страстишек, особенно жадности... послушаешь, о чем говорят, так голова закружится, одуреешь. Кажется, люди на взгляд такие умные, с таким достоинством на лице, только и слышишь: “Этому дали то, тот получил аренду”... Скука, скука, скука!.. Чего там искать? Интересов ума, сердца? Ты посмотри, где центр, около которого вращается все это: нет его, нет ничего глубокого, задевающего за живое. Все это мертвецы, спящие люди, хуже меня эти члены общества! Что водит их в жизни? Вот они не лежат, а спуют каждый день, как мухи... а что толку? Отличный пример для ищущего движения ума! Разве это не мертвецы?.. Ни искреннего смеха, ни проблеска симпатии!»

Таким образом, обломовщина предстает в романе не только как следствие дворянского паразитизма, — хотя этот аспект ее содержания имеет первостепенное значение в романе, — но и как выражение общественного неустройства, порождающего апатию, ослабление творческой энергии членов общества. «Обломов ничего не делает, но кто может предложить ему стоящее дело?» (А. В. Дружинин). Обломов спрашивает у своего деятельного друга Штольца: «Андрей, для чего ты работаешь?» — «Для работы». «А зачем?.. Когда же жить?» Для Обломова нет дела, которое его бы удовлетворяло. Если бы оно появилось, то он, вероятно, встал бы с дивана.

Ю. М. Лощиц выразил мнение, что «не Обломов ничего не делает, а Штольц сильно деятелен». Исследователь прочитывает образ Штольца как иностранное и враждебное явление в русской жизни. Илья же Ильич Обломов наделен И. А. Гончаровым задатками русского «богатырства» — высокий рост, румянец во всю щеку, природное здоровье — и чертами болезненности. Таким образом, в Обломове есть нечто от богатыря, болезнью прикованного к месту и обреченного на неподвижность (образ былины, начинающей цикл былин об Илье Муромце).

Изобразив обломовщину в разных ее проявлениях, а также силы, пытающиеся разорвать заколдованный круг обломовщины, освободить героя от ее «чар», И. А. Гончаров показал многозначительность и трагичность этого явления, а в скрещивании противоположных мнений, в разнонаправленных оценках читателей рождалось многоаспектное представление о романе «Обломов».

Сюжет

Илья Ильич Обломов, барин 33 лет от роду, занимает квартиру в одном из больших домов в Гороховой улице. Он живет со своим слугой Захаром. Комната его грязна, из-за чего он ругается с Захаром, не вставая с дивана. Утром описываемого дня к Илье Ильичу по очереди приезжают Волков, Судьбинский, Пенкин, Алексеев, Тарантьев. Они все приглашают Обломова поехать в Петергоф на гулянье он не соглашается и каждому рассказывает о двух своих несчастьях: во-первых, в связи с ремонтом дома ему придется переезжать на другую квартиру, а это очень хлопотно для Ильи Ильича, а во-вторых, староста в письме сообщает, что дела в имении плохи и что он будет высылать барину еще меньше денег, что тоже очень огорчает Обломова. После того, как гости ушли, и после разговора с Захаром Илья Ильич снова засыпает и видит сон о «благословенном уголке земли» — Обломовке. Проснулся он от звонкого хохота своего друга Андрея Ивановича Штольца.

Деятельный и подвижный Штольц призывает Илью Ильича сбросить халат «не только с плеч, но и с души, с ума» — «теперь или никогда!», и Обломов совсем было решил в ближайшее же время ехать со Штольцем за границу, но знакомство с Ольгой Сергеевной Ильинской помешало ему. Летом на даче Обломов воодушевлен, подтянут, энергичен и увлечен юной Ольгой. Она тоже влюблена в Обломова и даже согласна выйти за него замуж. Но не учителя и старшего друга, а объект приложения своей энергии видит она в любимом ею человеке, она хочет руководить мужчиной, возродить его. Ольга предъявляет к Обломову вполне практические и простые требования. Одно из них — упорядочить свое состояние. Это требование вынуждает Обломова заняться делом, хлопотать, вникать в документы, подсчитывать и проверять. Он не может принудить себя к такому образу жизни. К тому же любовь их, которая развилась летом, на даче, при возвращении осенью в город блекнет и увядает. В Петербурге Обломов все реже видится с Ольгой: он теперь живет на Выборгской стороне, и дожди, и мосты разведены...

Хозяйкой новой квартиры Обломова является вдова Агафья Матвеевна Пшеницына, голая шея и локти которой производят впечатление на Обломова. Их связала «барская любовь». Агафья Матвеевна жертвенно любит Илью Ильича и окружает его заботой. Обломов счастлив с нею: прогулки за город, закуска на траве, спокойная тихая жизнь, занятия с детьми Агафьи Матвеевны наполняют его жизнь. Он вступает в брак с Агафьей Матвеевной, несмотря на то что в социальном отношении она ему не ровня. Обломов опять отрешен от жизни общества, больше всего ему нравится общаться с детьми.

В четвертой части романа рассказывается о дальнейших судьбах героев. Штольц женился на Ольге Ильинской. Они еще пытаются спасти Илью Ильича от обломовщины, но безуспешно. Обломов умер, вдова грустит о нем. Об образовании и состоянии их сына Андрея заботится Штольц. А Захара — верного слугу и спутника Обломова — Штольц встретил на паперти.

Главные герои

Обломов. Прежде всего, о чем должна говорить читателю фамилия героя, давшая название роману? Понять это тем более необходимо, что фамилия друга и антагониста Обломова, Штольца, переводится с немецкого словом «гордый». Что же противопоставляется в романе «гордости»? Первый ответ

подсказывается самим текстом: конечно, это «голубиная нежность» Ильи Ильича, за которую и полюбила его Ольга Ильинская. Но какие дополнительные нюансы может нам подсказать фамилия героя?

Давно уже обращено внимание на зафиксированные в толковом словаре В. И. Даля такие значения слова «облом», как «грубый и неуклюжий, мужиковатый человек», возможно здесь и сопоставление со словом «облый» («полный, плотный, толстый, тучный, тяжеловатый»). Не упускаем из виду и старинное значение слова «облый», также зафиксированное В. И. Далем: «округлый, округловатый». Вспомним в тексте реплику Штольца: «Точно ком теста, свернулся и лежишь». Последнее значение наводит на ряд сопоставлений, в том числе и на мысль о толстовском Платоне Каратаеве: «Своего рода персонификацией идеала гармонически развившегося “первобытного” шара человеческой личности является в “Войне и мире” образ Платона Каратаева с его «круглыми» движениями, “круглыми” головой и фигурой, “круглыми” глазами и улыбкой, “круглыми” морщинками, подчеркивающими округлость, т. е. гармоничность его сознания» (Е. Н. Купреянова).

По-другому, выделяя во множестве ассоциаций, связанных с фамилией героя, «значение обломка», рассматривает эту проблему Ю. М. Лоциц: «В самом деле, что такое обломовское существование, как не обломок некогда полноценной и всеохватной жизни? И что такое Обломовка, как не всеми забытый, чудом уцелевший “блаженный уголок” — обломок Эдема? Здешним обитателям обломилось доедать археологический обломок, кусок громадного когда-то пирога. Вспомним, что пирог в народном мировоззрении — один из наиболее наглядных символов счастливой, изобильной, благодатной жизни. “Сонное царство” Обломовки вращается вокруг своего пирога, как вокруг жаркого светила».

Таков, конечно, не исчерпанный здесь слой разнообразных лексических ассоциаций, преимущественно связанных с народными речениями. Но возможны и литературные параллели, тоже содержательные и богатые, причем, что весьма любопытно, преимущественно поэтические. Вспоминается, например, пушкинская «Моя родословная»:

Родов дряхлеющих обломок
(И по несчастью не один),
Бояр старинных я потомок...

Идея оскудения дворянских родов действительно вполне отчетливо прослеживается на страницах романа и в преданиях о «старинном быте и важности фамилии», об «отжившем величии», и в прямом авторском комментарии: «Дом Обломовых был когда-то богат и знаменит в своей стороне, но потом, бог знает отчего, все беднел, мельчал и, наконец, незаметно потерялся между нестарыми дворянскими домами».

Возможным оказывается включение слова «обломок» и в другой ассоциативный ряд, придающий ему иной оттенок, не только социальный, но и философский. Так, В. И. Мельник считает, что поставить вопрос «об исторической взаимосвязи (а не только противоположности) “старой” и “новой” правды» мог подсказать И. А. Гончарову сборник стихотворений Е. А. Баратынского «Сумерки» (1842). «Речь, — пишет исследователь, — идет о фамилии главного героя романа. Очевидно, что писатель подчеркнул в ней значение слова “обломок”. Но обломок — чего? На этот вопрос, как нам представляется, помогает ответить одно из стихотворений сборника Баратынского». Вот две строфы этого стихотворения:

Предрассудок! он обломок
Давней правды. Храм упал;
А руин его потомок
Языка не разгадал.

Гонит в нем наш век надменный.
Не узнав его лица,
Нашей правды современной
Дряхлелетнего отца.

Рассуждения о фамилии главного героя романа не сводятся, таким образом, к решению частного, хотя и важного вопроса. Вокруг него группируется ряд проблем, выявляющих диалектику авторской

мысли, идейно-художественную концепцию личности Обломова. И так, с одной стороны — представление о гармонии, уравновешенности, приобретающее в контексте романа глубокий философский смысл (вспомним обломовский вопрос Штольцу: «Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?»). С другой — дисгармония, разрушение, упадок. С одной стороны — возвеличивание «естественного человека», с другой — кризис «детского» сознания и трагедия обособленности, замкнутости, «единичности». И все это вместе составляет в диалектическом единстве рассмотренных выше противоположностей одно мирозерцание, одну судьбу, один характер человека, живущего в эпоху перехода от «Сна» к «Пробуждению», барина Ильи Ильича Обломова.

И все это вместе противопоставлено другому герою романа, обещающему, согласно авторской концепции, в скором будущем стать типичным явлением русской жизни, — *Штольцу*.

Штольц получил особенное, русско-немецкое, деловое воспитание. Формирование Штольца в боях «русского» и «немецкого» идеала рисуется в романе как удачно, по случайному стечению обстоятельств, «поставленный» самой жизнью опыт, в результате которого возникла гармоническая и сильная личность деятельного склада. «Чтоб сложиться такому характеру, может быть, нужны были и такие смешанные элементы, из каких сложился Штольц. Деятели издавна отливались у нас в пять, шесть стереотипных форм, лениво... прикладывали руку к общественной машине и с дремотой двигали ее по обычной колее... Но вот глаза очнулись от дремоты, послышались бойкие, широкие шаги, живые голоса... Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!» — восклицает писатель.

Важно заметить, что Штольц, как подчеркивается в романе, во многом похож на свою русскую мать и лишь закален и приучен к системе в труде строгим и методичным отцом-немцем. Поэтому Штольц понимает, что «в основании натуры Обломова лежало чистое, светлое и доброе начало», способен понять погубленные барскими привычками творческие задатки «этого простого, нехитрого, вечно доверчивого сердца».

Если Обломов рисуется в романе как «итоговый», исторически уходящий, переживающий свои сумерки тип носителя дворянской культуры, то Штольц представляет людей новой эпохи, деятельных разночинцев, развивающих промышленность, содействующих перестройке русской жизни и ожидающих от этой перестройки блага для себя и для общества. За Штольцем не стоит многовековой уклад, ему не сопутствуют ни предания, ни традиции, ему не свойственны сомнения и не присущи противоречия. Это человек без прошлого. В настоящем же он располагает одним, но зато завидным преимуществом: умеет и любит трудиться, более того, труд, как он сам неоднократно говорит, — главное содержание его жизни. За ним не стоят, как за Обломовым, десятки поколений, которые «сносили труд как наказание, наложенное еще на праотцев наших, но любить не могли, и где был случай, всегда от него избавлялись, находя это возможным и должным». Сам Обломов если и признает какой-то труд, то только труд души. Что же до всякого другого, то тут он с наивной уверенностью в своем праве позволяет себе с гордостью заявлять, что «воспитан нежно... ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, хлеба себе не зарабатывал и вообще черным делом не занимался». Но каков смысл жизни Штольца? Смог ли бы он ответить хотя бы себе на вопрос, поставленный в другом романе И. А. Гончарова — «Обыкновенная история»: «...что было главной целью его трудов? Трудился ли он для общей человеческой цели, исполняя заданный ему судьбою урок, или только для мелочных причин, чтобы приобрести между людьми чиновное и денежное значение, для того ли, наконец, чтобы его не гнули в дугу нужда, обстоятельства?» В этих вопросах заключается существо споров, возникших на страницах журнальной периодики 1850-х годов и не смолкающих сегодня.

5.6. Н. А. Некрасов. Стихотворения

«Тройка»

«Тройка» (1846) — первое стихотворение Н. А. Некрасова, помещенное в реорганизованном «Современнике». Видимо, придавая «Тройке» особое значение, Н. А. Некрасов открывал ею небольшой сборник своих стихотворений, вышедший незадолго до его смерти в 1877 году.

Снова дорога, снова ямщик, но в центре уже не рассказ ямщика о погибшей жизни, как в стихотворении «В дороге», а мысли поэта о печальном будущем сельской красавицы. Если в основе прежнего стихотворения — трагедия крестьянки, воспитанной в господском доме, то героиня «Тройки», написанной годом позднее, изображает обычную судьбу крепостной женщины: «За неряху пойдешь мужика. / Завязавши под мышки передник, / Перетянешь уродливо грудь / Будет бить тебя муж-привередник / И свекровь в три погибели гнуть. / От работы и черной и трудной / Отцветешь, не успевши расцвести, / Погрузишься ты в сон непробудный, / Будешь нянчить, работать и есть. / И в лице твоём, полном движенья, / Полном жизни, — появится вдруг / Выраженьё тупого терпенья / И бессмысленный, вечный испуг. / И схоронят в сырую могилу, / Как пройдешь ты тяжелый свой путь, / Бесплезно угасшую силу / И ничем не согретую грудь». При этом следует отметить, что в обоих стихотворениях исследуется психология сознания не лирического «я» поэта, а другого лица. Это свидетельствует о широком взгляде автора, о его внимании к людям — всем и разным.

Кроме того, Н. А. Некрасов привносит в поэзию то, чего раньше в ней никогда не было, — быт, в частности крестьянский. У Н. А. Некрасова впервые в русской литературе быт, труд, будни многих и разных людей стали предметом высокой поэзии.

«Я не люблю иронии твоей...»

Это стихотворение, написанное в 1850 году, а также ряд других стихотворений, написанных в конце 1840-х — в начале 1850-х («Ты всегда хороша несравненно...», «Поражена потерей невозвратной», «Так это шутка...» и др.), посвящены теме любви и образуют как бы единый лирический дневник, условно называемый «панаевским циклом». Красавица А. Я. Панаева, жена редактора «Современника» И. И. Панаева, в течение нескольких лет была гражданской женой Н. А. Некрасова. Отношениями с А. Я. Панаевой — незаконной любовью и сопровождавшими ее спорами, раздорами, ревностью — навеяны эти стихотворения. В них обида, боль, но и жажда любви и прощения: «Мы с тобой бестолковые люди: / Что минута, то вспышка готова! / Облегченье взволнованной груди, / Неразумное, резкое слово... / Если проза в любви неизбежна, / Так возьмем и с нее долю счастья: / После ссоры так полно, так нежно / Возвращенье любви и участия...» Н. А. Некрасов поэтизирует бытовую сторону любви (как и Ф. И. Тютчев), его стихотворения «панаевского цикла» — это проза любви в поэзии. Сила этих стихов — в реалистической конкретности переживания, в стремлении правдиво и точно передать сложный процесс душевной жизни, отталкиваясь от традиционной морали. Отсюда — напряженный драматизм этой бурной лирической исповеди, свежесть и выразительность поэтической речи, свободное использование богатых возможностей прозаизированного стиха.

В стихотворении «Я не люблю иронии твоей...» мы видим роман, приближающийся к развязке. Он заканчивается не из-за ссор, не из-за «прозы», а просто любовь уходит, и признак смерти любви — ирония.

Следует отметить, что в «панаевском цикле» Н. А. Некрасова женщина является равноправной участницей любовной коллизии. Хотя она не появляется в качестве самостоятельной героини наряду с лирическим героем, как в «денисьевском цикле» Ф. И. Тютчева, все же любовная лирика Н. А. Некрасова в этом отношении явилась новаторской. В целом же родоначальником этой традиции был А. С. Пушкин, своим творчеством совершивший переворот в любовной лирике.

«Железная дорога»

Стремясь к широкому охвату русской действительности, Н. А. Некрасов легко переходил от изображения одной социальной сферы к описанию другой. Эпическая основа «Железной дороги» (1864) позволяет отнести это произведение к жанру поэмы, хотя объем ее небольшой, и иногда «Железную дорогу» называют стихотворением. Внимание поэта привлекла острая социальная тема — строительство железных дорог, где процветала безжалостная эксплуатация рабочих, вчерашних крестьян, выгнанных из сел и деревень — «с разных концов государства великого» — голодом и нуждой. Именно в этой поэме Н. А. Некрасов создал незабываемый «гимн» в честь «царя-голода», единственный в своем роде: «В мире есть царь: этот царь беспощаден, / Голод названье ему. / Водит он армии; в море судами / Правит; в артели сгоняет людей, / Ходит за плугом, стоит за плечами / Каменотесцев, ткачей. / Он-то согнал сюда массы народные. / Многие — в страшной борьбе, / К жизни воззвав эти дебри бесплодные, / Гроб обрели здесь себе...» Символом народного горя встает также образ больного белоруса с заступом, по колено в холодной воде: «Грудно свой хлеб добывал человек!»

Эпиграф, предпосланный поэме, сообщает, что железную дорожку между Петербургом и Москвой строил граф П. А. Клейнмихель, управляющий ведомством путей сообщения при Николае I. Эпиграф насыщен сарказмом, а вся поэма служит страстным опровержением эпиграфа. В основе сюжета поэмы — разговор генерала-отца с сыном Ваней. Правду же о том, кто на самом деле построил железную дорожку, Ваня узнает из песен мертвецов (балладный жанр): люди, умершие во время строительства железной дороги, сами рассказывают Ване о своей судьбе. Тени погибших истинных строителей дороги, бегущие за окном вагона, требуют отмщения и восстановления поруганной справедливости. Художественная выразительность стихов достигает предела, когда слышатся голоса замученных непосильным трудом людей и монотонность их жалоб создает ощущение страшной реальности. «Прямо дороженька: насыпи узкие, / Столбики, рельсы, мосты. / А по бокам-то все косточки русские... / Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты? / Чу! восклицанья послышались грозные! / Топот и скрежет зубов; / Тень набежала на стекла морозные... / Что там? Толпа мертвецов! / То обгоняют дорожку чугунную, / То сторонами бегут. / Слышишь ты пение?.. “В ночь эту лунную / Любо нам видеть свой труд!.. / Братья! Вы наши плоды пожинаете! / Нам же в земле истлеть суждено... / Все ли нас, бедных, добром поминаете / Или забыли давно?”»

В соответствии с эпиграфом Н. А. Некрасов развернул в поэме злободневный в те годы спор о роли народа в создании духовных и материальных ценностей. Генерал соглашается с тем, что железную дорожку построил народ, но он настаивает на том, что народ способен только воплощать, а не созидать, не генерировать идеи. Лирический герой пытается спорить, но генерал не дает. Тогда лирический герой рисует для Вани «отрадную картину» — она оказывается очень горькой. Но есть грусть-надежда: народ «Вынесет все — и широкую, ясную / Грудью дорожку проложит себе». Но когда это будет?..

«В дороге»

Николай Алексеевич Некрасов (1821–1877) обогатил лирическое чувство новыми для русской литературы компонентами. Он привнес в поэзию чувство социальной и социально-аналитической направленности. Чувство социальной направленности включает в себя боль за бытие униженных и оскорбленных, их судьбу, стремление помочь им, ощущение личной ответственности за положение дел, страстное желание перемен и трезвое понимание того, что эти желанные перемены наступят нескоро.

Чувство социальной направленности выражается еще и в том, что характеры, судьбы и психология его героев оцениваются, осмысливаются с точки зрения не случайного, а социально закономерного. Так, прототипом Груши, героини стихотворения «В дороге» (1845), принесшим Н. А. Некрасову признание в литературе, вероятно, была крепостная девушка Наталья Андреева из имения Некрасовых Грешнево. Но стихотворение рассказывает не только о судьбе одной женщины. «В дороге» — первое из стихотворений Н. А. Некрасова, посвященных женской крестьянской доле, и вместе с тем его первое резкое выступление против крепостного права.

Композиционно стихотворение «В дороге» представляет собой разговор путника с ямщиком («Скучно! скучно!.. Ямщик удалой, / Разгони чем-нибудь мою скуку! / Песню, что ли, приятель, запой / Про рекрутский набор и разлуку; / Небылицей какой посмеши / Или, что ты видал, расскажи — / Буду, братец, за все благодарен») и рассказ ямщика о своей жизни. Такая композиционная схема восходит к русским народным ямщицким песням, но в некрасовском стихотворении она наполнена иным содержанием: здесь речь идет не «про рекрутский набор и разлуку», а о тяжелой доле русской крестьянки. Крестьянская девочка Груша по воле барина была воспитана как барышня: «В барском доме была учена / Вместе с барышней разным наукам, / Понимаешь-ста, шить и вязать, / На варгане играть и читать — / Всем дворянским манерам и штукам. / Одевалась не то, что у нас / На селе сарафанницы наши, / А, примерно представить, в атлас; / Ела вдоволь и меду и каши. / Вид вальжжый имела такой, / Хоть бы барыне, слышь ты, природной, / И не то что наш брат крепостной, / Тоись, сватался к ней благородный». Когда же барин умер, то новый господин выдал Грушу замуж за крестьянина: «Знайде место свое, ты, мужичка!» После жизни в барском доме Груша оказалась не приспособленной для крестьянской жизни: «Ни косить, ни ходить за коровой!.. / Грех сказать, чтоб ленива была, / Да, вишь, дело в руках не спорилось!» Муж, жалея Грушу и предчувствуя ее скорую смерть, говорит так: «Погубили ее господу, / А была бы бабенка лихая!»

«Вчерашний день, часу в шестом...»

Тема Поэта и Поэзии является классической для русской лирики. Для Н. А. Некрасова характерна стабильность образа Музы, как и стабильность поэтических установок. На протяжении всего творчества в стихотворениях Н. А. Некрасова — боль за униженных и оскорбленных. Следует обратить внимание на то, что в стихотворении «*Вчерашний день, часу в шестом...*», написанном в начале творческого пути, в 1848 году, и в последнем стихотворении Н. А. Некрасова «*О, Муза, я у двери гроба...*» (1877) перед читателем одна и та же Муза — «Муза скорби и печали».

В стихотворении «Вчерашний день, часу в шестом...» Н. А. Некрасов с большой силой запечатлел трагический облик своей Музы, сравнив ее судьбу с судьбой гибнущей под ударами *кну́та* крестьянской женщины. В последнем стихотворении поэта говорится о национальном характере некрасовской Музы: «Не плачь! завиден жребий наш, / Не наругаются над нами: / Меж мной и честными сердцами / Порваться долго ты не дашь / Живому, кровному союзу! / Не русский — взглянет без любви / На эту бледную, в крови, / *Кну́том* иссеченную Музу...»

«Поэт и Гражданин»

Это — единственный в своем роде манифест русской поэзии 1860-х годов, вобравший в себя и гражданственность лирики декабристов, и мятежную ораторскую патетику М. Ю. Лермонтова. Величие некрасовского манифеста еще и в том, что он далеко выходит за пределы литературы: речь идет о политической борьбе, о гражданской доблести, о патриотизме — подлинном и мнимом. Ведь именно здесь заключены сжатые до предела формулы революционно-политической лирики, ставшие крылатыми еще при жизни их автора: «Иди в огонь за честь отчизны, / За убежденье, за любовь...»

«Поэт и Гражданин» (1856) — это произведение о красоте поэзии, о ее высшей эстетической ценности и гражданском значении: «В свободном слове есть отрада». Но гражданин говорит, что гражданственность значимее эстетики. Это отнюдь не свидетельствует об ограниченности взглядов Н. А. Некрасова. В «Поэте и Гражданине» Н. А. Некрасов поставил вопросы, которые мучили его и на которые он не мог ответить однозначно: «Мне борьба мешала быть поэтом. / Песни мне мешали быть бойцом».

«Элегия» («Пускай нам говорит изменчивая мода...»)

«Элегия. А. Н. Е<рако>ву» («Пускай нам говорит изменчивая мода...») (1874) представляет собой образец нового типа элегии, возникшего в творчестве Н. А. Некрасова, элегии социальной, в которой в связи с изменением объекта изображения традиционные поэтические средства насыщались новыми жанровыми признаками. В частности, своеобразно используется в ней типичное для романтических медитативных элегий В. А. Жуковского ритмико-синтаксическое построение.

Свою «Элегию» Н. А. Некрасов прямо начинает с утверждения актуальности темы «страдания народа» (полемически направленного против претензий, предъявлявшихся к его поэзии современным историком литературы О. Ф. Миллером, который считал, что «непосредственное описание страданий народа и вообще бедняков» уже Н. А. Некрасовым «исчерпано» и что «поэт наш стал как-то повторяться, когда принимается за эту тему»): «Пускай нам говорит изменчивая мода, / Что тема старая “страдания народа” / И что поэзия забыть ее должна, / Не верьте, юноши! не стареет она».

Новый вопрос, поставленный Н. А. Некрасовым в «Элегии» в связи с положением народа, стал одним из основных вопросов главного полотна поэта — эпической крестьянской поэмы-симфонии «Кому на Руси жить хорошо»: «Пора идти вперед: / Народ освобожден, но счастлив ли народ?».

Вопрос о положении народа сливается в «Элегии» с вопросом о роли поэта в обществе: «Я лиру посвятил народу своему». Развивая собственную программу гражданственности искусства, Н. А. Некрасов опирался в этом стихотворении на тенденции вольнолюбивой лирики А. С. Пушкина («Деревня»). Звучит у Н. А. Некрасова и своеобразная вариация пушкинской темы «поэта и толпы»: Н. А. Некрасова мучает вопрос о том, дойдет ли его песня до народной души, принесет ли пользу: «Уж вечер настает. Волнуемый мечтами, / По нивам, по лугам, уставленным стогами, / Задумчиво брожу в прохладной полутьме, / И песнь сама собой слагается в уме, / Недавних, тайных дум живое воплощенье: / На сельские труды зову благословенье, / Народному врагу проклятия сулю, / А другу у небес могущества молю, / И песнь моя громка!.. Ей вторят доли, нивы, / И эхо дальних гор ей шлет свои отзвuky, / И лес откликнулся... Природа внимлет мне, / Но тот, о ком пою в вечерней тишине, / Кому посвящены мечтания поэта, — / Увы! не внимлет он — и не дает ответа...»

5.7. Н. А. Некрасов. Поэма «Кому на Руси жить хорошо»

История создания. Вопрос о композиции

Поэзия Николая Алексеевича Некрасова (1821–1877) — это поэзия глубокого анализа, сильного чувства, высоких идей. Она заставляет читателя думать, искать новое, протестовать против неправды. Она совмещает в себе высокий гражданский пафос, глубокие лирические размышления, гневную сатиру, высокую патетику.

Работу над поэмой «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасов начал в середине 1860-х годов. Точная дата начала работы над первой частью поэмы неизвестна, однако в конце рукописи есть авторское обозначение: «1865 г.». Хронология поэмы, ее жизненная основа связаны с общественной атмосферой именно пореформенного времени, с отменой крепостного права в 1861 году.

Зимой 1866 года подписчики «Современника» стали первыми читателями нового произведения Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: в журнале было напечатано начало поэмы — пролог. В прологе Н. А. Некрасов стремился сразу же обнаружить главную, коренную мысль — «идею» своей поэмы, указать на значительность ее, предупредить о грандиозности и долговременности событий, которые совершатся в поэме. Потому-то сама поэма росла год от года, являлись новые и новые части и главы. Прошло более десяти лет, и все же к моменту смерти автора она осталась неоконченной.

В классической русской литературе, как, может быть, ни в какой другой, есть несколько таких произведений, которые, входя в самый первый художественный ряд, тем не менее производят впечатление незаконченных («Евгений Онегин» А. С. Пушкина) или и в самом деле не закончены («Мертвые души» Н. В. Гоголя). К их числу принадлежит и поэма «Кому на Руси жить хорошо».

В этом случае к обычным загадкам, которые несет всякое великое явление искусства, добавляются новые: что сделал бы автор со своими героями дальше, куда бы их повел? Особенность подобных «незавершенных» произведений связана с самой эпической сутью русской литературы, которая обращена к жизни в целом и, не сковывая себя, не столько следует «сюжету» и «герою», сколько отдается движению, потоку самой жизни.

Сам Н. А. Некрасов своего расположения уже законченных частей поэмы не оставил — не успел (или не смог?). Вот и расставляют исследователи и издатели эти части на разный манер. Сомнений не вызывает только первая часть. Да и здесь не все ясно, что делать с прологом: то ли это пролог ко всей части, то ли ко всей поэме. Именно в прологе сформулировался рефрен — «кому живется весело, вольготно на Руси», который постоянным напоминанием пройдет через всю поэму.

Кажется, замысел поэмы четко намечен в прологе. Семеро крестьян затевают спор о том, каким группам населения «на Руси жить хорошо», и в совокупности как будто совершенно правильно определяют эти группы. Но, не знакомые с жизнью верхних слоев общества, они решают совместно выяснить, «кому живется весело, вольготно на Руси», и для этого опросить представителей всех названных групп.

Пока здесь нет еще ничего странного, кроме разве того, что все спорящие принимают презумпцию, согласно которой хорошо живется лишь одному из названных кандидатов — то есть либо помещику, либо чиновнику и т. д., — в результате чего и возникает спор, переходящий в жестокую драку. Но это — условность, мотивирующая дальнейшее путешествие спорщиков и мотивированная фольклорно-сказочным колоритом пролога. Вообще же не было бы, кажется, ничего странного, если бы поэт захотел показать «вольготную» жизнь господствующих слоев общества как бы увиденной глазами самого народа и судимой его судом, подобно тому как это сделал впоследствии Лев Толстой в «Плодах просвещения». Странность же замысла поэмы Н. А. Некрасова состоит в том, что никто из опрашиваемых кандидатов в счастливые не признает себя счастливым и каждый убеждает опрашивающих странников в том, что не он тот счастливец, которого они ищут. А поскольку среди низших слоев уже заведомо нет счастливых, их, значит, нет ни в одном слое общества.

В написанных частях поэмы из предполагаемых счастливых опрошены лишь поп и помещик, в черновике еще чиновник. Все они считают себя несчастными. Но ведь нелепо было бы предположить, что по замыслу поэмы несчастливая доля попа, помещика и чиновника должна была быть противопоставлена счастливой доле купца, министра или царя. Значит, несчастливы и они.

Замысел Н. А. Некрасова документирован мемуарным свидетельством Глеба Успенского, который так передает свой разговор с поэтом: «Однажды я спросил его:

— А каков будет конец “Кому на Руси жить хорошо”?

— А вы как думаете?

Н. А. улыбался и ждал.

Эта улыбка дала мне понять, что у Н. А. есть на мой вопрос какой-то непредвиденный ответ, и, чтобы вызвать его, я наудачу назвал одного из поименованных в начале поэмы счастливых.

— Этому? — спросил я.

— Ну вот! Какое там счастье!

И Н. А. немногими, но яркими чертами обрисовал бесчисленные черные минуты и призрачные радости названного мною счастливого.

— Так кому же? — переспросил я.

И тогда Н. А., вновь улыбнувшись, произнес с расстановкой:

— Пья-но-му!

Затем он рассказал, как именно предполагал окончить поэму. Не найдя на Руси счастливого, странствующие мужики возвращаются к своим семи деревням: Горелову, Неелову и т. п. Деревни

эти “смежны”, стоят близко друг от друга, и от каждой идет тропинка к кабаку. Вот у этого-то кабака встречаются они спившегося с круга человека, “подпоясанного лычным”, и с ним, за чарочкой, узнают, кому жить хорошо».

Подобный финал, вероятно, означает, что в стране, где нет подлинного счастья, возможно лишь иллюзорное счастье, символом которого и является счастье пьяного. Г. И. Успенский не раскрывает, кого из предполагаемых счастливицев он назвал Н. А. Некрасову. Цензурный характер умолчания Г. И. Успенского очевиден: любой другой кандидат, кроме царя, мог быть назван прямо. А уж если и царь несчастлив, что же говорить о прочих кандидатах? Итак, Н. А. Некрасов положил в основу поэмы мысль о том, что сильные мира сего, включая самого царя, — совсем не счастливые люди, что нет и не может быть счастливого на Руси.

Н. А. Некрасов мечтал закончить поэму «Кому на Руси жить хорошо» и горько сожалел во время тяжелой предсмертной болезни о невозможности сделать это. А. С. Суворин рассказывает: «Большие надежды возлагал он на свою поэму “Кому на Руси жить хорошо”. Уже больной, он раз говорил с одушевлением о том, что можно было бы сделать, “если б еще года три-четыре жизни. Это такая вещь, которая только в целом может иметь свое значение. И чем дальше пишешь, тем яснее представляешь себе дальнейший ход поэмы, новые характеры. Начиная, я не видел ясно, где ей конец, но теперь у меня все сложилось, и я чувствую, что поэма все выигрывала бы и выигрывала”». А. А. Буткевич писала С. И. Пономареву 13 декабря 1878 года: «Поэма “Кому на Руси жить хорошо” была любимым детищем брата; он часто во время болезни вспоминал о ней и еще незадолго до смерти сказал: “Одно, о чем сожалею глубоко, это — что не кончил свою поэму “Кому на Руси жить хорошо”».

Окончание поэмы должно было быть связано с Гришей Добросколоновым или людьми его типа. На это указывает письмо Н. А. Некрасова к А. Т. Малоземовой от 2 апреля 1877 года. Прочтя опубликованные части «Кому на Руси жить хорошо», сельская учительница Малоземова написала Н. А. Некрасову письмо с опровержением основной мысли автора о том, что счастливых на Руси нет. Она писала, что чувствует себя счастливым человеком, несмотря на то, что стара, некрасива, бедна. Она счастлива тем, что посвятила свою жизнь народному благу, воспитывает из крестьянских детей людей «с сознанием человеческого достоинства» и отдает народу все свои силы. Отвечая на это письмо, Н. А. Некрасов писал: «Счастье, о котором Вы говорите, составило бы предмет продолжения моей поэмы — ей не суждено окончиться».

Возможно, так преобразовалась идея поэмы. Счастливые есть на Руси, это друзья народа, — от тех, которые скромно работают для его блага, до тех, которые готовы умереть за народ.

А возможно, заключая поэму, Н. А. Некрасов так и не видел ясно, где ее конец. Да и возможен ли в такой поэме конец? Очевидно, дело не в том, что можно было получить однозначный ответ, указать пальцем: «Вот — счастливый...» Однако Н. А. Некрасов, хотя уже и не надеялся на завершение работы, все же страстно желал обнародовать то, что — это становилось ясно — должно было оказаться пусть не окончанием поэмы, но все же концом работы над ней; хотел, как, наверное, сказал бы кто-нибудь из героев Ф. М. Достоевского, «мысль объявить». Хотя поэма осталась неоконченной, и в этом смысле Н. А. Некрасов, подобно А. С. Пушкину, уносил с собой некую неразгаданную тайну, но — «мысль объявлена». Если главный тезис всего позднего творчества А. Н. Некрасова — «Дряхлый мир на роковом пути», то главный в нем же антитезис этому — любовь, посылка к другим, круговая порука — «Пир на весь мир».

Скрытный, замкнутый, хандрящий, раздраженный, грустный Н. А. Некрасов, как, может быть, никто в русской литературе, нес в себе эти начала. Оказалось, что в стихах четвертьвековой давности он пророчески написал и о себе:

Со всех сторон его кланут
И, только труп его увидя,

Как много сделал он, поймут,
И как любил он — ненавидя!

Особенности жанра

Н. А. Некрасов называл свое творение «эпопеей современной крестьянской жизни», поэтому жанр «Кому на Руси жить хорошо» можно определить как поэму-эпопею. Русская литература XIX века дала две эпопеи: «Война и мир» Л. Н. Толстого и «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова. Специфика жанра эпопеи не в объеме, а в полноте: эпопея показывает срез жизни нации в переломный момент. «Эпопейное» состояние мира, когда народ пришел в движение, возникло в русской жизни в 1860-е годы — с отменой крепостного права и реформами.

Законы жанра эпической поэмы предъявляли особые требования к ее композиции и сюжету. Поэт избрал вполне традиционную для эпопеи форму путешествия. Сюжетную структуру «Кому на Руси жить хорошо» часто соотносят с народным эпосом (сказка о правде и кривде, былина о птицах). Однако вряд ли правомерно связывать композицию и сюжет «Кому на Руси жить хорошо» с композицией и сюжетом какого-либо отдельного произведения, будь то народный эпос или создания известных авторов. Структура поэмы Н. А. Некрасова выработывалась в результате творческого освоения русской и мировой литературы как в фольклорных, так и в книжных ее образцах.

В поэме подчеркнуто эпическое единство семи странников. В их споре не проявляется индивидуальность, характер, в нем выражены основы народного самосознания. Читатель настолько проникается представлением о единстве семи странников, что воспринимает их «коллективную речь» как нечто естественное и само собой разумеющееся. Возведенная в обращениях-вопросах героев в норму, она и воспринимается как норма читателем, подготовленным к такому пониманию устной народной поэзией.

И сами фантастические элементы «Пролога»: семь филинов на семи деревьях, молящийся черту ворон, наделенная волшебной силой птичка-пеночка, наконец, скатерть самобраная — могли бы восприниматься в реалистической поэме как наивный вымысел, как что-то контрастирующее с величием и значительностью предмета спора, если бы не несли в себе символику знакомого читателю народного эпоса. Скатерть самобраная — поэтический символ довольства и счастья, выражающий ту извечную народную думу, которая в данном случае «из домов повыжила, отбила от еды» героев Н. А. Некрасова.

Фантастический элемент, так смело и свободно включенный в пролог, в общем не уводит читателя от реального мира. Фантастика в прологе совмещена с реальностью, она сильно ослаблена авторской иронией, подключающей мир фантастических образов к образам реально-бытовым, даже «низким» в своей будничной обиходности: «Чтоб армяки мужицкие / Носились, не сносились!»; «Чтоб липовые лапотки / Служили, не разбились...». Ответ пеночки на эти наиреальнейшие требования мужиков еще более оттеняет предметную основу повествования: «Все скатерть самобраная / Чинить, стирать, просушивать / Вам будет...»

В главах первой части поэмы народная жизнь представлена в более конкретных формах, чем в прологе. Появляются выразительные картины ярмарки в селе Кузьминском, колоритные сцены сельского быта, пейзажные зарисовки и т. д. Из многочисленной крестьянской толпы выделяются резко очерченные фигуры крестьян (Вавилы, Якима Нагого, «счастливые», сложный характер Ермила Гирина), показаны также помещики, чиновники, купцы. События разворачиваются в широких пространственных границах — на большой столбовой дороге, на ярмарке в храмовой праздник, на базарной площади, где собираются толпы народа, где сталкиваются различные интересы, проявляются различные характеры, где народная жизнь предстает в своей многоликости.

Поэт открывает новые способы расположения сцен и эпизодов, совершенствует искусство группировки сменяющих друг друга лиц, искусно чередует описание и повествование, вводит отдельные реплики «из толпы». Между этими отдельными репликами, как бы неожиданно прерывающими неторопливое эпическое повествование, прямо и непосредственно не связанными с ходом событий, короткими диалогами, высказываниями, поэт не устанавливает внешней логической связи.

Создается ощущение, что сама по себе, без участия автора, перед нами проходит напряженная, энергичная жизнь праздничной толпы, слышатся ее голоса. Из внешне отрывочного повествования постепенно создается целостность эпического рода, в которой рельефно вырисовываются существенные особенности народного быта. Достигается это за счет того, что не всегда резко контрастируют свет и тени, подчас эти контрасты смягчены и не столь очевидны, соблюдается определенная мера, позволяющая выделить в сложном движении и группировке событий, сцен и эпизодов такие события и лица, в которых открываются коренные черты народной жизни, выделяются ее главные тенденции.

Стиль «Кому на Руси жить хорошо» имеет глубокие народные истоки и представляет собой сплав литературного языка, элементов фольклора и разговорной речи русского крестьянства. Народное поэтическое творчество и живая народная речь были для Н. А. Некрасова средством проникновения в образ мыслей и в чувства героев эпопеи, средством художественного воссоздания типических сторон народной жизни.

В поэтическую ткань поэмы вплетено, чаще в художественно трансформированном виде, более семидесяти народных пословиц и тридцати загадок, тексты, мотивы и фрагменты народных песен, свадебных и похоронных причитаний; в ней слышатся отзвуки былин и народных легенд, завязка сюжета непосредственно связана с использованием сказочных мотивов. Рисуя народный быт, раскрывая основы крестьянского мирозерцания, Н. А. Некрасов часто упоминает и о бытовавших в народе обычаях, приметах и поверьях, иногда даже указывая на это читателю в подстрочных примечаниях к тексту.

Связь поэмы «Кому на Руси жить хорошо» с фольклором не исчерпывается использованием в ней отдельных фольклорных жанров. В основе всей образно-эмоциональной системы некрасовского произведения лежат законы народной поэтики. Это проявляется и в характере изобразительных средств, особенно сравнений, и в ритмической организации стиха.

Опираясь на меткую образную народную речь не только в ее устно-поэтической, но и в живой, разговорно-бытовой форме, Н. А. Некрасов широко вводит в поэму просторечную лексику, народные речевые обороты, фразеологизмы, что придает произведению неповторимый национально-самобытный колорит. Но еще большую роль в создании этого колорита играет умелое использование Н. А. Некрасовым в ритмо-мелодических целях некоторых морфологических и фонетических особенностей северно-русских говоров, в частности пристрастия к употреблению уменьшительно-ласкательных суффиксальных форм, придающих речи напевность и мягкость.

Н. А. Некрасов сказал однажды, что свою поэму он собирал двадцать лет «по словечку». Некрасовские «словечки» таковы, что их действительно нужно было собрать, подслушать у народа. Это словечки со своей «биографией» — почти каждое впитало многовековой опыт народной жизни, так что поэма оказалась как бы произведением не одного поэта, но и народа в целом, не просто рассказывала о народе, но «говорила народом». Слово поэта становилось словом самого народа, подкреплялось всей его силой. Таким образом, поэма написана как бы сквозь народное мироощущение (причем сам поэт может быть не всегда солидарен с этим мироощущением — например, ему бы хотелось, чтоб в крестьянских избах на стенах висели не портреты представителей, толстых генералов, а портреты В. Г. Белинского и Н. В. Гоголя). Общепризнанное дело становится основой эпического действия в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Перед читателем проходит вся народная Русь. В семи мужиках, спорящих о проблеме человеческого счастья, подчеркивается обобщающее, хоровое начало; Яким Нагой, Ермил Гирин, Матрена Тимофеевна, староста Влас и многие другие герои воплощают в себе различные грани единого народного характера, его сущность. Каждая часть оставшейся незавершенной поэмы может быть самостоятельной, но вместе с тем все они связаны единством мотива и действия — поисками счастливого на Руси.

В эпической поэме «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасов показал многие аспекты российской жизни, затронул большое количество острых проблем. Очевидно, главной из них в поэме является проблема счастья, поставленная очень широко, как на социальном, так и на философском уровне. Проблема счастья связана в поэме с темой реформы, изменения жизни всего русского народа и темой свободы, с темой русского национального характера и другими. Вызванный поэтом образ громадного исторического времени приобретал необычайную сконцентрированность и острый современный смысл. Сама извечная мечта о хорошей жизни в середине прошлого века становилась по-особому злободневной. В переломную пору в жизни страны, когда пошатнулись многие ее казавшиеся крепкими устои, в том числе и устои самого народного сознания, извечные эти вопросы и загадки представляли как дело сегодняшнего бытия, требовали немедленных решений. Так, все в поэме — в ее образах, языке, стихе — представало как выражение вечного в сегодняшнем, очень обобщенного в очень конкретном. Всеобщий, всех и все вовлекающий общерусский смысл приобретали как будто бы самые простые и обычные вещи. Потому-то перед читателем предстает не просто рассказ в стихах, а именно поэма-эпопея — о самом главном в жизни всего народа. Дорожная стычка мужиков все менее остается бытовой ссорой, все более становится великим спором, в который вовлечены все слои русской жизни, все ее главные социальные силы призваны на мужицкий суд: поп и помещик, купец и чиновник. И сам царь.

Рисую образ народа, поэт обращается к теме труда и к проблеме пьянства, к теме народного творчества, народного слова и теме песни как души народа. С темой судьбы русской женщины связана тема Родины-матери и идея будущего счастья великого русского народа — песня Гриши Добросклонова «В минуты унынья, о родина-мать!..» заканчивается словами:

И ношу твою облегчила судьба,
Сопутница дней славянина!
Еще ты в семействе раба,
Но мать уже вольного сына!..

Все названные темы и проблемы, заявленные в «Кому на Руси жить хорошо», рассматриваются в поэме в связи с темой счастья, важным условием которого является преодоление рабства:

Довольно! Окончен с прошедшим расчет,
Окончен расчет с господином!
Сбирается с силами русский народ
И учится быть гражданином...

Хотя поэма осталась неоконченной, но без итога она не оставлена. Уже первая из песен «Пира на весь мир» на вопрос-формулу «Кому на Руси жить хорошо?» дает ответ-формулу:

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

Песня «Средь мира дольного...» призывает к борьбе за народное счастье, за свет и свободу. Но дело, естественно, не просто в декларации этих идейно-тематических формул-лозунгов.

Смысл итоговых стихов поэмы действительно заключается в призыве к борьбе за народное счастье, но смысл всей поэмы в том, что такой народ заслуживает счастья и стоит того, чтобы за него бороться:

В минуты унынья, о родина-мать!
Я мыслью вперед улетаю.
Еще суждено тебе много страдать,
Но ты не погибнешь, я знаю.

Поэт действительно знал это и всем содержанием своей народной поэмы представил тому доказательству. Сам по себе образ Гриши Добросколонова, сочиняющего и поющего песни заключительной части поэмы, очень обобщенный и условный образ молодости, устремленной вперед, полный надежды и веры, не является ответом ни на вопрос о счастье, ни на вопрос о счастливце. Счастье одного человека (чьим бы оно ни было и что бы под ним ни понимать, хотя бы и борьбу за всеобщее счастье) — еще не разрешение вопроса, так как поэма выходит к думам о «воплощении счастья народного», о счастье всех, о «Пире на весь мир». Последние стихи — «песни» поэмы — стихи лирические, но такие, которые могли возникнуть лишь с опорой на могучий народный поэтический эпос. Много в этих стихах идет от надежды, от пожелания, от мечты, но такой, которая находит реальную опору в жизни, в народе, в стране России. Эпопея в самой себе несет разрешение.

«Кому на Руси жить хорошо?» — поэт задал в поэме великий вопрос и дал великий ответ в последней ее песне «Русь»:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь!

В рабстве спасенное
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!

.....
Встали — небужены,
Вышли — непрошены,
Жита по зернышку
Горы наношены.

Рать подымается —
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

«Широкая дороженька» — поэма не завершилась, и многое в ней объясняется за ее пределами.

Вообще же образ «широкой дороженьки» символичен и очень значим в поэме. Он характерен для сюжетов-путешествий, довольно распространенных в русской литературе. Путешествие Онегина должно было занять большое место в пушкинском романе в стихах. Лермонтовский герой своего времени живет буквально на колесах — в каждой новой повести он уже на новом месте. То, что Чичиков в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя путешествует, многое объясняет в этой книге, названной автором поэмой. Но, кажется, со времен «калик перехожих» никто не странствовал так, как герои поэмы Н. А. Некрасова, не брался Русь-матушку «ногами перемерять». «Кому на Руси жить хорошо» открывается именно этим образом — и пролог (семь мужиков-странников «сошлись» именно «на столбовой дороженьке»), и идя по ней — спорили), и первая глава «Пою». С самого начала и на протяжении всей поэмы «по сторонам дороженьки» разворачивается панорама всей русской земли.

В поэме также присутствуют и многие другие образы-символы, созданные на основе народно-поэтического творчества. Так, скатерть самобраная — традиционный символ достатка. Однако наши странники просят только «хлебушка / По полупуду в день», «водки по ведерочку», «огурчиков», «квасу кислого», «чайку», да «чтоб армяки мужицкие / Носились, не сносились!», «Чтоб липовые лапотки / Служили, не разбились», «Чтоб вошь, блоха паскудная / В рубахах не плодилась», «Не прели бы онученьки». Мужики не просят у волшебной птахи богатства и счастья для себя. То, что они попросили,

необходимо им, чтобы, не отвлекаясь на мелкое, доведаться до смысла жизни, до сути человеческого счастья.

Символичен образ неизвестной рыбы, что обитает в неизвестных морях, проглотившей «ключи от счастья женского»; и образ плачущей волчицы с окровавленными сосцами, также связанный с темой судьбы русской крестьянки.

Одним из символов реформы и всех захватившего кризиса является образ «цепи великой», которая, порвавшись, «расскочилась: / Одним концом по барину, / Другим по мужику!..»

Вахлячина и Корежина — многозначные символы крестьянской жизни. Такие слова, как «Наддай!» Савелия (очень понравившееся странникам) и «Нишкни!» Агапа Петрова связаны с темой падения рабства. Они являются символом освобождения и свидетельством того, как «Сбирается с силами русский народ / И учится быть гражданином». Семеро же странников — символ всей тронувшейся с места, ждущей перемен и ищущей счастья пореформенной народной России.

Сюжет

На широкой дороге встретились семь мужиков, освобожденных реформой 1861 года, и заспорили, «Кому живется весело, / Вольготно на Руси?»: «Роман сказал: помещику, / Демьян сказал: чиновнику, / Лука сказал: попу. / Купчине толстопузому! — / Сказали братья Губины, / Иван и Митодор. / Старик Пахом потужился / И молвил, в землю глядячи: / Вельможному боярину, / Министру государеву. / А Пров сказал: царю...» Спорили так, что не заметили, что они уже далеко ушли от родных деревень, что уже наступила ночь. Еще сильнее заспорили — подрались, да так, что шум по всему лесу пошел. В то время из гнезда выпал птенчик, его подобрал Пахом. Прилетела пеночка — «пичуга малая», услышала о споре мужиков, об их «заботушке», и обещала им скатерть самобраную, которая кормила бы их в нелегком пути-поиске счастливого на Руси, если они отпустят ее птенца. Пеночка «с своим родимым птенчиком» улетела, а мужики, поужинав, дали зарок впредь не драться, домой не возвращаться до тех пор, «покуда не доведает / Как ни на есть — доподлинно, / Кому живется счастливо, / Вольготно на Руси?».

Первым на широкой дороженьке мужики встретили попа. Отвечая им «без смеху и без хитрости, / По правде и по разуму» на вопрос мужиков, он рассказал им о трудностях поповской жизни. Выслушав его невеселый рассказ, мужики «Накинулись с упреками, / С отборной крупной руганью / На бедного Луку», доказывавшего в споре, что попам живется «вольготно» и «весело».

Затем попали странники на «сельскую ярмонку», в село Кузьминское. Там видели они много товару и многих людей: деда Вавилу, «барина» Павла Веретенникова, артистов «Петрушки» и других. К вечеру они покинули «бурливое село». Ночью же перед ними предстала картина пьяного народного разгула. Странники стали свидетелями спора о пьянстве русских крестьян между Павлом Веретенниковым и Якимом Нагим. Спор закончился «удалой, согласной» народной песней. Странники стали в толпе искать счастливого, обещая угостить его вином. Нашлось много «счастливых», однако мужики не поверили в счастье ни одного из них. Тогда крестьянин Федосей рассказал о Ермиле Гирина: «Коли Ермил не выручит, / Счастливец не объявится, / Так и шататься нечего...» Ермил — честный, грамотный, уважаемый человек, жизнь его кажется благополучной. Однако выясняется, что теперь он сидит в тюрьме и не может быть признанным счастливым.

На своем пути встретили странники помещика Гаврилу Афанасьевича Оболта-Оболдуева и обратились к нему со своим вопросом, со своей «заботушкой». Помещик рассказал, что его именитые предки жили широко и беззаботно. И он готовился к такой жизни, храня традиции и «древнее достоинство дворянское». Однако после реформы жизнь круто изменилась, и помещик от этого несчастлив. В конце своей речи он зарыдал, и «Крестьяне добродушные / Чуть тоже не заплакали».

Продолжая свой путь, странники пришли на берег Волги, в Вахлячину. Здесь они познакомились с бурмистром Власом, который рассказал им необыкновенную историю. Дело в том, что их помещик не мог смириться с отменой крепостного права, заболел, а сыновьям сказал, что лишит их наследства за то, что они «Права свои дворянские, / Веками освященные» предали, подчинившись реформе. Тогда наследники уговорили крестьян подыграть им — обмануть князя, сделать вид, что крепостное

право восстановили. За это они обещали людям хорошие земли после смерти Последыша. Крестьяне согласились и стали ломать «камень» перед барином, подсмеиваясь над ним. Но не до смеха Власу: он рассказывает странникам о гибели Архипа Петрова. Действительно, «камень» заканчивается совсем не весело для крестьян деревни Вахлаки: после смерти Последыша его сыновья стали угнетать их, не сдержав своих обещаний: «А за луга поемные / Наследники с крестьянами / Тягаются доднесь. Влас за крестьян ходатаем, / Живет в Москве... был в Питере... А толку что-то нет!»

Дальше странники решили поискать счастливую русскую женщину. Им указали на крестьянку Корчагину Матрену Тимофеевну, «губернаторшу». Странники пришли к ней, рассказали о своем споре, уговорили рассказать ее, за что считают ее счастливницей. Матрена Тимофеевна рассказала, как хорошо ей жилось в родительской семье, как с детства привыкала она к крестьянскому труду, как сосватал ее Филипп Корчагин, «по мастерству печник», и увез в другую деревню. Тяжело жилось Матрене в чужой семье, когда «в работу муж отправился»: «Деверек ее — / Расточихою, / А золовушка — / Щеголихою, / Свекор-батюшка — / Тот медведицей, / А свекровушка — / Людоедицей, / Кто неряхою, / Кто непряхою...». Только дедушка Савелий жалел Матрену. О нем она рассказывает странникам: «Грех промолчать про дедушку, / Счастливец тоже был...». Савелий — бунтарь, богатырь, убийца жестокого немца-управляющего, каторжник — «клеименый, да не раб», своего рода народный философ — прожил тяжелых сто семь лет, богатырская сила его «Под розгами, под палками / По мелочам ушла!». Рассказала Матрена о том, как умер ее первый сыночек, как легла она под розги вместо своего восьмилетнего Федотушки, как голодали, как забрали мужа в солдаты. Счастливой же ее прозвали за то, что дошла она, беременная, до губернаторши, и родила у нее на руках. Добрая же губернаторша крестила ее сына и мужа домой вернула. Заканчивает же свой рассказ Матрена бабьей притчей, словами, что «Не дело — между бабами / Счастливую искать!», что «Ключи от счастья женского, / От нашей вольной волюшки / Зброшены, потеряны / У Бога самого!»

Заканчивается поэма «Пиром на весь мир». Всю ночь поют крестьяне песни о горьком времени, о старом и новом. О добром времени — добрые песни сочиняет и поет Гриша Добросклонов: «В минуты унынья, о родина-мать! / Я мыслью вперед улетаю, / Еще суждено тебе много страдать, / Но ты не погибнешь, я знаю»...

Главные герои

Задумывая поэму «Кому на Руси жить хорошо», Н. А. Некрасов предполагал отобразить жизнь народа во всей ее полноте и целостности — и все в живом действии, в лицах, образах, картинах. Это в полной мере удалось ему. Поэт называл свое творение «эпопеей современной крестьянской жизни» — в ней действительно присутствует огромное количество крестьянских образов, самыми яркими из которых являются образы Ермилы Гирина, Якима Нагого, Савелия, Матрены Тимофеевны, Власа, Агапа Петрова, Клим Лавина, Вавилы и др. Но не только мир крестьянства предстает перед читателем «Кому на Руси жить хорошо». Поэма полна образов помещиков (Оболт-Оболдуев, князь Утятин, его черноусые сыновья и их жены, Шалашников), помещичьих прислужников (лакеи, дворовые, швейцары), попов (в главах «Поп», «Счастливые», «Демущка» в «Крестьянке»), да есть еще добрая губернаторша, да жестокий немец-управляющий, и артисты «Петрушки», и солдаты, и солдатская жена, и «народные заступники», и разного рода странники, и еще многие-многие образы русских людей, обеспечивающие многоголосие и эпическую широту великого некрасовского произведения. Для поэмы в целом характерно эпическое единство всех ее персонажей; вместе с тем в ней много ярких индивидуализированных образов.

Семь странников: Роман, Демьян, Лука, братья Иван и Митродор Губины, старик Пахом, Пров. Семь странников являются героями, сюжетно объединяющими главы поэмы в одно целое. Для Н. А. Некрасова вообще характерно стремление к эпическому единству всех персонажей поэмы. Об этом говорит, в частности, многократно повторенное в авторской речи слово «народ»: «видимо-невидимо народу», «народ собрался, слушает», «народ идет и падает», «рассчитывал народ». Еще чаще встречается близкое к нему по значению и в ряде случаев являющееся его

синонимом слово «крестьяне»: «крестьяне речь ту слушали», «жаль бедного крестьянина», «весна нужна крестьянину», «на мерочку господскую крестьянина не мерь», «у каждого крестьянина душа что туча черная» и т. д. Нередко с тем же обобщающим значением употребляются слова «мужик», «мужики». Особенно подчеркнуто эпическое единство семи странников. За исключением Луки («Лука — мужик присадистый / С широкой бородищею, / Упряма, речист и глуп...»), им не дано портретных характеристик, ничего не сообщается об особенностях их внутреннего мира. Если называется один из мужиков, то имя не имеет значения, вместо него могло быть любое из семи (например: «Тут жаворонка малого, / Застрявшего во льну, / Роман распутал бережно, / Поцаловал: “Лети!” / И птичка ввысь помчалася, / За нею умиленные / Следили мужики...»). И это не случайно. В их споре не проявляется индивидуальность, характер, в нем выражены основы народного самосознания.

Эпическое единство сказывается и в почти дословно повторяющемся обращении крестьян к попу, помещику, к крестьянке Матрене Тимофеевне Корчагиной, старосте Власу и другим лицам. За самыми редкими исключениями, индивидуальный субъект речи в этих обращениях не выявлен. После обобщенной формулы «сказали мужики» дается «коллективный» монолог на десятки стихов. В данном случае форма индивидуально нерасчлененной речи оказывается уместной и законной. Возведенная в обращениях-вопросах героев в норму, она и воспринимается как норма читателем, подготовленным к такому пониманию устной народной поэзии.

Не случайна здесь цифра «семь», которая считалась в народной поэзии магической. Кстати, среди фантастических элементов «Пролога» — семь филинов на семи деревьях.

В то же время семь сказочных героев оказываются и реальными современными крестьянами. Однако важность предмета спора, непреклонность в достижении цели придают действиям мужиков высокий характер, несмотря на авторскую иронию в обрисовке внешней стороны этого спора. Перед значительностью их цели исчезает все мелкое, частное, единичное. Сознание русского крестьянина пореформенной поры охарактеризовано со всей глубиной поэтом, герои которого не просто ищут счастливого на Руси, но в конечном итоге пытаются найти пути к народному счастью.

Решая вековечный для народной жизни и для народного сознания вопрос о правде и кривде, о горе и счастье, мужики превращаются в странников-правдоискателей. С подлинно мужицким стремлением докопаться до корня отправляются они в путешествие: «Мужик что бык: втемяшится / В башку какая блажь — / Колом ее оттудова / Не выбьешь: упираются, / Всяк на своем стоит! / Такой ли спор затеяли, / Что думают прохожие — / Знать клад нашли ребяташки / И делят меж собой...» Но не клад занимает мужиков — они оказались одержимы громадной социальной, нравственной идеей. Они ставят себе зарок, берут обет на подвижничество: «Вперед не драться зря, / А с толком дело спорное / По разуму, по-божески, / На чести повести — / В домишки не ворочаться, / Не видеться ни с женами, / Ни с малыми ребятами, / Ни с стариками старыми, / Покуда делу спорному / Решенья не найдут, / Покуда не доведает / Как ни на есть — доподлинно».

Именно мужиками сформулирован рефрен «Кому живется весело, вольготно на Руси», который постоянным напоминанием пройдет через всю поэму. Обычные крестьяне, вцепившиеся в чудной вопрос: а кому на Руси весело? — отправляются в путешествие, бесконечно повторяя, варьируя и углубляя вопрос: кто счастлив на Руси? Они оказываются символом всей тронувшейся с места, ждущей перемен пореформенной народной России.

Савелий. Когда Матрена Тимофеевна, начиная повествование о Савелии-дедушке, говорит: «Ну, то-то! Речь особая. / Грех промолчать про дедушку, / Счастливцев тоже был...», то слова эти вроде бы могут быть восприняты как горькая ирония и в адрес его, и в адрес ее счастья. Так, может быть, действительно перед читателем опять один из многих мытарей, горемык, вроде тех, что уже прошли, например, в главе «Счастливые» первой части?

Однако только ли иронически назван Савелий счастливецом? Ведь за этими горькими словами, последними словами второй главы, прямо следует уже совсем не ироническое название третьей — «Савелий, богатырь святорусский». Впервые с такой силой вошла в поэму и уже до конца не уйдет из нее тема народного богатства, находящая опору в былинной истории. Некрасовское определение

«святोरусский» сразу возвало к русскому героическому эпосу, к образу богатыря богатырей — Святогора. Но, начав с былинного слова «богатырь свято...», Н. А. Некрасов дает ему другое продолжение — «богатырь святोरусский». Слову придан обобщенный, всероссийский смысл, а приложено оно отнюдь не к традиционному образу богатыря, а к образу крестьянина. Определение из сферы воинского эпоса переадресовано простому мужику по имени Савелий — имя тоже совсем не традиционно богатырское. Однако Н. А. Некрасов не только не снижает этим былинный эпос до мужицкой жизни, но саму крестьянскую жизнь возводит в ранг высокой героики.

Но Савелий не только бунтарь. Он и своеобразный народный философ. Его раздумья о богатырском терпении народа трагичны. Он не просто осуждает способность народа терпеть и не просто ее одобряет. Он видит сложную диалектику народной жизни и не берется давать последние ответы и выносить окончательные решения: «Не знаю я... / Не знаю, не придумаю, / Что будет? Богу ведомо!»

Савелий богатырь духа, подвижник, спасающийся в монастыре. Народная религиозность всегда привлекала внимание Н. А. Некрасова, но отнюдь не сама по себе. Обычно она предстает у него как символ высокой народной нравственности, способ искупления вины и способность в самом страдании обрести величие. Вот почему Савелий назван святорусским.

А уже в самом конце этой части он оказался запечатленным и как бы увековеченным в своеобразном памятнике. Когда в последней главе Матрена Тимофеевна идет просить за своего мужа Филиппа в город, она видит там памятник. Самого города Н. А. Некрасов при этом не называет, хотя и указывает на исключительную в своем роде примету города Костромы — памятник Ивану Сусанину: «Стоит из меди кованный, / Точь-в-точь Савелий, дедушка, / Мужик на площади. / “Чей памятник?” — / “Сусанина”».

Автор народной поэмы не мог не выделить этот единственный тогда в стране памятник простому мужику. Памятник Ивану Сусанину (скульптор В. И. Демут-Малиновский) в Костроме был поставлен в 1851 году. Выглядел памятник так: у подножия шестиметровой колонны, увенчанной бюстом Михаила Романова, — коленопреклоненная фигура Ивана Сусанина. Бывая в Костроме, Н. А. Некрасов не раз видел этот памятник. Хотя реальный памятник оказался скорее памятником царю, чем Ивану Сусанину, Н. А. Некрасов дает в поэме свой «проект» памятника: о колонне с бюстом царя поэт не упоминает, а Сусанин, «из меди кованный», стоит в полный рост. Сравнением с костромским бунтарем Савелием костромского мужика Сусанина поэт как бы дезавуировал свои стихи «Осипу Ивановичу Комиссарову». В то же время сравнение с героем русской истории Иваном Сусаниным наложило последний штрих на монументальную фигуру святорусского крестьянина Савелия.

Н. А. Некрасов не просто декларирует богатырство Савелия. Он показывает, на чем это богатырство основано: ум, воля, чувства героя складываются в испытаниях. Вся жизнь его — это становление и внутреннее высвобождение характера: «...Клейменный, да не раб», — говорит Савелий о себе.

Кстати, образ Савелия важен не только сам по себе. Он как бы аккомпанирует на протяжении почти всей части образу крестьянки Матрены Тимофеевны Корчагиной, так что, по существу, перед читателем возникают два сильных, богатырских характера.

Крестьянка Матрена Тимофеевна Корчагина. «Матрена Тимофеевна / Осанистая женщина, / Широкая и плотная, / Лет тридцати осьми. / Красива; волос с проседью, / Глаза большие, строгие, / Ресницы богатырские, / Сурова и смугла. / На ней рубаха белая, / Да сарафан коротенький, / Да серп через плечо». Крестьянка, которую «ославили счастливицей», «губернаторшей» за необыкновенный случай, произошедший с ней, когда ей посчастливилось спасти мужа от солдатчины, да еще и родить на руках у самой губернаторши, которая стала крестной матерью ее сына. Однако рассказ Матрены Тимофеевны о своей жизни семи странникам показывает, что всего-то счастья у нее было — несколько минут, когда будущий муж к ней сватался. Она говорит о себе так: «По матери поруганной, / Как по змее растоптанной, / Кровь первенца прошла, / По мне обиды смертные / Прошли неотплаченные, / И плоть по мне прошла! / Я только не отведала — / Спасибо! Умер Ситников — / Стыда неискупимого, / Последнего стыда!» Кроме того, «Не то ли вам рассказывать, / Что дважды погорели мы, / Что Бог сибирской язвою / Нас трижды посетил? / Потуги лошадиные / Несли мы; погуляла я, / Как мерин,

в бороне!..». Образ Матрены Тимофеевны и индивидуален, и обобщен. Ею высказана формула: «вы за-теяли / Не дело — между бабами / Счастливую искать».

Гриша Добросклонов. «Доброе время — добрые песни» — заключительная часть последней главы поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Именно устремленность в будущее многое объясняет в этой главе, не случайно названной «Песни», потому что в них вся ее суть. Здесь появляется и человек, эти песни сочиняющий и поющий, — Гриша Добросклонов. Образ Гриши одновременно и очень реальный, и в то же время очень обобщенный и даже условный образ молодости, устремленной вперед, надеющейся и верующей. Отсюда его некоторая неопределенность, только намеченность.

Само введение в поэму этого нового персонажа связано с новым решением главного вопроса, поставленного в «Кому на Руси жить хорошо». Этому персонажу просто нечего было делать в поэме, пока ее концепция не изменилась. Все, что сказано о Грише Добросклонове, начиная с черновых текстов, связано с новым, а не с прежним решением основного вопроса. Это новое решение — то же, какое дал Н. Г. Чернышевский в своем романе «Что делать?». Оба произведения были задуманы примерно в одно и то же время, ставили один и тот же вопрос — о возможности счастья в тогдашней России для людей из обеспеченных классов, исходили из одинакового понимания счастья, но решали поставленный вопрос противоположным образом: Н. Г. Чернышевский утвердительно, Н. А. Некрасов отрицательно. Герои Н. Г. Чернышевского счастливы и субъективно — в собственном сознании, и объективно — в оценке автора. Счастливы тем, что разумно мыслят и разумно живут: честно, плодотворно, стремясь быть полезными народу и делать, что могут, для возможно большего числа людей и для будущего счастья человечества, не отказывая себе при этом ни в каких радостях — разумных, конечно. Н. Г. Чернышевский подчеркивает в романе, что его герои веселы и счастливы. И это постоянно отмечалось критикой. Н. Н. Страхов даже назвал свою статью о романе «Что делать?» — «Счастливые люди». Речь идет об обыкновенных, хотя и «новых», людях. Такое понимание счастья характерно не только для литературных персонажей. Вот, например, отрывок из письма Н. Г. Чернышевского к жене из сибирской каторги, в котором он говорит о своем отношении к своей судьбе: «За тебя я жалею, что было так. За себя самого я совершенно доволен. Я думал о других — об этих десятках миллионов нищих, я радуюсь тому, что без моей воли и заслуги придано больше прежнего силы и авторитета моему голосу, который зазвучит же когда-нибудь в защиту их».

Счастье героев Н. Г. Чернышевского — это «счастье умов благородных». К пониманию возможности такого счастья приходит Н. А. Некрасов в конце своей работы над «Кому на Руси жить хорошо».

Гриша Добросклонов — человек счастливый и в своем сознании, и по оценке автора. Но, если Н. А. Некрасов мечтал продолжить и закончить поэму, Гриша Добросклонов и ему подобные должны были быть сведены с семью странниками и признаны счастливыми их решением.

Основной формальной связью между частями эпопеи является участие в действии семи странников. В первой части и в «Крестьянке» они спрашивают о счастье; в других частях опросов нет, но семеро крестьян остаются на сцене: они видят все или слышат обо всем, они свидетели происходящего, — «им дело до всего». Но в последней части «Пира на весь мир» («Доброе время — добрые песни») героем становится Гриша Добросклонов. Его песен странники не слышат.

Есть предел центробежности: линия Гриши должна была либо соединиться далее с линией странников, либо оторваться от нее и начать новую поэму о революционно настроенном юноше и его дальнейшей судьбе. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» в этом случае, очевидно, была бы оборвана.

Но если бы это было так, мог ли бы Н. А. Некрасов настаивать на печатании «Пира на весь мир», а не рассматривать его лишь как черновик? Мог ли бы он мечтать о таком продолжении поэмы, которое имеет в виду в письме к Малоземовой? Г. В. Плеханов писал: «... у Н. А. Некрасова выходило так, что весело и вольготно живется в России только тем представителям радикальной интеллигенции, которые жертвуют собою для народа: “Быть бы нашим странникам под родною крышею, / Если б знать могли они, что творилось с Гришею...” Но в том-то и дело, что странники, — крестьяне разных деревень, порешившие не возвращаться домой, пока не решат, кому живется весело-вольготно на Руси, — не знали того, что творится с Гришею, и не могли знать. Стремления радикальной интеллигенции

оставались неизвестны и непонятны народу. Ее лучшие представители, не задумываясь, приносили себя в жертву его освобождению; а он оставался глух к их призывам и иногда готов был побивать их камнями, видя в их замыслах лишь новые козни своего наследственного врага — дворянства».

Г. В. Плеханов прав в своих рассуждениях о народниках и народе, но в данном случае важно, как смотрел на эти отношения Н. А. Некрасов. Равнозначно ли в самом деле «если б знать могли они» и «если б понять могли они»? Если такое понимание Н. А. Некрасов считал безнадежным, зачем ему было вводить в поэму образ Гриши Добросклонова и придавать ему такое значение? Для чего было в дальнейших частях выводить образы друзей народа, если они не могли быть признаны счастливыми судом народных представителей, которым с начала поэмы был поручен этот суд?

Прямые пропагандисты революции не могли иметь успеха в народе, но народники «оседлые», «мирные» могли рассчитывать на его сочувствие. И если Н. А. Некрасов снял слова о революционном будущем Гриши Добросклонова («Ему судьба готовила / Путь славный, имя громкое / Народного заступника, / Чахотку и Сибирь») не только по цензурным соображениям, причиной снятия этих слов могло быть желание не уточнять характера будущей деятельности Гриши Добросклонова — именно потому, что она должна была получить сочувствие и одобрение народа.

5.8. М. Е. Салтыков-Щедрин. Сказки: «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик», «Премудрый пискарь»

История создания

Выдающимся достижением последнего десятилетия творческой деятельности Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина (1826–1889) является книга «Сказки», включающая тридцать два произведения. Это одно из самых ярких и наиболее популярных творений великого сатирика. За небольшим исключением сказки создавались в течение четырех лет (1883–1886), на завершающем этапе творческого пути писателя. Сказка представляет собою лишь один из жанров творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина, но она органически близка художественному методу сатирика.

В обстановке правительственной реакции сказочная фантастика в какой-то мере служила средством художественной маскировки наиболее острых идейно-политических замыслов сатирика. Приближение формы сатирических произведений к народной сказке открывало также писателю путь к более широкой читательской аудитории. В эту форму, наиболее доступную народным массам и любимую ими, он как бы переливает все идейно-тематическое богатство своей сатиры и создает своеобразную малую сатирическую энциклопедию для народа.

Отдельные сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина перепечатывались в столичных и провинциальных изданиях, а те из сказок, которые были запрещены царской цензурой («Медведь на воеводстве», «Орел-меценат», «Вяленая вобла» и др.), распространялись в нелегальных изданиях — русских и зарубежных.

Сказки *«Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»* и *«Дикий помещик»* впервые были опубликованы в журнале «Отечественные записки» в 1869 году. *«Премудрый пискарь»* в 1883 году был опубликован в Женевской газете «Общее дело» под редакционной рубрикой «Сказки для детей изрядного возраста», без подписи. В России эта сказка впервые была напечатана в журнале «Отечественные записки» в 1884 году в публикации под общим заглавием «Сказки».

Особенности жанра и творческого метода

«Сказки», представляя собой итог многолетней работы писателя, синтезируют идейно-художественные принципы М. Е. Салтыкова-Щедрина, его оригинальную манеру письма, многообразие его изобразительных средств и приемов, достижения его мастерства в области сатирической типизации, портретной живописи, диалога, пейзажа, они ярко демонстрируют силу и богатство его юмора, его

искусство в применении гиперболы, фантастики, иносказания для реалистического воспроизведения жизни. Богатое идейное содержание щедринских сказок выражено в общедоступной и яркой художественной форме, воспринявшей лучшие народно-поэтические традиции. Они написаны простым, сжатым и выразительным языком.

Связь сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина с фольклором проявилась и в традиционных зачинах с использованием формы давно прошедшего времени («Жил-был...»), и в употреблении присказок («по щучьему веленью, по моему хотенью», «ни в сказке сказать, ни пером описать» и т. д.), и в частом обращении сатирика к народным изречениям, всегда поданным в остроумном социально-политическом истолковании.

Близость сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина к произведениям народно-поэтической словесности наиболее заметно обнаруживается не в композиции, жанре или сюжетах, а в образной стилистике. Сатирика привлекал в фольклоре прежде всего склад народной речи, образность народного языка. Отсюда его интерес к народным афоризмам, закрепленным в поговорках и пословицах. Сатирик находил их и непосредственно в живой разговорной речи, и в соответствующих сборниках своего времени (публикации Ф. Буслаева и И. Снегирева и др.).

И все же, несмотря на обилие фольклорных элементов, сказка М. Е. Салтыкова-Щедрина, взятая в целом, не похожа на народные сказки, она ни в композиции, ни в сюжете не повторяет традиционных фольклорных схем. Сатирик не подражал фольклорным образцам, а свободно творил на основе их и в духе их, творчески раскрывал и развивал их глубокий смысл в соответствии со своими замыслами, брал их у народа, чтобы вернуть народу же идейно и художественно обогащенными. Поэтому даже в тех случаях, когда темы или отдельные образы сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина находят себе близкое соответствие в ранее известных фольклорных сюжетах, они всегда отличаются оригинальным истолкованием традиционных мотивов, новизной идейного содержания и художественным совершенством.

Опираясь на богатейшую образность сатирической народной сказки, М. Е. Салтыков-Щедрин дал непревзойденные образцы лаконизма в художественной трактовке сложных общественных явлений. Каждое слово, эпитет, метафора, сравнение, каждый образ в его сказках обладают высоким идейно-художественным значением, концентрируют в себе, подобно заряду, огромную сатирическую силу.

Сказки, где представлены картины жизни всех социальных слоев общества, могут служить как бы хрестоматией образцов юмора М. Е. Салтыкова-Щедрина во всем богатстве его эмоциональных оттенков и художественных проявлений. Здесь и презрительный сарказм, клеймящий царей и царских вельмож («Медведь на воеводстве», «Орел-меценат»), и веселое издевательство над дворянами-паразитами («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик»), и пренебрежительная насмешка над позорным малодушием либеральной интеллигенции («Премудрый пискарь», «Либерал»), и смешанный с грустью смех над доверчивым простецом, который наивно полагает, что можно смирить хищника призывая к добродетели («Карась-идеалист»).

М. Е. Салтыков-Щедрин был великим мастером иронии, то есть тонкой, скрытой насмешки, облеченной в форму похвалы, лести, притворной солидарности с противником. В «Сказках» ирония М. Е. Салтыкова-Щедрина блещет всеми красками.

Темы, мотивы, символы

В сложном идейном содержании сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина можно выделить три основные темы: сатира на правительственные верхи самодержавия и на эксплуататорские классы, изображение жизни народных масс в царской России и обличение поведения и психологии обывательски настроенной интеллигенции. Но, конечно, строгое тематическое разграничение сказок М. Е. Салтыков-Щедрина провести невозможно и в этом нет необходимости. Обычно одна и та же сказка наряду со своей главной темой затрагивает и другие. Так, почти в каждой сказке писатель касается жизни народа, противопоставляя ее жизни привилегированных слоев общества.

Резкостью сатирического нападения непосредственно на правительственные верхи самодержавия выделяется «Медведь на воеводстве». Сказка, издевательски высмеивающая царя, министров,

губернаторов, напоминает тему «Истории одного города», но на этот раз царские сановники представлены в виде сказочных медведей, свирепствующих в лесных чащобах.

С едким сарказмом обрушился М. Е. Салтыков-Щедрин на представителей массового хищничества — дворянство и буржуазию, действовавших под покровительством правящей политической верхушки и в союзе с нею. Они выступают в сказках то в обычном социальном облике помещика («Дикий помещик»), генерала («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»), купца («Верный Трезор»), кулака («Соседи»), то — и это чаще — в образах волков, лисиц, шук, ястребов и т. д.

Умение сатирика обнажать «хищные интересы» крепостников и возбуждать к ним народную ненависть ярко проявилось уже в первых сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина — «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» и «Дикий помещик». Приемами остроумной сказочной фантастики М. Е. Салтыков-Щедрин показывает, что источником не только материального благополучия, но и так называемой дворянской культуры является труд мужика. Генералы-паразиты, привыкшие жить чужим трудом, очутившись на необитаемом острове без прислуги, обнаружили повадки голодных диких зверей, готовых пожрать друг друга. Только появление мужика спасло их от окончательного озверения и вернуло им обычный «генеральский» облик. Что же было бы, если бы не нашелся мужик? Это досказано в повествовании о диком помещике, изгнавшем из своего имения всех мужиков. Он одичал, с головы до ног оброс волосами, «ходил же все больше на четвереньках», «утратил даже способность произносить членораздельные звуки». Наряду с сатирическим обличением привилегированных классов и сословий М. Е. Салтыков-Щедрин затрагивает в сказке о двух генералах и вторую основную тему произведений сказочного цикла — положение народа в эксплуататорском обществе. С горькой иронией изобразил сатирик рабское поведение мужика.

Значительная часть сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина посвящена разоблачению поведения и психологии интеллигенции, запуганной правительственными преследованиями и поддавшейся в годы политической реакции настроениям постыдной паники. Представители этой категории людей нашли в зеркале сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина сатирическое отражение в образах премудрого пискаря, вяленой воблы, самоотверженного зайца, здравомыслящего зайца, российского либерала.

Изображением жалкой участи обезумевшего от страха героя сказки «Премудрый пискарь», пожизненно замуровавшего себя в темную нору, сатирик выставил на публичный позор интеллигента-обывателя, высказал презрение к тем, кто, покоряясь инстинкту самосохранения, уходил от активной общественной борьбы в узкий мир личных интересов. С «Премудрым пискарем» по теме сближается одна из самых едких сатир на либерализм — сказка «Либерал». Благородно мыслящий либерал сначала робко выпрашивал у правительства реформ «по возможности», затем — «хоть что-нибудь», а кончил тем, что стал действовать «применительно к подлости»...

Сюжет

«Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил». Два генерала, всю жизнь прослужившие в упраздненной за ненадобностью регистратуре, получающие теперь пенсию и живущие в Петербурге в Подъяческой улице, «по шучьему веленью» вдруг очутились на необитаемом острове. Проснувшись, они захотели позавтракать. На острове они увидели много плодов, дичи и рыбы, но не смогли достать этого и приготовить. От голода они не могли ни разговаривать, ни читать «Московских ведомостей», ни спать и даже стали кидаться друг на друга. Наконец одному из них пришло в голову, что надо бы найти мужика: «Ну, да, простого мужика... какие обыкновенно бывают мужики! Он бы нам сейчас и булок бы подал, и рябчиков бы наловил, и рыбы!» Они нашли мужика, строго приказали ему накормить их. Мужик нарвал им спелых яблок, а себе взял одно, кислое; «потом из собственных волос сделал силок и поймал рябчика»; испек картошки; и сам свил веревочку, которою генералы привязали мужика к дереву, «чтоб не улег». А когда соскучились генералы по своим квартирам с кухарками в Подъяческой улице, то мужик выстроил кораблик и доставил их прямо на Большую Подъяческую. Напившись кофею, наевшись сдобных булок, надев мундиры и получив в казначействе пенсии, генералы и о мужике не забыли — «выслали ему рюмку водки да пятак серебра».

«Дикий помещик». Глупый помещик имел всего вдоволь и был всем доволен, но об одном молил бога: «Господи!.. Одно только сердцу моему непереносно: очень уж много развелось в нашем царстве мужика!» Так как этот помещик был очень жесток к мужикам, то Господь над ними сжалился и унес их неизвестно куда. Помещик остался доволен — «теперь этого холопьяго запаху нисколько не будет». Пригласил он к себе актера Садовского «с актерками». Те приехали, но узнав, что у помещика нет крестьян и некому подавать умываться, уехали от него. Позвал помещик к себе в гости четырех генералов-соседей, поиграли они в карты, и генералы захотели поесть, но помещик им ответил: «Ну, говядинки у меня про вас нет, господа генералы, потому что с тех пор, как меня Бог от мужика избавил, и печка на кухне стоит нетоплена!» Рассерженные генералы уехали от глупого помещика. Но помещик решил «оставаться твердым до конца» и «не взирать». Ему снится, что за его непреклонность его назначили министром... Но глупого помещика отругал капитан-исправник за то, что мужики пропали и некому теперь платить подати в казну, и на рынке нет ни мяса, ни хлеба. Тем временем в доме у помещика везде пыль, грязь, мыши, дорожки в саду репейником поросли, в кустах змеи, даже медведь к усадьбе приходил. Сам помещик одичал, оброс волосами, стал ходить на четвереньках, разучился разговаривать и стал жить среди диких зверей. Губернское начальство недовольно исчезновением с лица земли мужика: «кто теперь подати будет вносить? кто будет вино по кабакам пить? кто будет невинными занятиями заниматься?» Но тут крестьяне вернулись, и опять «запахло в том уезде мякиной и овчинами» и «на базаре появились и мука, и мясо, и живность всякая». Помещика поймали, вымыли, «он жив и донныне» и «тоскует по прежней своей жизни в лесах».

«Премудрый пискарь». Опасаясь больших рыб, раков, уды и даже других пискарей, премудрый пискарь решил прожить жизнь в норе: «ибо лучше не есть, не пить, нежели с сытым желудком жизни лишиться». Дрожа в своей норе, прожил премудрый пискарь более ста лет. Не было у него ни семьи, ни друзей, «в карты не играет, вина не пьет, табаку не курит, за красными девушками не гоняется — только дрожит да одну думу думает: “Слава богу! кажется, жив!”». Перед смертью захотелось ему «гоголем по всей реке проплыться», но опять испугался, и умер, как жил, — дрожа. Даже никто его и премудрым не называет за то, что ему более ста лет удавалось сохранять свою жизнь, а говорят только: «Слыхали вы про остолопа, который не ест, не пьет, никого не видит, ни с кем хлеба-соли не водит, а все только распостылую свою жизнь бережет?»

Главные герои

«Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил». В образе *мужика* М. Е. Салтыков-Щедрин рельефно изобразил силу и слабость русского крестьянства в эпоху самодержавия. Среди обилия плодов, дичи и рыбы никчемные генералы погибали на острове от голода, так как могли овладеть куропаткой только в изжаренном виде. Беспомощно блуждая, они наконец набрали на спящего «лежебоку» и заставили его работать. Это был громаднейший мужичина, мастер на все руки. Он и яблок достал с дерева, и картофеля в земле добыл, и силок для ловли рябчиков из собственных волос изготовил, и огонь извлек, и разной провизии напек, чтобы накормить прожорливых тунаядцев, и пуха лебяжьего набрал, чтобы им мягко спалось. Да, это сильный мужичина! Перед его силой не устояли бы генералы. А между тем он безропотно подчинился своим порабощателям. Дал им по десятку яблок, а себе взял «одно, кислое». Сам веревку свил, чтобы генералы держали его ночью на привязи. Да еще благодарен был «генералам за то, что они мужицким его трудом не гнушались».

«Дикий помещик». Глупый и жестокий *помещик*, имеющий «мягкое, белое и рассыпчатое тело», избавившись от грязных и некультурных крестьян, превратился в звероподобное существо: «Весь он, с головы до ног, оброс волосами, словно древний Исав, а ногти у него сделались, как железные. Сморгаться ж он давно перестал, ходил же все больше на четвереньках и даже удивлялся, как он прежде не замечал, что такой способ прогулки есть самый приличный и самый удобный. Утратил даже способность произносить членораздельные звуки и усвоил себе какой-то особенный победный клич, среднее между свистом, шипеньем и рывканьем. Но хвоста еще не приобрел». Когда же крестьяне чудесным образом вернулись и в губернии опять установился порядок, то этого помещика с трудом изловили, «изловивши, сейчас же высморкали, вымыли и обстригли ногти», но он, раскладывая

гранпасьянс, «тоскует по прежней своей жизни в лесах», а «умывается лишь по принуждению и по временам мычит».

«Премудрый пискарь». Умные отец и мать завещали сыну-пискарю: «Пуще всего берегись уды! Потому что хоть и глупейший это снаряд, да ведь с нами, пискарями, что глупее, то вернее». Но сын-пискарь сам был премудрый и решил, что «надо так прожить, чтоб никто не заметил». Он сделал себе такую нору, чтоб он один мог в нее забраться, а никому другому уже не влезть. «Вторым делом, насчет житья своего решил так: ночью, когда люди, звери, птицы и рыбы спят, — он будет моцион делать, а днем — станет в норе сидеть и дрожать. Но так как пить-есть все-таки нужно, а жалованья он не получает и прислуги не держит, то будет он выбегать из норы около полден, когда вся рыба уж сыта, и, Бог даст, может быть, козявку-другую и промыслит. А ежели не промыслит, так и голодный в норе заляжет, и будет опять дрожать». Прожив таким образом более ста лет, пискарь задумался, «стал он раскидывать умом, которого у него была палата, и вдруг ему словно кто шепнул: “Ведь этак, пожалуй, весь пискарий род давно перевелся бы!” Потому что, для продолжения пискарьего рода, прежде всего нужна семья, а у него ее нет. Но этого мало: для того, чтоб пискарья семья укреплялась и процветала, чтоб члены ее были здоровы и бодры, нужно, чтоб они воспитывались в родной стихии, а не в норе, где он почти ослеп от вечных сумерек... Неправильно полагают те, кои думают, что лишь те пискари могут считаться достойными гражданами, кои, обезумев от страха, сидят в норах да дрожат. Нет, это не граждане, а по меньшей мере бесполезные пискари. Никому от них ни тепло, ни холодно, никому ни чести, ни бесчестия, ни славы, ни бесславия... живут, даром место занимают да корм едят».

5.9. М. Е. Салтыков-Щедрин. Роман «История одного города» (обзорное изучение)

Жанр

Глубокое новаторство произведения обусловило сложность определения его жанра. Согласно наиболее распространенной точке зрения, «История одного города» — это гротесковый сатирический роман. Однако внутренняя завершенность каждой главы позволила некоторым ученым говорить о произведении как о сатирических очерках, связанных тематикой, проблематикой, хронотопом, системой персонажей и т. д. Еще одна группа ученых полагает, что композиция «Истории одного города» напоминает строение летописи, поэтому произведение можно считать сатирической исторической хроникой. Наконец, роман можно назвать антиутопией (если в утопии демонстрируется идеальное устройство общества, то антиутопия стремится выявить его негативные черты). Пафос антиутопических произведений направлен на изображение опасных последствий, связанных с построением общества.

Сюжет

В произведении изображена жизнь города Глупова на протяжении почти ста лет, описанная четырьмя архивариусами. История Глупова напрямую связана с периодом правления различных градоначальников. В главе «О корени происхождения глуповцев» рассказывается о происхождения населения города. Народ головотяпов одержал победу над другими племенами и решил найти для управления ими князя. Многие правители отказывались властвовать над глупым народом. Один из них согласился, но сам править не стал, оставив вместо себя наместника. Тот оказался вором. Князь назначил еще нескольких правителей вместо себя, но с тем же результатом. Тогда князь сам прибыл в Глупов, и начался исторический период в жизни города. В главе «Опись градоначальникам, в разное время в город Глупов от вышнего начальства поставленным (1731–1826)» коротко описаны 22 градоначальника. Наиболее значимым из них посвящены отдельные главы.

Дементий Варламович Брудастый был очень мрачным и молчаливым. Оказалось, что голова градоначальника содержала органчик только с двумя мелодиями: «не потерплю» и «разорю». Но как-то из-за сырости голова испортилась. Пришлось заказать в столице новую, но она не пришла в срок.

После Брудастого недолго правили два самозванных начальника, а затем в Глупове наступила анархия. В течение недели городом управляли шесть женщин-градоначальниц. Наконец, прислали нового градоначальника — *Семена Константиновича Двоекурова*. Его деятельность имела для города позитивное значение, он даже мечтал открыть академию.

В течение первых лет правления *Петра Петровича Фердыщенко* город процветал. Но затем градоначальник влюбился в жену ямщика Аленку и сослал ее мужа в Сибирь. Из-за этого в город пришли засуха и голод. Жители сбросили Аленку с колокольни. После этого Фердыщенко влюбился в Домашку, и в городе начались сильные пожары. Правитель испугался и отказался от Домашки. Власть Фердыщенко закончилась в путешествии, когда он скончался от переутомления.

Новым градоначальником стал *Василиск Семенович Бородавкин*. Он вел войны за просвещение народа, в результате чего наступил период упадка.

Следующий правитель — *Феофилакт Иринархович Беневольский* — любил издавать различные законы. Был уволен за сотрудничество с Наполеоном.

Затем Глуповым управлял *подполковник Прыщ*. Он почти не принимал участия в управлении, но город прекрасно развивался за счет обильных урожаев. Оказалось, что у Прыща была фаршированная голова, которую съел предводитель, почувствовав от нее запах трюфелей.

Следующий градоначальник — статский советник *Эраст Андреевич Грустилов* — все время проводил на балах. Глуповцы в этот период чрезвычайно развратились и разленились. В городе начался голод, и Грустилова сместили.

Последним градоначальником стал идиот *Угрюм-Бурчеев*. Он решил полностью перестроить город, поэтому разрушил Глупов до основания. Строительству помешала река, поэтому Угрюм-Бурчеев велел возводить город в низине. Однако внезапно градоначальник растаял в воздухе. На этом «история прекратила течение свое».

Композиция

Роман открывается двумя вступлениями — «От издателя» и «Обращение к читателю от последнего архивариуса-летописца», в которых обозначены задачи и содержание произведения. Затем следует глава «О корени происхождения глуповцев», где дана предыстория города Глупова. В «Описи градоначальников» дается краткое описание всех градоначальников, определивших течение городской жизни.

Последующие главы, посвященные правителям, сыгравшим наиболее существенную роль в истории Глупова, представляют собой самостоятельные, законченные сюжеты, тесно связанные на всех уровнях поэтики (тема, идея, проблематика, художественное время и пространство, герои и т. д.).

Художественное пространство

Для понимания идейного замысла романа очень важным является анализ художественного пространства произведения.

Специфической чертой пространства города Глупова оказывается *неопределенность, размытость его границ*. С одной стороны, он представляется небольшим уездным городом, состоящим преимущественно из изб и выгонов для скота. С другой стороны, в главе «Обращение к читателю» Глупов сравнивается с Римом: «...родной наш город Глупов, произведя обширную торговлю квасом, печёнкой и варёными яйцами, имеет три реки и, в согласность древнему Риму, на семи горах построен...» А в «О корени происхождения глуповцев» расположение города обозначено следующим образом: «...Прибывши домой, головоотяпы немедленно выбрали болотину и, заложив на ней город, назвали Глуповым...». Болотистая местность вызывает очевидные ассоциации со столичным Санкт-Петербургом. В главе «Войны за просвещение» выясняется, что Глупов граничит с Византией: «Выгонные земли Византии и Глупова были до такой степени смежны, что византийские стада почти постоянно смешивались с глуповскими, и из этого выходили беспрестанные пререкания».

Глулов — собирательный образ, вобравший в себя черты не только уездных, губернских, но и столичных городов. Неопределенность границ Глулова, сравнение его с Римом и Москвой позволяет говорить о том, что события произведения не ограничены рамками конкретного города и даже государства, а глуловские горожане и правители символизируют взаимоотношения власти и народа.

Тематика и конфликт

Центральной темой произведения является тема народа и власти. Конфликт произведения реализован в столкновении глуловцев и их градоначальников. В романе Салтыкова-Щедрина на примере истории города Глулова произведен всесторонний анализ взаимоотношений народа и власти.

Характеризуя жителей города, автор прежде всего делает акцент на том, что глуловцы сами навязали себе княжескую власть и, несмотря на жестокость своих правителей, с восторгом и умилением приветствовали каждого следующего из них.

Что касается градоначальников, то, как показано в «Истории одного города», именно воля каждого конкретного правителя определяла развитие всего города, практически не встречая протеста против самых жестоких и деспотичных действий.

Система персонажей

Многочисленные герои романа делятся на две противопоставленные друг другу группы — *горожане* и *градоначальники*. Характерно, что сатирическому осмеянию подвергнуты не только вторые, но и первые.

Название жителей города — глуловцы — вполне отражает их суть. Это глупые, чрезвычайно терпеливые, покорные и безропотные люди. Их поведение доказывает, что деспотичное правление градоначальников — результат деятельности не только жестоких управленцев-самодуров, но и самих глуловцев, слепо верящих своим правителям и совершенно неспособных к критическому анализу действительности.

При всем этом глуловцы вызывают сочувствие. Эти недалекие, рабски покорные люди, трепещущие перед властью, умудряются выжить в самых неблагоприятных для этого условиях. А когда во время правления Угрюм-Бурчеева дикость происходящего достигает апогея, они даже смогли здраво осмыслить происходящее:

«Изнуренные, обруганные и уничтоженные, глуловцы... взглянули друг на друга — и вдруг устыдились. Они не понимали, что именно произошло вокруг них, но чувствовали, что воздух наполнен сквернословием и что далее дышать в этом воздухе невозможно. Была ли у них история, были ли в этой истории моменты, когда они имели возможность проявить свою самостоятельность? — ничего они не помнили. Помнили только, что у них были Урус-Кугуш-Кильдибаевы, Негодяевы, Бородавкины и, в довершение позора, этот ужасный, этот бесславный прохвост! И все это глушило, грызло, рвало зубами — во имя чего? Грудь захлестывало кровью, дыхание занимало, лица судорожно искривляло гневом при воспоминании о бесславном идиоте, который, с топором в руке, пришел неведомо откуда и с неисповедимой наглостью изрек смертный приговор прошедшему, настоящему и будущему...»

В конце концов глуловцы смогли понять, что перед ними «не злодей, а простой идиот». Неудивительно, что именно после этого Угрюм-Бурчеев фантастическим образом исчез.

Наиболее яркими и запоминающимися стали образы градоначальников. Ужасная, противоестественная и механистическая природа власти, безразличная к бедам и страданиям народа, отражена уже в главе «Опись градоначальников». Использование слова «опись» характерно для перечисления предметов, а не людей. Действительно, многие градоначальники лишены тех человеческих качеств, которые необходимы правителю. А некоторые из них даже не могут быть названы людьми (градоначальник с органчиком с голове и градоначальник с фаршированной головой). У всех градоначальников «говорящие» фамилии, а их портреты и речевые характеристики дополняют пугающую картину галереи правителей. Вот, например, описание последнего из них: «Это мужчина среднего роста, с каким-то деревянным лицом, очевидно никогда не освещавшимся улыбкой. Густые, остриженные

под гребенку и как смоль черные волосы покрывают конический череп и плотно, как ермолка, обрамляют узкий и покатый лоб... .. Челюсти развитые, но без выдающегося выражения плотоядности, а с каким-то необъяснимым букетом готовности раздробить или перекусить пополам... Кругом — пейзаж, изображающий пустыню, посреди которой стоит острог; сверху, вместо неба, нависла серая солдатская шинель...

Портрет этот производит впечатление очень тяжелое. Перед глазами зрителя восстает чистейший тип идиота, принявшего какое-то мрачное решение и давшего себе клятву привести его в исполнение».

Гротеск и гипербола

Стремясь как можно ярче показать ущербность взаимодействия народа и власти, Салтыков-Щедрин активно использует гротеск и гиперболу (*гротеск* — это принцип изображения действительности, который предполагает сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого, реального и фантастического).

Например, гипербола используется, чтобы подчеркнуть основные качества глуповцев — терпение и слепую веру в начальство: «Мы люди привычные! — Мы претерпеть многим. Ежели нас теперича всех в кучу сложить и с четырех сторон запалить — мы и тогда противного слова не молвим!»

Гротесковыми являются образы Брудастого, с помощью которого автор показывает, что городом может править человек с органчиком в голове, и Прыща — градоначальника с фаршированной головой.

5.10. Л. Н. Толстой. Роман-эпопея «Война и мир»

История создания

Художественный эпос Льва Николаевича Толстого (1828–1910) — это целый мир, в котором совсем как в реальном мире, но все-таки поэтически преображенно, движутся в потоке истории целые народы и отдельные человеческие судьбы, а мироздание и душа человеческая соприкасаются в поисках гармонии бытия.

Несомненно, что для Л. Н. Толстого «Война и мир» — произведение этапное и центровое. От него расходятся круги и вперед во времени, и назад. Как заметил Г. В. Краснов, «жизненные и творческие истоки “Войны и мира” нельзя ограничить только относительно узким отрезком времени 1860-х годов, когда Толстой писал роман. Весь его литературный и жизненный опыт подготавливал “Войну и мир”».

Толстые — старинный дворянский род, не очень знатный, несмотря на графский титул, но находящийся в родстве со многими известными дворянскими фамилиями. Бабушка Льва Николаевича по линии отца — урожденная Горчакова, дочь старшего из князей Горчаковых. Дед Ильи Андреевич закончил морской кадетский корпус, служил на флоте, потом в Преображенском полку, дослужился до бригадира (чина, среднего между полковником и генерал-майором). Живя с семьей после отставки в Москве, он прославился хлебосольством — это ускорило разорение, довершенное пожаром 1812 года. Дед по линии матери, генерал-аншеф князь Волконский, был уволен в отставку еще при Павле I, при новом царе возвращен на службу и направлен губернатором в Архангельск, но прослужил там недолго. Умный, независимый, язвительный, угрюмый, он сорока шести лет окончательно вышел в отставку и почти не покидал своего имения, Ясной Поляны, которое затем как приданое перешло к его дочери, Марии Николаевне. Нетрудно заметить, что характерные черты жизни и личности обоих дедов Лев Николаевич много лет спустя воплотил в героях «Войны и мира» — в образах графа Ильи Ростова и старого князя Болконского.

«Войну и мир», прежде всего «семейные сцены», подготавливала автобиографическая трилогия Л. Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» (1852, 1854, 1857), военные — «Севастопольские рассказы» (1855). Важное место в замысле «Войны и мира» сыграло также небольшое произведение «Люцерн» (1857).

В 1860 году Л. Н. Толстой начал писать повесть «Декабристы», первая мысль о которой возникла еще в 1856 году. Эта повесть рассказывала о возвращении после 30-летней ссылки декабриста Петра Лабазова с женой Натальей (будущие Пьер и Наташа «Войны и мира») и взрослыми детьми. В центре повести писателю виделся контраст между двумя поколениями. История декабризма живо и душевно интересовала Л. Н. Толстого. Но работая над повестью о декабристах, писатель должен был объяснить истоки этого явления. 1856 год — год, к которому относится замысел повести, — это год возвращения из Сибири выживших после изгнания декабристов. Описывая события, явления и людей этого времени, необходимо было понимать, что же произошло в 1825 году. Но восстания декабристов на Сенатской площади 14 декабря 1825 года не было бы, не будь событий 1812 года. Но тогда следует обратиться к самому началу Наполеоновских войн — 1805–1807 годам. Таким образом, в процессе творческого замысла Л. Н. Толстой хотел написать роман-эпопею, охватывавшую все четыре даты: 1856 — 1825 — 1812 — 1805.

Действие канонического текста романа начинается 1805 годом (князь Андрей Болконский отправляется на войну в поисках своего Тулона), освещены события Отечественной войны 1812 года, а время событий эпилога — 1824 год. Особенность толстовского произведения такова, что финал его открыт. Эпилог «Войны и мира» является своего рода прологом другого произведения, не столько подводит итоги событиям и судьбам, сколько намечает их перспективу, то есть парадоксально совмещает в себе функции эпилога и пролога. Ведь из него с очевидностью следует, что Пьер примет участие в восстании декабристов и, значит, будет сослан в Сибирь, а Наташа последует за ним; что Николай Ростов окажется в числе его ярых противников: «И вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадроном и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду».

Непосредственно к написанию «Войны и мира» Л. Н. Толстой приступил в конце 1863 года, закончив работу над повестью «Казачьи». В 1869 году роман был написан; опубликован в толстом журнале М. Н. Каткова «Русский вестник».

Особенности жанра. Композиция

«Война и мир» — уникальное жанровое явление (в произведении более 600 героев, из них 200 исторических лиц, бесчисленное количество бытовых сцен, 20 сражений). Л. Н. Толстой прекрасно понимал, что его произведение не укладывается ни в один из жанровых канонов. В статье «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» Толстой (1868) писал: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника». Тут же добавлял: «Начиная от “Мертвых душ” Гоголя и до “Мертвого дома” Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести». Л. Н. Толстой прав в том отношении, что русская литература смело экспериментировала с жанровой формой: «Евгений Онегин» — не роман, а роман в стихах («дьявольская разница!» — замечал А. С. Пушкин), «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова — роман в новеллах, «Мертвым душам» Н. В. Гоголь дал подзаголовок «поэма», И. С. Тургенев считал свои романы повестями, «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского — имитация записок-воспоминаний и т. д. Жанровые новации Л. Н. Толстого органично включаются в традицию, а не противоречат ей.

За «Войной и миром» закрепилось жанровое определение *роман-эпопея*, которое отражает сочетание в произведении признаков романа и эпопеи. Романное начало связано с изображением семейной жизни и частных судеб героев, их духовных исканий. Но, по убеждению Л. Н. Толстого, индивидуальное самоутверждение человека для него губительно. Только в единении с другими, во взаимодействии с «жизнью общей» человек может развиваться и совершенствоваться. Главные признаки эпопеи: большой объем произведения, создающий картину жизни нации в исторически переломный для нее момент (1812 год), а также его проблемно-тематическая энциклопедичность, всеохватность. Но если суть древнего эпоса, гомеровской «Илиады», например, — главенство общего над индивидуальным, то в толстовской эпопее «жизнь общая» не подавляет индивидуального начала, а находится в органичном взаимодействии с ним.

Моделью-аналогом жанра и художественного мира романа-эпопеи в целом не случайно называют водяной шар-глобус, который видит во сне Пьер Безухов: «Глобус это был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею». Образ водяного шара — это образ динамичного единства, образ «сопряжения» (слово-открытие Пьера) единичного и универсально-всеобщего, постоянного движения (изменчивости, борения) и гармонии округлости (круг, шар-глобус, мир). Стремление к округлости, завершенности и замкнутости внутри себя — характерный признак древней эпопеи. В отличие от нее, толстовская эпопея невозможна без напряженного духовного движения индивидуальной человеческой личности, которая являет собой «каплю», отражающую океан, или мельчайшую, но значимую частицу шара-глобуса, представляющего мир. «Круглость» в «Войне и мире» — это гармония единения, гармония согласия разнородных и часто противоположных устремлений, воли, намерений, без которого нет единства мира. А Пьер Безухов — первый толстовский герой, воплотивший во всей полноте то представление о человеке, которое было сформулировано Л. Н. Толстым лишь в последние годы жизни, но которое формировалось у него, начиная с первых литературных опытов: «Человек — это Все» и «часть Всего»: «Я сознаю себя Всем, отделенным от Всего». В письме к Черткову 19 ноября 1909 года Л. Н. Толстой написал: «Сознание есть не что иное, как чувствование себя в одно и то же время и всем, и отдельной частью Всего. Не чувствуя себя человек всем, он не мог бы понимать, что такое отдельная часть всего, то самое, чем он себя чувствует. Не чувствуя же он себя отдельной частью, он не мог бы понимать, что есть Все. Двойное чувствование это дает человеку знание о существовании Всего и о существовании своего отдельного существа и проявляется в жизни любовью, т. е. желанием блага тому, чем человек себя чувствует: желанием благ Всему и желанием блага своему отдельному существу».

Те же образы повторяются во сне Пети Ростова, когда тот, засыпая, слышит «стройный хор музыки»: «Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы — но лучше и чище, чем скрипки и трубы, — каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное». И еще: «С торжественным победным маршем сливалась песня, и капли капали, и жиг, жиг, жиг... свистела сабля, и опять подрались и заржали лошади, не нарушая хора, а входя в него».

В. Камянов: «Один в зрительном, другой в музыкальном образе; один четко, другой отдаленно восприняли важнейшее для Л. Н. Толстого представление — “живой, колеблющийся шар” — и двойной ритм движущихся капель: слияние — разделение. Фуга — согласие инструментов в Петиним сне, шар — согласие капель в ночном видении Пьера. Круг, шар, сфера составляют у Л. Н. Толстого как бы геометрию согласия».

Эту гармонию («геометрию согласия») несет в себе и собой «круглый» Платон Каратаев, как бы равновеликий «круглому», сферическому миру-шару и способный восстановить мир (согласие, гармонию) в душе другого человека — того же Пьера, в душе которого после казни «поджигателей» «все завалилось в кучу бессмысленного сора». Как идеальная капля, самодостаточная и сжатая другими каплями, — Платон Каратаев бесследно исчезает из людского моря, составляющего поверхность шара-глобуса.

В отличие от древнего эпоса, толстовский роман-эпопея изображает не только духовное движение героев, но и вовлеченность их в непрерывный и бесконечный поток жизни. В «Войне и мире» нет завязок и развязок действия в привычном смысле. Открывающая роман сцена в салоне Анны Шерер, строго говоря, ничего не «завязывает» в действии, но зато сразу вводит героев и читателей в движение истории — от Великой Французской революции до «сиюминутности». Вся эстетика книги подчинена одному закону: «Истинная жизнь всегда только в настоящем». Настоящее — единственное художественное время «Войны и мира». Но настоящее — это не сумма дискретных моментов, а поток, в котором один момент в другой не перескакивает, а перетекает. В «Войне и мире» между сценами часто появляются эстетически неоднородные фрагменты: панорамные описания, пространственные авторские

рассуждения и т. д., и стык двух сцен совсем не резок и не очевиден. Новая сцена накатывается вместе с потоком жизни, вместе с неспешной, плавной, ничем себя не ограничивающей фразой. Читатель вместе с тем героем, которого автор в этот момент представил его вниманию, проживает во всей полноте настоящее, часто неощутимо перемещаясь туда, куда его несет неостановимое движение жизни. Если в начале действия романа Наташа едва перешагнула рубеж отрочества, Николай — юности, то в эпилоге уже 14-летний сын Андрея Болконского с замиранием сердца слушает разговор Пьера с Николаем, мечтая быть рядом с Безуховым. Другими словами, жизнь и история предстают в «Войне и мире» как нескончаемый поток, длящееся настоящее, в котором движутся события и судьбы людей.

По этой причине если в романе и можно выделить военно-исторический, частно-семейный и авторско-философский пласты, то в высшей степени условно. На самом деле они тесно переплетаются между собой в единое целое, ибо авторско-философский пласт лишь формулирует те идеи, которые художественно воплощены в двух других пластах, а эти два пласта неотделимы друг от друга в силу закона времени, выведенного Л. Н. Толстым: «Что такое время? Нам говорят, мера движенья. Но что же движенье? Какое есть одно несомненное движенье? Такое есть одно, только одно: движенье нашей души и всего мира к совершенству». То есть Л. Н. Толстой считает равновеликими изменения (движения) «души» (частного, индивидуального) и «мира» (всеобщего, универсального), а суть их движения — совершенствование.

Темы, мотивы, символы

В «Войне и мире» Л. Н. Толстой философски осмысляет историю (философское осмысление истории называют историософией). Л. Н. Толстой разграничивал «историю-науку» и «историю-искусство». «Историю-науку» он по нескольким причинам называл «ложью»: она ставит перед собой невыполнимую задачу — описывать жизнь народа, миллионов людей; в истолковании событий она исходит из их результатов; движущей силой истории она считает волю и цели так называемых исторических личностей. «История-искусство», по убеждению Л. Н. Толстого, «не имеет той связанности и невыполнимой цели, которые имеет история-наука», и, «как всякое искусство, идет не вширь, а вглубь, и предметом ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке». «История-искусство» обладает способностью показать сложное переплетение и взаимодействие намерений, интересов, воли многих и разных людей, живущих и действующих в данный момент, т. е. показать исторический процесс, ведущий к тому или иному результату, каким принято считать историческое событие. По убеждению Л. Н. Толстого, история есть «деятельность всей массы людей, принимающих участие в событии». Отсюда вытекает, с одной стороны, *признание роли в истории каждой личности*, «принимающей участие в событии», а с другой — *отрицание претензий отдельной личности управлять историей*, быть ее движущей силой. «Свобода человека закована временем», — говорил Л. Н. Толстой, имея в виду, что человек свободен поступать так или иначе, но свершенный его поступок уже стал достоянием времени, изменить которое человек не властен. Это накладывает на него ответственность за свой выбор (поступок) перед временем и историей. Претензии же личности направлять историю являются, по мысли Л. Н. Толстого, иллюзией: «Так называемая власть над людьми... есть только наибольшая зависимость от них», «царь — есть раб истории». Такое убеждение наиболее ярко выразилось в изображении Наполеона и противопоставлении ему Кутузова.

Л. Н. Толстой не отрицает полководческого таланта Наполеона, но неизменно сатирически изображает его веру в могущество собственной личности, ее власти над людьми и событиями, показывает «театральность» его поведения как актера первой величины на театре истории. Вернувшись после поездки по линии войск перед Бородинским сражением, Наполеон говорит: «Шахматы поставлены, игра начнется завтра». Сражение для него — игра, некое подобие шахматной партии, победа в которой зависит единственно от его таланта, прозорливости и умения. Не случайно, описывая состояние императора, понимающего, что сражение проиграно, Л. Н. Толстой сравнивает его с азартным игроком: «Наполеон испытал тяжелое чувство, подобное тому, которое испытывает всегда счастливый игрок, безумно кидавший свои деньги, всегда выигрывавший и вдруг, именно тогда, когда он рассчитал все случайности игры, чувствующий, что чем более обдуман его ход, тем

вернее он проигрывает». Вера Наполеона в то, что каждый его жест, поступок, слово является достоянием истории, приводит к позерству, к ролевому поведению. Когда он получает в подарок от императрицы аллегорический портрет своего маленького сына, то «делает вид задумчивой нежности»: «Он чувствовал, что то, что он скажет и сделает теперь, — есть история. И ему казалось, что лучшее, что он может сделать теперь, это то, чтобы он с своим величием... чтобы он выказал, в противоположность этого величия, самую простую отеческую нежность». Для истории предназначена и завершающая эпизод фраза: «Снимите его, — сказал он, грациозно-величественным жестом указывая на портрет. — Ему еще рано видеть поле сражения». Если в данном примере позерство Наполеона показано с иронией, то оно выглядит нелепым, когда император на Поклонной горе под Москвой несколько часов ждет «бояр» с ключами от русской столицы, заранее продумав речь и позу великодушного победителя, но с удивлением узнает, что столица пуста. Позерство его просто кощунственно, когда Наполеон, объезжая усеянное трупами поле Аустерлицкого сражения, говорит при виде лежащего Андрея Болконского: «Вот прекрасная смерть». Для истекающего кровью князя Андрея смерть не может быть прекрасной. Вера же других в «великого человека» приводит к трагическим последствиям: при переходе через реку Вилию польские уланы бросаются в воду, чтобы продемонстрировать преданность императору, и многие тонут на его глазах. Своего рода итоговым является суждение-оценка Л. Н. Толстого: «Наполеон, представлявшийся нам руководителем всего этого движения (как диким представлялась фигура, вырезанная на носу корабля, силою, руководящею корабль), Наполеон во все время своей деятельности был подобен ребенку, который, держась за тесемочки, привязанные внутри кареты, воображает, что он правит».

Управлять историей нельзя. Законы, по которым она развивается, Л. Н. Толстой считал недоступными человеческому разуму и потому утверждал, что фатализм в истории неизбежен. Однако бывают моменты, когда сотни тысяч индивидуальных намерений, интересов, воля сливаются воедино — тогда, по мысли Л. Н. Толстого, историческая закономерность становится видимой, осязаемой. Таким моментом была Отечественная война 1812 года. Тогда оказались единими смоленский купец Ферапонт, готовый поджечь собственный дом и лавку, чтобы они не достались врагу; мужики, которые не хотели доставлять французам сено за хорошие деньги и предпочитали жечь его; Ростовы, бросающие свое имущество и отдающие подводы для раненых; москвичи, оставившие свой город, чтобы не быть «под французами»; княжна Марья Болконская, не мыслящая просить покровительство у врагов; крестьяне, ушедшие в леса, организовавшие партизанские отряды и наносившие урон врагу где только возможно; Кутузов с его «народным чувством».

Для Кутузова, в отличие от Наполеона, сражение — не партия в шахматы и люди — не фигуры на шахматной доске. Во время Бородинского сражения Кутузов «не делал никаких распоряжений», потому что понимал, «что руководить сотнями тысяч людей, борющихся с смертью, нельзя одному человеку, и знал, что решают участь сраженья не распоряжения главнокомандующего, не место, на котором стоят войска, не количество пушек и убитых людей, а та неуловимая сила, называемая духом войска, и он следил за этой силой и руководил ею, насколько это было в его власти». Кутузов не позирует для истории и не выбирает слов, которые завтра повторяли бы все, но изданный им приказ моментально становится известным всей армии, «потому что то, что сказал Кутузов, вытекало не из хитрых соображений, а из чувства, которое лежало в душе главнокомандующего, так же как в душе каждого русского человека». Это единое чувство ощутил Пьер Безухов, услышав от одного из солдат: «Всем народом навалиться хотят... Один конец сделать хотят». А на поле Бородина тот же Пьер видит на всех лицах — солдат, офицеров, князя Андрея — ту «скрытую, как говорят в физике, теплоту патриотизма», которая и обеспечила победу русских в 1812 году.

Л. Н. Толстой говорил, что в «Войне и мире» он «любил мысль народную». Но «мысль народная» — это не только изображение войны 1812 года как отечественной, объединившей всю нацию. «*Мысль народная*» — это и *идея единения*, проходящая через весь роман-эпопею, это и подлинный смысл жизни, к поиску или постижению которого устремлены любимые толстовские герои.

Л. Н. Толстой принадлежит к числу художников, тонко чувствующих природу. Пейзажи приобретают в романе особый символический смысл. Так, символично значение *неба Аустерлица* и *весеннего*

дуба в духовном бытии князя Андрея. В батальных сценах *красота и гармония природы* подчеркивают *противоестественность войны* и позволяют понять, пережить это участникам боев.

Иногда ряд значимых деталей в «Войне и мире» повторяются, выстраиваясь в своего рода символический сюжет. Речь идет прежде всего о небе, и даже точнее — о *звездном небе*, с которым оказывается тесно связанным Пьер Безухов. Знаменитый немецкий философ Иммануил Кант произнес слова, которые позже были начертаны на его могиле: «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — звездное небо надо мной и моральный закон во мне». Эти слова могут быть философским комментарием ко всем сценам в романе Л. Н. Толстого, когда его герои поднимают глаза к небу и в их душах пробуждается что-то лучшее.

Для Пьера звездное небо навсегда оказалось связанным с любовью к Наташе. В контексте же символического сюжета, связанного с небом, эпизод в плену не исчерпывается обретением Пьером духовной свободы. Соединяя «светлую, колеблющуюся, зовущую в себя бесконечную даль» земли и «глубь уходящих, играющих звезд», Пьер преодолел разрыв между землей и небом и *создал мироздание, единое в своем нравственном совершенстве и гармонии*, а не разделенное на «низ» и «верх».

Как известно, слово «мир» имеет в романе Л. Н. Толстого много значений: мир как состояние вне войны; как духовное состояние гармонии, согласия с самим собой; как семейная или возрастная общность («мир» Ростовых, Болконских, Курагиных; детский мир); как крестьянская община; как земной шар; как человечество; как вселенная.

Пьер, обретший духовную свободу, вобравший в себя «мир» как космос, выстрадал понимание его гармонии. На духовно-философском уровне он понял то, что дано было эмоционально пережить Николаю Ростову. В главе 4 второй части романа есть эпизод, когда утром Николай встречается с немцем-хозяином, у которого он был расквартирован: «Лицо немца вдруг просветлело, как только он увидал Ростова. Он весело улыбнулся и подмигнул: “Доброго утра, доброго утра”, повторял он, видимо находя удовольствие в приветствии молодого человека. — Уже за работой! — сказал Ростов все с той же радостною, братскою улыбкой, которая не сходила с его оживленного лица. — Да здравствуют австрийцы! Да здравствуют русские! Ура император Александр! — обратился он к немцу, повторяя слова, говоренные часто немцем-хозяином. Немец засмеялся, вышел совсем из двери коровника, сдернул колпак и, взмахнув им над головой, закричал: “И да здравствует весь свет!” Ростов сам так же, как немец, взмахнул фуражкой над головой и, смеясь, закричал: “И да здравствует весь свет!” Хотя не было никакой причины к особенной радости ни для немца, вычищавшего свой коровник, ни для Ростова, ездившего со взводом за сеном, оба человека эти с счастливым восторгом и братскою любовью посмотрели друг на друга, потрясли головами в знак взаимной любви и, улыбаясь, разошлись — немец в коровник, а Ростов в избу...»

Мир как единство мироздания и мир как единение людей — это, по Л. Н. Толстому, взаимосвязанные и необходимые явления для бытия человека и человечества, для гармонии единения.

Сюжет

Роман «Война и мир» начинается со светских разговоров в салоне Анны Павловны Шерер, в Петербурге, в 1805 году. Разговоры гостей салона касаются тревожащего всю Европу проклятого Бонапарта, переплетая анекдотическое и достоверное, серьезное и смешное. После вечера у Анны Павловны князь Андрей пригласил своего друга Пьера в гости. Из разговора друзей выясняется, что князь Андрей отправляется на войну (несмотря на уговоры остаться его беременной жены — маленькой княгини Лизы), потому что окружающая его в Петербурге жизнь «не по нем». Князь Андрей честолюбив, хочет славы, его прельщает успех Бонапарта (вот чего может достигнуть действительно решительный, талантливый человек!), и он, оставив жену на попечение отца, старого князя Болконского, и сестры, княжны Марьи, в родовом имении Лысые горы, отправляется на войну в поисках своего Тулона.

Пьер Безухов, незаконнорожденный сын графа Безухова, в начале романа приехал из-за границы в Петербург. Отец дал ему время для того, чтобы он решил, чем станет заниматься в жизни, какую карьеру выберет. Но это время Пьер проводит в офицерских кутежах и откладывает решение о карьере.

Не печется Пьер и о наследстве, но после смерти графа именно ему, а не другим родственникам, достается огромное состояние и титул.

Дом Ростовых читатель впервые видит в день именин графини Ростовой и ее дочери Наташи. Хозяин дома граф Илья Ростов — хлебосольный московский барин. Его дети: старшая дочь Вера, сын Николай, в которого влюблена воспитывающаяся в доме родственница Соня, непоседа и любимица Наташа, младший сын Петя. Среди гостей и Борис Друбецкой, с которым целуется Наташа, после того как она случайно увидела поцелуй Сони и Николая. В доме Ростовых царит атмосфера влюбленности и поэтичности.

Русская армия ведет войну с французами. Ее союзница Австрия терпит поражение — генерал Мак разбит. Кутузов, чтобы выиграть время для отступления основных сил своего войска, оставляет небольшой отряд под командованием Багратиона с приказом задержать французов на сутки. Адьютант Кутузова князь Андрей Болконский просит разрешения остаться в отряде Багратиона, зная, что будет настоящий бой, а значит, будет возможность проявить себя и прославиться. Во время Шенграбенского сражения князь Андрей не совершил подвига, но стал свидетелем подвига батареи капитана Тушина. Однако подвиг этот не только не оценен, но капитан Тушин едва избежал наказания.

Русские и французы вновь встречаются на поле боя под Аустерлицем. Во время этого сражения князь Андрей совершает подвиг: он останавливает отступающие войска, героически увлекает за собой солдат и падает со знаменем на Праценской высоте. Раненый, он слышит похвалу себе из уст самого Наполеона: «Вот прекрасная смерть». Но в тот же момент произошел и переворот в душе князя Андрея: на фоне высокого неба с плывущими облаками прежний кумир, Наполеон, оказался маленьким и ничтожным, а собственные честолюбивые мечты князя оказались бесполезной суетой.

Раненый в Шенграбенском сражении молодой гусар Николай Ростов приезжает в отпуск домой вместе со своим другом Василием Денисовым. Мать и отец счастливы возвращением сына, Николай и Соня счастливы своей любовью. Денисов очарован Наташей и почти делает ей предложение. Не могут устоять перед обаянием Наташи и Борис Друбецкой, и Пьер Безухов. Но понятно, что Борис не женится на Наташе, так как он, не имеющий состояния, надеется обеспечить свое будущее с помощью богатой невесты. А богатого жениха, наивного Пьера Безухова, князь Василий Курагин женит на своей красавице-дочери Элен. За сына же Анатоля князь Василий сватает княжну Марию Болконскую, но получает отказ.

Неверность жены привела Пьера к дуэли с Долоховым, к разрыву со светским кругом и к серьезному духовному кризису. Масонство вошло в жизнь Пьера в самую тяжелую минуту кризиса, вошло в лице старца Баздеева, главы петербургских масонов, которого герой долгое время считал «учителем жизни». Хотя масонство не прошло для Пьера бесследно, но он разочаровался в нем.

После ранения под Аустерлицем князь Андрей возвращается в Лысье Горы как раз в тот день, когда при родах умирает его жена. Князь Андрей переезжает в выделенное ему отцом село Богучарово и отдается заботам о сыне и устройстве имения. Здесь его навещает Пьер. Разговор друзей на пароме «оставил целую эпоху» в жизни каждого из них. После посещения Отрадного, где князь Андрей впервые видит Наташу Ростову, и после встречи со старым дубом в нем пробудилась жажда жизни, и он уезжает в Петербург, сближается со Сперанским и оказывается в центре подготовки гражданских реформ.

На балу Пьер знакомит князя Андрея с Наташей Ростовой. Это первый бал Наташи, и она танцует с князем Андреем. Болконский влюблен и признается Пьеру, что никогда раньше не любил так. Но старый князь Болконский требует отложить свадьбу на год, и князь Андрей, не связывая Наташу словом, уезжает за границу. Наташа очень скучает без Болконского. Его отец и сестра приняли ее очень холодно. Когда до возвращения князя Андрея оставались считанные дни, Элен «свела» Наташу со своим братом Анатодем Курагиным. Пустой и пошлый светский хлыщ Анатолий увлек и обманул Наташу: хотел увести ее за границу, обещая жениться на ней, хотя уже был женат. Обманувшись в Анатоле и разорвав с Болконским, Наташа оказалась в духовном кризисе. Любящий Пьер поддерживает ее.

В 1812 году князь Андрей снова в армии и принимает участие в Бородинском сражении, где получает смертельное ранение. Не будучи военным, Пьер тоже участвует в битве под Бородино. Пьер

Безухов остается в Москве, чтобы убить Наполеона, но во время пожара Москвы он выносит из горящего дома девочку, защищает от мародеров юную красавицу-армянку и спасает жизнь французскому офицеру капитану Рамбалью. Попав в плен к французам, Пьер пережил допрос жестокого маршала Даву, расстрел заложников у стен Новодевичьего монастыря, а также встречу с «круглым» Платоном Каратаевым, которая помогла ему восстановить мир-космос — царство правды.

Имение Болконских Лысые Горы, находящееся в Смоленской губернии, оказалось на дороге французской армии. Княжна Марья долго не может выехать из поместья, так как старый князь Болконский при смерти. Похоронив отца, княжна Марья с племянником собралась выехать, но крестьяне не хотели выпускать ее. Ей на помощь пришел Николай Ростов, случайно оказавшийся неподалеку со своими однополчанами. Это знакомство произвело большое впечатление на обоих.

Когда после Бородинского сражения все жители покидают Москву, уезжают и Ростовы, отдав подводы раненым и оставив свое имущество. Случайно среди уезжающих из Москвы вместе с Ростовыми оказывается тяжело раненый Болконский. Узнав об этом, Наташа просит у умирающего князя Андрея прощения и самоотверженно ухаживает за ним вместе с княжной Марьей до последней минуты его жизни.

Молодой Петя Ростов, обожающий царя Александра I, тоже на войне. Он гибнет в бою партизан, которыми командует Василий Денисов, с французами. В результате этого же боя Пьер Безухов освобожден из плена. Гибель любимого брата Пети и горе матери вывели Наташу из состояния отчаяния после смерти князя Андрея.

Неожиданно от болезни умерла жена Пьера Безухова красавица Элен. Умер также граф Илья Ростов. В эпилоге мы видим две семьи — Наташи и Пьера, Марьи и Николая. Четырнадцатилетний сын Андрея Болконского Николай слушает разговор Пьера и Николая Ростова и сочувствует Пьеру.

Главные герои

В отличие от других русских писателей, Л. Н. Толстой в своих романах изображает не одного, а нескольких положительных героев — Андрея Болконского и Пьера Безухова, Наташу Ростову и Марью Болконскую, показав тем самым, насколько богато, многообразно и не похоже друг на друга положительное начало в людях. Л. Н. Толстой показал, что положительное начало так же богато и разнообразно, как и отрицательное.

Князь Андрей не хочет допускать, чтобы случайности жизненного потока распоряжались его судьбой; не он будет соответствовать окружающей жизни, а эта жизнь должна быть по нему. Именно потому он отправляется на войну, мечтая о своем Тулоне, мечтая о подвиге и славе. В своих мечтах князь Андрей совершает подвиг, спасает армию, попавшую в безвыходное положение, и один выигрывает войну. В мечтах князя Андрея, конечно, есть «болконская» гордость и живая связь с традицией XVIII века — века активности отдельных лиц, когда каждый мог выдвинуться на государственном поприще, стать причастным истории, но есть и «наполеонизм» века XIX: вера в безграничные возможности выдающегося одиночки, управляющего историей, а также готовность во имя этой высокой роли пожертвовать жизнью и своей, и близких. Однако постепенно герой убеждается в том, что действительный подвиг — например, батареи *капитана Тушина*, решившей исход Шенграбенского сражения, — остается незамеченным, а за всемирной славой Наполеона скрывается беспредельный эгоизм. Во время Аустерлицкого сражения князь Андрей совершает подвиг: он останавливает отступающие войска и со знаменем в руках увлекает их в наступление. Но к нему не приходит то воодушевление, которым должно сопровождаться свершение подвига. А когда, раненный, он падает навзничь, то не видит ничего, кроме высокого неба: «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, — подумал князь Андрей, — совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист, — совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба?» Честолюбивые мечты оказались такой же суетой, как бессмысленный жест французского и русского солдат. На фоне неба маленьким и ничтожным показался князю Андрею его вчерашний кумир, Наполеон, которому доставлял наслаждение вид поля боя, усеянного трупами, и который, остановившись недалеко от князя Андрея, произнес красивую фразу о «прекрасной смерти». Под небом Аустерлица открылись князю Андрею

подлинные человеческие ценности — дом, жена, будущий ребенок. Но важное для автора «Войны и мира» простое семейное счастье не дано герою. После выздоровления он возвращается в Лысые Горы в тот самый момент, когда во время родов умирает его жена. Смерть маленькой княгини Лизы и застывшее на ее лице выражение «Ах, что вы со мной сделали?» стали обвинением князю Андрею за его эгоизм и честолюбивые порывы. Отказавшись от них, он полностью отдается заботам о сыне и устройстве Богучарова, выделенного ему отцом. Но такое существование безрадостно для князя Андрея, оно так или иначе ассоциируется для него с отказом от жизни. Это хорошо понимают княжна Марья и навестивший друга Пьер Безухов. Решающим моментом и в данном случае становится для князя Андрея соприкосновение с «живой жизнью» — жизнью природы и человека. По делам князь Андрей заезжает в имение Ростовых Отрадное. Здесь он впервые видит Наташу — «странно-тоненькую» девушку в желтом ситцевом платье, со смехом перебежавшую дорогу его коляске. А потом, ночью, он слышит взволнованный голос Наташи, не способной уснуть в эту волшебную весеннюю ночь и готовой улететь в это небо: «Ах, какая прелесть!.. Ведь эдакой ночи прелестной никогда, никогда не бывало... Так бы вот села на корточки, вот так, подхватила бы себя под коленки — ту же, как можно ту же, натужиться надо, — и полетела бы. Вот так!» Эти впечатления заставляют князя Андрея почувствовать обиду и мгновенную боль: ведь этой девочке нет дела до его существования, он чужой для нее. Но эти обида и боль — не мрачные, а, напротив, означающие потребность естественного контакта с другим человеком, ту потребность, которой прежде у него не было. Эта как бы заочная встреча с Наташей пробудила в князе Андрее жажду жизни, а символом поворота в его судьбе явилась еще одна встреча — со старым дубом. По дороге в Отрадное князь Андрей увидел рощицу молодых деревьев, уже начавших распускать первые молодые листочки. Среди этой свежей зелени выделялся своей чернотой и как бы мертвенностью старый дуб. Он тогда показался князю Андрею символом верности его позиции: пусть молодые обольщаются жизнью и рвутся ей навстречу, а они, умудренные опытом, знают истину и уже ничего не ждут от жизни. Возвращаясь из Отрадного, Князь Андрей поискал глазами знакомый дуб и не узнал его: весь покрытый молодой зеленью, он уже не выделялся из буйной весенней жизни, а сливался с ней. «Нет, жизнь не кончена в тридцать один год, — вдруг окончательно решил князь Андрей. — Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтобы и все это знали: и Пьер, и эта девочка, которая хотела улететь в небо, надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!» Князь Андрей уезжает в Петербург и с головой погружается в общественную деятельность. Он оказывается в центре подготовки гражданских реформ, сближается со Сперанским — этим новым вариантом «великого человека». И теперь на гражданском поприще как бы повторяется «аустерлицкий» этап исканий князя Андрея. Законодательная деятельность занимает его прежде всего потому, что от ее результатов будут зависеть судьбы тысяч людей. Князь Андрей продолжительное время не замечает, что не законодательные акты, а распоряжения Аракчеева определяют судьбы страны и людей. Он долго не видит, что у восхищавшего его Сперанского мягкие, вялые руки и «зеркальный» взгляд, не пропускающий в душу. Чтобы рассмотреть в Сперанском маленького «наполеончика», потребовалась новая встреча с живой жизнью — с Наташей Ростовской на ее первом балу. Любовь к Наташе наполняет князя Андрея никогда прежде не изведанной радостью жизни. Но ощутить эту радость сполна ему не пришлось: по требованию старого князя Болконского свадьба князя Андрея отложена на год, и он, не связывая Наташу словом, уезжает в Европу подлечить дающие о себе знать раны. Увлечение Наташи Анатолом Курагиным и разрыв с ней возобновляют страдания князя Андрея от неидеальности жизни. То, что Наташа могла променять его на пустого и пошлого светского хлыща, стало для князя Андрея крахом последних иллюзий. Ощущение краха своей жизни усугубляется у князя Андрея начавшейся войной 1812 года, вторжением неприятеля, пожаром Смоленска, разорением его родного гнезда — Лысых Гор, смертью отца. Грубое насилие, сломавшее его жизнь, вторгается теперь в жизнь общую. Князь Андрей снова в армии и вместе с полком, в котором его любили и называли «наш князь», принимает участие в Бородинском сражении, где получает смертельное ранение. В ту минуту, когда готовая взорваться граната волчком вертится около князя Андрея, он испытывает острое чувство любви к жизни: «Неужели это смерть? — думал князь Андрей, совершенно

новым, завистливым взглядом глядя на траву, на полынь и на струйку дыма, вьющуюся от вертящегося черного мячика. — Я не могу, я не хочу умереть, я люблю жизнь, люблю эту траву, землю, воздух...» Позже, когда его на носилках несут в лазарет, он вспоминает: «Отчего мне так жаль было расставаться с жизнью? Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю». Была сама непосредственная жизнь, живого чувства которой так не хватало князю Андрею. Позже, в лазарете, придет другой ответ: «Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам — да, та любовь, которую проповедовал Бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал; вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что еще оставалось мне, ежели бы я был жив». Радость такой любви, а значит и жизни, князь Андрей испытал лишь раз, там в госпитальной палатке, — сострадания к рыдающему, как ребенок, Анатолю Курагину, которому оторвало ногу. В умирающем князе Андрее происходит борьба между любовью земной, привязывающей его к жизни, и любовью божеской, безличной и абсолютной, несовместимой с жизнью. Любовь божеская позволила ему не только пожалеть страдающего Анатоля, но и понять Наташу — «ее чувство, ее страдания, стыд, раскаяние. Он теперь в первый раз понял всю жестокость своего отказа, видел жестокость своего разрыва с нею». Когда Наташа появляется, любовь к ней, прощение ее и жажда жизни берут верх. Но ненадолго. Во внутренней борьбе, происходящей в князе Андрее, побеждает любовь божеская, абсолютная и надмирная. Он умирает не от ран (с медицинской точки зрения дело шло на поправку), «но по своему положению среди людей, по своей роли в книге Толстого».

Пьер в своих исканиях истины пройдет этапы, сходные с теми, что прошел князь Андрей. Но пройдет в другое время и по-своему. Периоды активности и пассивности героев не совпадают: когда князь Андрей чрезвычайно активен в свой «аустерлицкий» период, когда он мечтает о подвиге и жаждет изменить ход истории, Пьер предельно пассивен, плывет по течению, легко поддается чужому влиянию (например, влиянию Василия Курагина, устраивающего его свадьбу со своей дочерью — красавицей Элен); когда князь Андрей замыкается в заботах о сыне и хозяйстве, Пьер, наоборот, очень активен, занят не только масонской благотворительностью, но и благоустройством своих крестьян в южных губерниях и т. д. Тем не менее Пьер, как и князь Андрей, тоже переживает неудачную женитьбу на Элен Курагиной, неверность которой привела его к дуэли с Долоховым; он остается в покинутой жителями Москве, чтобы убить Наполеона и тем изменить ход истории и др. Но основное направление исканий Пьера Безухова все-таки иное, нежели у князя Андрея: оно ведет не к разочарованию в жизни из-за отсутствия в ней идеала, а к постижению полноты бытия в силу «сопряжения» в нем всего со всем.

Пьер воплотил во всей полноте толстовское представление о человеке, сформулированное писателем лишь в конце жизни: «Я сознаю себя Всем, отделенным от Всего». Пьер — это крупная Личность с ослабленным Эго. И, как показал роман, это противоречие кажущееся. Наоборот, именно хрупкое Эго позволяет ему вырасти в Личность, ибо наделяет психологической тонкостью, способностью интуитивно и сердечно проникать в другие характеры. У него нет необходимости преодолевать свое Эго, как приходилось князю Андрею преодолевать гордыню и высокомерие, в том числе сословное. Пьер максимально открыт миру, и защитные перегородки отсутствуют. Жизненное поведение Пьера, его отношения с людьми основаны на безграничном доверии. Он его испытывает ко всем и у всех его вызывает. Даже его слабости: чрезмерная наивность, которая позволила такому проходимцу, как Борис, обвести его вокруг пальца, и отсутствие сопротивления чужой воле, которое позволяло хищным Курагиным завоевывать его по всем фронтам, — все это издержки изначального доверия к миру. Пьер — явление максимально сущностное. У Пьера нет внешности. Это, разумеется, не значит, что у него нет портрета: каждый помнит, что он толст, неуклюж, носит очки и т. д. Но у него нет, например, той «внешности», что была у князя Андрея — красивого, аристократичного, с одними холодного, а с другими пленительного. Но, несмотря на это, Пьер так же влечет к себе все сердца. Он соприкасается с миром непосредственно, минуя оболочку «внешности».

Пьер своим существованием доказал, что душевная сложность вполне совместима с душевным здоровьем. То, что он незаконнорожденный, могло направить его по двум руслам — или ущемленности, уязвленности, озлобленности и т. д., или, напротив, свободы социальной прикрепленности и привести к самостоянию. Душа Пьера выбрала второй путь. «Вы из докторов?» — спросили его под Бородином.

«Нет, я так», — ответил он. «Я так» — поэтому дружит с князем Андреем, но сдружился и с Платоном Каратаевым, поэтому разбирает шотландские манускрипты и ест с солдатами кавардачок, поэтому находится на вершине европейской мысли и любит свои толстые, грязные босые ноги. Именно поэтому, что «я так», Пьер, в его нелепой белой шляпе, поставлен в центр Бородина, события отечественной истории не только важнейшего, но, по Л. Н. Толстому, и поэтичнейшего. В органике своей личности Пьер — Все, осознание этой истины — важнейший опыт плена: «И все это мое, и все это во мне, и все это я!» А в своих духовных поисках Пьер стремится найти себя как часть Всего в «огромном, гармоническом целом»: его жизнь «имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал».

Пьер своим существованием доказал почти невозможное: хороший человек может быть счастлив. Да, жизнь безмерно сложна, но она же и проста. В ней есть добро и зло, а люди бывают хорошие и плохие. Добро — и в этом уникальность книги Л. Н. Толстого — выходит на первый план повествования.

Положительные женские образы «Войны и мира»: воплощение идеала «природной» красоты в образе *Наташи Ростовой* и духовного аристократизма в образе *Марьи Болконской*. Наташа Ростова и княжна Марья не похожи друг на друга: Наташа — очаровательна, грациозна, непринужденна, музыкально одарена, пластична; княжна Марья — некрасива, с тяжелой поступью, скованна, теряется вне круга близких и любимых ею людей. Кажется, их можно только противопоставлять друг другу. На самом деле это не так: обе героини являются воплощением положительного начала, но только разных его сторон и граней. Когда княжна Марья просит Пьера рассказать о Наташе, ставшей невестой ее брата, тот говорит: «Я не знаю, как отвечать на ваш вопрос. Я решительно не знаю, что это за девушка: я никак не могу анализировать ее. Она обворожительна. А отчего, я не знаю: вот все, что можно про нее сказать». А на очень «болконский» вопрос княжны, умна ли Наташа, Пьер отвечает, что «она не устаивает быть умной». Наташа далека от интеллектуальной жизни и общественных интересов, составляющих основу бытия князя Андрея и Пьера. Но она удивительным образом оказывает мощное влияние на умственную жизнь этих людей. Она не решает вопроса о смысле жизни, потому что этот смысл в самом ее существовании. Наташа — воплощение естественности и живой жизни. Она абсолютно чужда искусственности светского круга и мгновенно выделяется в нем (на первом балу, в театре). Естественность и бьющая ключом жизнь заставляют Наташу постоянно разрушать условности: в детстве кричать через весь праздничный стол, какое будут подавать мороженое; в юности — одинаково целовать, не помня себя от радости, вернувшегося после ранения брата Николая и совершенно не знакомого ей Денисова или принимать Бориса Друбецкого, зная, что тот не может на ней жениться; в зрелые годы — многие часы проводить в детской, показывать всем пятна на пеленках и т. п. Но нарушение условностей каждый раз открывает их искусственность, надуманность. Наташа одарена поразительной тонкой нравственной интуицией — ощущением людей, которое становится для нее критерием их оценки. Например, Наташа пеняет Николаю за его дружбу с Долоховым: «...он злой и без чувств. Вот ведь я же люблю твоего Денисова... у Долохова все назначено, а я этого не люблю». Свое ощущение Наташа не всегда может выразить словами — тогда ей на помощь приходят образы. Очень выразительны в этом смысле Наташины представления о Борисе Друбецком и Пьере Безухове. Она говорит матери о Борисе: «Только не совсем в моем вкусе — он узкий такой, как часы столовые... Узкий, знаете, серый, светлый... Безухов — тот синий, темно-синий с красным, и он четвероугольный». Непосредственность сочетается у Наташи с ощущением непреходящей ценности каждого мгновения бытия, с чувством полноты жизни: ночь в Отрадном, когда Наташе хотелось улететь в небо, потому что такой ночи никогда не было и не будет больше; или ее замирающее лицо на первом балу — лицо, готовое быть самым счастливым, если его обладательницу пригласят на первый вальс, и самым несчастным, если приглашения не последует. Наташа, как и пушкинская Татьяна, — «русская душою», русская по глубинным основам своего существа. Она не отдает себе отчета в этом, но в деревне у дядюшки, после охоты, когда зазвучала русская плясовая, Наташа не утерпела и пустилась в пляс.

Но Наташин «ум сердца» может и подвести, о чем свидетельствует ее увлечение Анатолом Курагиным. Конечно, значительная доля вины за эту историю падает на Элен, которую «забавляла»

«мысль свести брата с Наташей», на ее аморализм и на всю курагинскую «подлую, бессердечную природу». Но и со стороны Наташи эта ошибка была почти неизбежной. Привыкшая наполнять жизнью каждое мгновение бытия, не могла ни понять, ни принять отсрочки на год ее свадьбы с князем Андреем: «Мысль о том, что так, даром, ни для кого пропадает ее лучшее время, которое бы она употребила на любовь к нему, неотступно мучила ее. Письма его большей частью сердили ее. Ей оскорбительно было думать, что тогда как она живет только мыслью о нем, он живет настоящей жизнью, видит новые места, новых людей, которые для него интересны». В этой ситуации как бы остановки жизни Наташа болезненно и остро ощущает потребность любить и быть любимой: «Мама! — проговорила она. — Дайте мне его, дайте, мама, скорее, скорее, — и она опять с трудом удержала рыдания». Выразительна безымянность этого так необходимого ей любимого, предполагающая возможность замены князя Андрея другим лицом. Этим другим лицом стал Анатолий, столь откровенно восхищенный Наташей, что ее потребность любить и быть любимой как бы находит пристанище.

История с Анатолием и последовавший затем разрыв с Болконским, не умевшим прощать «таких женщин», болезнь, после выздоровления от которой она «стала спокойнее, но не веселее», молитва в церкви и недельное говение, встреча с князем Андреем, прощение и смерть его, гибель любимого брата Пети и горе матери, — все пережитое так изменило Наташу, что Пьер поначалу не узнал ее, приняв за компаньонку княжны Марьи. «Но нет, это не может быть, — подумал он. — Это строгое, худое и бледное, постаревшее лицо? Это не может быть она. Это только воспоминание того». В это время княжна Марья сказала: «Наташа». И лицо, с внимательными глазами, с трудом, с усилием, как отворяется заржавевшая дверь, — улыбнулось...» А в эпилоге Наташа-мать ничуть не изменила своей натуре, она только вновь отвергла все условности и с полной естественностью стала жить каждой минутой жизни мужа и детей.

Наташу Ростову и княжну Марью недаром связывают не только родственные узы (княжна Марья стала женой Николая Ростова), но и глубокое взаимопонимание. Недаром — потому, что эти две героини, такие разные, чрезвычайно близки друг другу.

Княжна Марья, воспитанная строгим отцом в традициях XVIII века — традициях рационализма и знания точных наук, — является душой семьи Болконских. В ней тоже «болконская» гордость, которая, например, помогла ей преодолеть обаяние Анатолия Курагина, чего не смогла сделать Наташа. Как ее отец и брат, княжна Марья интеллигентна и интеллектуальна, она — равноправная собеседница князя Андрея и Пьера Безухова. Ее тоже занимают вопросы о смысле жизни, о предназначении человека и его подлинном достоинстве. В годы войны 1812 года, когда французы приблизились к поместью, княжна Марья не смогла оставаться там, хотя ее компаньонка-француженка и обещала покровительство своих соотечественников. Но фамильная гордость Болконских и оскорбленное чувство русского человека заставили княжну Марью с возмущением отвергнуть подобные обещания-предложения: «Чтобы князь Андрей знал, что она во власти французов! чтобы она, дочь князя Николая Андреевича Болконского, просила господина генерала Рамо оказать ей покровительство и пользоваться его благодеяниями!» — эта мысль приводила ее в ужас, заставляла ее содрогаться, краснеть и чувствовать еще не испытанные ею припадки злобы и гордости». Но, в отличие от брата и отца, княжна Марья — глубоко верующий человек. И дело не в том, что она всегда принимает странников, богомольцев, юродивых, одаривает их, слушает их бесконечные рассказы. И даже не в том, что у нее неоднократно возникала мысль самой взять посох и уйти странствовать. Дело в том, что для княжны Марьи Христов завет о любви к ближнему как к самому себе составляет основу и главный принцип существования.

Любовь преобразила княжну, подарила ей грацию и обаяние, которого ранее в ней не было. Это со всей очевидностью проявилось во время встречи ее с Ростовым в Воронеже: «С той минуты как она увидела это милое, любимое лицо, какая-то новая сила жизни овладела ею и заставляла ее, помимо ее воли, говорить и действовать. Лицо ее, с того времени как вошел Ростов, вдруг преобразилось. Как вдруг с неожиданной поражающей красотой выступает на стенках расписного и резного фонаря та сложная искусная художественная работа, казавшаяся прежде грубою, темною и бессмысленною,

когда зажигается свет внутри: так вдруг преобразилось лицо княжны Марьи. В первый раз вся та чистая духовная внутренняя работа, ее страдания, стремление к добру, покорность, любовь, самопожертвование — все это светилось теперь в этих лучистых глазах, в тонкой улыбке, в каждой черте ее нежного лица. Ростов увидал все это так же ясно, как будто он знал всю ее жизнь. Он чувствовал, что существо, бывшее перед ним, было совсем другое, лучшее, чем все те, которых он встречал до сих пор, и лучшее, главное, чем он сам».

Николай Ростов — хороший хозяин и честный человек; вопросы философии и нравственности его не слишком занимают. Воздействие жены делает его лучше, заставляет прислушиваться к ее словам. Единственное, чего боится Николай, это остаться без жены, потому что уж слишком высока для земной жизни ее душа: «Душа графини Марьи всегда стремилась к бесконечному, вечному и совершенному и потому никогда не могла быть покойна. На лице ее выступило строгое выражение затаенного высокого страдания души, тяготящейся телом. Николай посмотрел на нее: “Боже мой! Что будет с нами, если она умрет, как это мне кажется, когда у нее такое лицо”, — подумал он...» Духовные аристократы, брат и сестра Болконские слишком хороши, чтобы жить...

5.11. Ф. М. Достоевский. Роман «Преступление и наказание»

История создания

Хотя ряд исследователей считает, что роман «Преступление и наказание» был задуман еще во время пребывания Федора Михайловича Достоевского (1821–1881) на каторге, непосредственная творческая история романа начинается все-таки в середине 1860-х годов. Так, 8 июня 1865 года в письме редактору журнала «Отечественные записки» А. А. Краевскому Ф. М. Достоевский писал, предлагая ему свое новое произведение: «Роман мой называется “Пьяненькие” и будет в связи с теперешним вопросом о пьянстве. Разбирается не только вопрос, но представляются и все его разветвления, преимущественно картины семейств, воспитание детей в этой обстановке и проч. и проч.». Насколько продвинулась работа над этим романом, сказать трудно. Но когда Ф. М. Достоевский в письме от 10–15 сентября того же года предлагает редактору «Русского вестника» М. Н. Каткову «повесть», которую пишет «уже 2 месяца», то речь идет о другом замысле: «Это — психологический отчет одного преступления». И пересказан сюжет, который развивается самостоятельно, вне связи с «Пьяненькими». Поначалу повесть виделась Ф. М. Достоевскому в форме «рассказа преступника», от первого лица, о событиях, произошедших восемь лет назад. Но, написав значительную часть рассказа-исповеди, писатель решительно отказался от него: «Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего писано. Объективное повествование “от автора” — “существа всеведущего и непогрешимого, выставляющего всем на вид одного из членов нового поколения”». Вместе с изменением формы повествования изменился и жанр: замысел вылился в объемный роман, одну из сюжетных линий которого составила история Мармеладовых — отзвук «Пьяненьких». В окончательной редакции роман печатался на страницах «Русского вестника» в течение 1866 года.

Особенности жанра. Композиция

Как и большинство русских романов XIX века, «Преступление и наказание» является философским романом. Определение «философский роман» — условное. Им обозначают достаточно большое число романов XIX–XX веков, герои которых, решая конкретные вопросы собственной жизни, начинают осознавать их общий смысл, или авторы которых, рисуя конкретные ситуации и конкретных героев, открывают их универсальные смыслы и значения.

Философский роман одновременно является и романом морально-психологическим: предметом его изображения служат внутренний мир личности, вопросы нравственности, в процессе изображения

происходит глубокое постижение психологии личности, главным критерием авторской оценки являются нравственные принципы.

Специфика «Преступления и наказания» как философского романа во многом определяется его полифонической природой. Теорию полифонического (многоголосого) романа Ф. М. Достоевского разработал М. М. Бахтин еще в 1920-е годы (первое издание его книги увидело свет в 1929 году), но она стала доступной и вошла в научный обиход много лет спустя (второе издание книги — 1963 год). По мысли ученого, особенностью романов Ф. М. Достоевского является «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов». Говоря о «голосе», М. М. Бахтин имеет в виду особый статус героя у Ф. М. Достоевского: герой интересует писателя не как явление действительности, с социально-типическими определенными чертами, а как «особая точка зрения на мир и на себя самого»; «Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для самого себя». Читая роман, мы замечаем, что мир предстает в перспективе Раскольникова: это Раскольников слушает и переживает исповедь Мармеладова, узнает из письма перипетии Дуниной судьбы, видит пьяную девочку на бульваре и т. д. Иными словами, Ф. М. Достоевский показывает, чем мир является для героя, оскорбленного этим миром, возмущенного его несправедностью, и т. д. Более того, не Ф. М. Достоевский описывает состояние Раскольникова, а Раскольников своим «словом» и «голосом» раскрывает его: не писатель о герое, а герой о себе; он не объект, а полноправный субъект изображения.

Но у Ф. М. Достоевского каждый герой обладает своим «сознанием и самосознанием», «своей точкой зрения на мир и на себя в мире». Она есть у Мармеладова, у Катерины Ивановны, у Лужина, у Сони, у Свидригайлова, у Разумихина, у Порфирия Петровича, у Пульхерии Александровны. И все «голоса»-«сознания» этих героев не подчинены Раскольникову, а равноправны, самостоятельны и независимы от него и друг от друга.

Герой Ф. М. Достоевского — герой-идеолог, то есть человек, сливающийся со своей идеей, которая становится его страстью и определяющей чертой его личности. «Образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него. Мы видим героя в идее и через идею, а идею видим в нем и через него». Кроме того, Ф. М. Достоевский открыл «диалогическую природу идеи», которая становится идеей только в результате диалога с другой, чужой идеей или идеями. Об идее-теории Раскольникова мы впервые узнаем из пересказа Порфирием его (Раскольникова) статьи, то есть узнаем через «чужое» утрирующее и провоцирующее сознание, вызывающее Родиона на диалог. Раскольников, в свою очередь, излагает основные положения своей теории, а его все время перебивают репликами Порфирий. Раскрываясь в диалоге разными гранями, идея по-другому предстает в диалогах Раскольникова с Соней, и еще по-иному в изложении Свидригайлова во время разговора с Дуней. В итоге во всех этих диалогах вырастает сложный, противоречивый и объемный образ идеи Раскольникова. В результате роман Ф. М. Достоевского становится не романом с идеей, а романом об идее, о ее живой жизни в умах и душах людей.

В полифоническом романе изменяется и авторская позиция по отношению к герою. В романе монологического типа, толстовском например, автор знает о герое больше, чем тот о себе, и может сказать о нем завершающее слово. В полифоническом романе вынести окончательное суждение о себе может только сам герой. В таком смысле герой полифонического романа как бы берет на себя часть авторских функций монологического романа. Автор в полифоническом романе рядом и вместе с героями, а не над ними. Все это не означает, однако, что авторская позиция в романе не выявлена. Выявлена, но только другими способами, нежели в монологическом романе: не в авторском слове (повествовании), а в структуре романа, в ее ходах.

Полифонический роман — это новая страница в истории жанра, открытая Ф. М. Достоевским и оказавшая очень большое влияние на литературу XX века.

Двухчастность названия романа — «Преступление и наказание» — отражает две неравные части, на которые он распадается: преступление и его причины — первая, а вторая и главная — действие преступления на душу преступника. Эта двухчастность проявляется и в структуре романа: из шести частей только одна, первая, посвящена преступлению, а пять остальных — духовно-психологическому наказанию и постепенному изживанию Раскольниковым своего преступления.

Конечно, есть основания говорить о «бунте» Раскольникова как о «протесте против ненормальности социального устройства». Со страниц романа встает мир каморок, больше похожих на шкаф или какоту, чем на жилые, «серединых петербургских улиц и переулков» вблизи Сенной, доходных домов с дворами-колодцами и черными лестницами, распивочных и грязных подворотен — мир нищеты, доведенной до последней «черты». Безысходность — лейтмотив рассказа-исповеди Мармеладова о своей семье. Катерина Ивановна, оставшись с детьми в невообразимой нищете, пошла замуж за Мармеладова: «Плача и рыдая, и руки ломая — пошла! Ибо некуда было идти. Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?» «Некуда больше идти» Соне, потому что честный труд не спасает от нищеты: «...много ли может, по-вашему, бедная, но честная девица честным трудом заработать?.. Пятнадцать копеек в день, сударь, не заработает...». Остается только улица. Соня «преступила» нравственную норму и Божию заповедь, но сделала это во имя любви и добра, во имя спасения близких от голода и холода. Катерина Ивановна тоже «преступила» нравственный закон: ее горькие и злые слова подтолкнули Соню к страшному решению, но произнесены они были от отчаяния, оттого, что голодных детей накормить нечем и помощи ждать неоткуда. Осознание своей вины толкнуло ее на колени перед падчерицей, молча положившей перед нею тридцать рублей — иудины деньги мира, предавшего чистоту и нравственность. «Преступен» Семен Захарович Мармеладов, лежавший пьяненьким, когда дочь по «желтому билету» пошла, выкрававший у жены чулочки, пьющий теперь на копейки, принесенные дочерью-проституткой. «Черта наступила» и для Раскольникова. «Задавленный бедностью», «второй день как уж почти совсем ничего не евший», он «насущными делами своими совсем перестал и не хотел заниматься»; «он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях» — «трудно было более опуститься и обнеряшиться; но Раскольникову это было даже приятно в его теперешнем состоянии духа».

Ф. М. Достоевский строит первую часть романа так, что каждая новая встреча или впечатление укрепляют героя в его убеждении и демонстрируют «преступаемость» человека в мире. Вслед за встречей с Мармеладовым Раскольников получает письмо матери, где Сонина ситуация повторяется с сестрой Родиона — Дунечкой и где мать благословляет дочь «пожертвовать» собою («переступить» через себя) ради благополучия брата. Если Раскольников примет эту «жертву», то окажется в положении Мармеладова. Из письма матери со всей очевидностью видны всецело преступные образы Лужина и Свидригайлова.

Так возникает картина преступного состояния мира, в котором одни «переступают» через себя, другие благословляют на эти жертвы или принимают их, а третьи, не рассуждая, «переступают» через всех и каждого, кто встретится им на пути. Такое состояние мира возмущает Раскольникова, который не может равнодушно проходить мимо чужих страданий. Символическим выражением несправедливого мира, переполненного насилием, страданием и злом, служит сон Раскольникова о забитой кляче, который он видит еще до «дела».

Казалось бы, прав был Д. И. Писарев, утверждавший, что «корень» преступления Раскольникова «не в мозгу, а в кармане»: бедность и жажда справедливости побудили его к преступлению. Однако сам Раскольников эту «побудительную причину» вовсе не считает ни главной, ни сколько-нибудь значимой. На Сонин оправдывающий вопрос: «Ты был голоден! ты... чтобы матери помочь? Да?» — отвечает отрицательно: «Нет, Соня, нет... Знаешь, Соня... если б только я зарезал из того, что голоден был, — то я бы теперь... счастлив был!» Отважно доискиваясь глубинных причин преступления, герой наконец говорит: «Я просто убил; для себя убил, для себя одного... мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...» Итак, преступление приобретает в глазах Раскольникова характер эксперимента, проверки себя на тип личности.

По убеждению Раскольникова, «люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные,

чинные, живут в послушании и любят быть послушными. Второй разряд, все преступают закон, разрушители или склонны к тому, судя по способностям. Первый разряд всегда — господин настоящего, второй разряд — господин будущего. Первые сохраняют мир и приумножают его численно; вторые двигают мир и ведут его к цели». Критерием разграничения разрядов является, таким образом, способность сказать «новое слово» в своей «среде». Признавая равное право обоих на существование, герой тем не менее считает, что историю двигают представители второго разряда — «собственно люди». Свое «новое слово» Раскольников сказал в статье «О преступлении», которую написал за полгода до изображаемых событий. Там в дополнении ко всем известным вещам о том, что все «установители» человечества всегда были преступниками, он высказал мысль о крови по совести, то есть о праве «собственно людей» «внутри себя, по совести», разрешить «перешагнуть через кровь, — смотря, впрочем, по идее и по размерам ее». Это «новое слово» родило у Родиона надежду принадлежать к «настоящим», или «собственно людям». Знать же наверняка, к кому он принадлежит, ему необходимо для того, чтобы решить, как поступать: принять мир таковым, каков он есть, — с «вечной Сонечкой», с Дуниной жертвой, с собою, которого ждет мармеладовская деградация; или же, если «право имеет», — «осмелиться» и «стряхнуть» всю эту несправедность, привести людей к «новому Иерусалиму», да и самому стать человеком. Но теория героя оказывается крайне противоречивой как по существу, так и по ее последствиям для мира и человека.

Идея Раскольникова вступает в острейшее противоречие с человечностью, с нравственным законом самой личности. Это противоречие Ф. М. Достоевский раскрывает множеством способов, одним из которых являются сны героя, составляющие своего рода символический сюжет. Так, сон о забитой кляче не назовешь иначе, чем наказанием до преступления, настолько поражает героя мука невинного животного и отвращает насилие. Сон о трихинах, увиденный на каторге, — это крушение идеи. Ведь сон демонстрирует последствия, к которым приводит убеждение личности, будто она знает истину и может осчастливить людей. Развитие подобных идей оборачивается мировой катастрофой, гибелью человечества: «Спастились могли во всем мире только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса». Если критерием выделения «высших» в теории Раскольникова была способность сказать «новое слово», то сон демонстрирует бесконечную опасность и такого критерия, и самого разграничения людей на разряды.

Последствия моральной вседозволенности раскрывают двойники Раскольникова — Лужин и особенно Свидригайлов. Лужин и Свидригайлов являются двойниками Раскольникова в том смысле, что каждый из них реализует своей личностью и поведением возможности, потенциально заложенные в теории Раскольникова. Главным же подтверждением недопустимости моральной вседозволенности становится изображение нравственных страданий центрального героя. Эти страдания делают возможным воскресение Родиона Раскольникова к жизни и для любви.

Сюжет

В начале июля 1865 года, в очень жаркое время, в Петербурге, под вечер, двадцатитрехлетний Родион Раскольников выходит из своей каморки «как бы в нерешительности». Он отправляется к Алене Ивановне — на «пробу». Зайдя на обратном пути в кабак, Раскольников знакомится там с пьяным Мармеладовым и слушает его исповедь, в которой звучит боль, затаенная любовь к жене и детям и страстное желание, чтобы его кто-нибудь пожалел и простил. Раскольников отводит его домой, видит ужасную нищету, большую жену и голодных детей Мармеладова.

Родион получил письмо от матери, из которого узнает о бедственном положении матери и сестры Дуни, которая готова выйти замуж за Лужина, чтобы помочь брату. Бродя по улицам и размышляя о судьбе Сони и Дуни, Раскольников сталкивается с пьяной девочкой на бульваре, которую преследует «жирный фронт».

На следующий день Раскольников совершает убийство старухи-процентщицы, а также убивает неожиданно вернувшуюся домой ее безответную сестру Лизавету. Утром Родиона вызывают в полицию, так как его фамилия была среди последних закладчиков Алены Ивановны и вызвала подозрение

следователя. От нервного возбуждения Раскольников в конторе теряет сознание. Потом он бродит по улицам, прячет старухины вещи, идет к своему другу Разумихину, домой возвращается к вечеру, видит уже второй странный сон, после которого «наступило беспамятство». Прийдя в себя через три дня, Раскольников видит возле себя Разумихина, который говорит: «Четвертый день едва ешь и пьешь». Родион снова засыпает, а вечером появляются Разумихин с новой одеждой, Зосимов. Приходит Лужин, Раскольников выгоняет его. Белой петербургской ночью Раскольников снова бродит по улицам, наталкивается на Разумихина, видит, как на мосту пьяная женщина кидается в реку. Он идет в тот дом, в ту квартиру, в которой он совершил убийство. Затем идет к Разумихину и с ним возвращается домой и узнает, что к нему приехали мать и сестра. Утром приходит Соня и зовет его на поминки погибшего Мармеладова.

В этот день происходит второй разговор Раскольникова со следователем Порфирием Петровичем, а на улице неизвестный человек говорит Раскольникову: «Ты убивец!». Дома Родион видит бредовый сон. К нему приходит Свидригайлов, они разговаривают. Вечером Раскольников с Разумихиным идет к матери и сестре (происходит разрыв с Лужиным), затем он идет к Соне («Я к вам в последний раз пришел»).

Порфирий Петрович знает, что старуху-процентщицу и Лизавету убил не признавшийся в убийстве Миколка, а Раскольников. Поминки Мармеладова превращаются в ужасный скандал. В этот же день умирает его вдова Катерина Ивановна. Раскольников впадает в полубред.

Свидригайловские сцены — с Раскольниковым, с Дуней, у Сони, в кабаке, в гостинице. Под утро Свидригайлов застрелился. Всю эту ночь и следующий день Раскольников бродит по городу близ Невы. После разговоров с матерью, с Дуней, Соней он идет в контору и признается в убийстве.

Эпилог. Приговор суда — каторжные работы второго разряда сроком на восемь лет. Зимой Дунечка выходит замуж за Разумихина. Весной умирает мать Раскольникова. Родион на каторге, Соня поехала за ним. Каторжники не любят Раскольникова и очень любят Соню. После болезни и сне о трихинах происходит окончательное раскаяние Раскольникова. Последняя сцена — Раскольников и Соня на берегу Иртыша, воскресшие к жизни и для любви.

Главные герои

Родион Раскольников создал теорию, главное противоречие которой состоит в том, что, рожденная чувством потрясенной справедливости и желанием помочь униженным и оскорбленным, она в то же время признает последних «материалом», «орудием» для деятельности «Наполеонов», переступающих через этот «материал» «по совести». Топор Раскольникова обрушивается не только на «недостойную жить» Алену Ивановну, но и на ее сестру Лизавету — одну из униженных и оскорбленных. Рядом символических деталей Ф. М. Достоевский тесно связывает Лизавету и Соню: они дружили; Лизавета принесла Соне Новый Завет, из которого затем Соня прочтет Раскольникову притчу о воскресении Лазаря; они обменялись крестами, и, следовательно, на Лизавете был Сонин крестик; Сониная реакция на признание Раскольникова была точно такой же, как Лизаветы в роковую минуту: «он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы». Совокупность этих деталей свидетельствует о том, что Раскольников как бы убил Соню. Если бы герой был последовательным, то, согласно своей теории, должен был бы зачислить в «материал» дорогих для него мать и сестру. Он, в общем-то, переступил и через мать, потому что, узнав обо всем, она потеряла рассудок и умерла. Возникает своего рода цепная реакция зла, уже не планируемая Раскольниковым и не зависящая от него. Но такая цепная реакция логично вписывается в его теорию, в которой социальная «арифметика» заменена геометрической прогрессией: «По-моему, если бы Кеплеровы и Ньютоновы открытия вследствие каких-нибудь комбинаций никоим образом не могли бы стать известными людям иначе как с пожертвованием жизни одного, десяти, ста и так далее человек... то Ньютон имел бы право, и даже был бы обязан устранить этих десять или сто человек...» Речь в романе идет не о правых целях и дурных способах их достижения, а о том, что средства выявляют истинную суть цели.

На всем протяжении действия Раскольников остается убежденным в верности своей идеи. Он готов признать, что не выдержал проверки и оказался «вошью, как все», что избрал не те средства,

но признавать содеянное преступлением он не собирается, потому что все в мире — «они» — поступают точно так же. На призыв Сони «страдание принять и искупить им себя» он жестко ответит: «В чем я виноват перед ними? Зачем пойду? Что я им скажу?.. Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. Плуты и подлецы они, Соня!..» Когда Дуня говорит о необходимости страданием смыть преступление и пролитую кровь, Раскольников приходит в бешенство: «Которую все проливают, — подхватил он чуть не в исступлении, — которая льется и всегда лилась на свете, как водопад, которую льют, как шампанское, и за которую венчают в Капитолии и называют потом благодетелем человечества». Даже на каторге он признавал преступлением только то, «что не вынес его и сделал явку с повинной». Раскольников и на каторгу идет не потому, что разуверился в своей идее, а потому, что не может более выносить своего «уединения» и «отчуждения».

«Соня и любовь сломали» — сказано в черновых записях. Герой испытал любовь только тогда, когда пришло подлинное раскаяние: «Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и все лицо ее помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тот час же, в тот же миг она все поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта минута...»

Свидригайлов не менее сложен, чем Раскольников. Циник и сладострастник, получающий равное удовольствие от рассказов о своих похождениях и от отвращения к ним Раскольникова, от «неслыханного целомудрия» красавицы Дуни и от своей готовности его растоптать, одновременно творит добро, без которого не состоялась бы развязка: он оплачивает похороны Катерины Ивановны, обеспечивает жизнь и обучение младших сестер и брата Сонечки в хорошем пансионе и тем самым предоставляет ей возможность следовать за Родионом в Сибирь. Вероятно, добрые дела Свидригайлова не только «сюжетная ситуация», но и проявление абсолютного равнодушия героя, равно способного на равнодушное добро и равнодушное зло вследствие скептического к ним отношения.

Этические критерии, вопросы нравственности Свидригайлов отрицает как несостоятельные. На нем вина за смерть дворового Фильки, четырнадцатилетней девочки-самоубийцы и Марфы Петровны. Доказательством тому — привидения Фильки и Марфы Петровны и бред-воспоминание о девочке в последнюю ночь Свидригайлова. Свидригайлов давно поставил себя вне морали, по ту сторону добра и зла, и единственным критерием оценки людей и явлений остался для него критерий яркости, необычности. Раскольников привлекает его своим фантастическим положением, а сватовство к шестнадцатилетней девочке — собственной ролью «благородного вдовца» и гаммой переживаний юного существа, не понимающего, но ощущающего что-то неподобающее во всей ситуации. Но такая подмена этики эстетикой не может стать основой жизни: не случайно Свидригайлова снедает скука. Вернуть его к жизни могла бы Дуня, ибо, как ни велика была страсть Свидригайлова, но на насилие он все-таки не решился. Полная пустота жизни в конечном итоге и подвигнула Аркадия Ивановича на самоубийство.

Из всех героев романа *Соня* находится в самом безысходном положении, когда даже самоубийство — непозволительная роскошь. Но именно она одарена той духовной силой, которая помогает ей, живя во зле, пребывать в добре и нести добро другим. Дает ей эту силу вера в Бога. Под образом Бога она воспринимает мир как сияющее целое, и это единство бросает луч красоты на ее страшную жизнь. Единство мира, увиденное под образом Бога, делает и личность ее цельной, единой, а потому и сильной, сильнее, чем расколота личность кандидата в Наполеоны.

Вера в Бога, Соня верит в высшую справедливость и чудо, которые изменят ее жизнь; она верует в воскресение Лазаря, ибо без этого не будет надежды и веры в собственное воскресение. Потому-то Соня и колебалась, читать ли Евангелие Раскольникову, что это — ее заветное, ее исповедание веры, основа ее жизни, не терпящие чужого грубого прикосновения. Но и для Раскольникова это — исход, хотя пока что и немислимый. «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещающая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги». Герои романа, оставаясь конкретными людьми своего времени, превращаются в вечных евангельских

персонажей, потому что «вечная книга» содержит «модель» всех многоликих ситуаций и путь их решения. Воскресение Лазаря — надежда и вера в собственное воскресение.

Божия правда позволяет Сонечке, не понимающей ни идей Раскольникова, ни его побуждений, всем своим существом знать их глубокую бесчеловечность и преступность: «Это человек-то вошь!»; «Убивать? Убивать-то право имееете?» Без Бога, по Сониному убеждению, человек утрачивает себя. Потому она и призывает Раскольникова стать на перекрестке, целовать оскверненную им землю, поклониться на все четыре стороны и покаяться: «Тогда Бог опять тебе жизни пошлет». Раскольников сделал по-Сониному; но побудило его к тому не искреннее раскаяние, а «безысходная тоска». Но коль скоро покаяния не было, то и вся пафосная сцена завершилась фарсом, осмеянием. Раскаяние придет к Раскольникову только на каторге, после сна о трихинах и тяжелой болезни. И тогда герой сам возьмет в руки Евангелие, и промелькнет у него мысль: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...» Оговорка выразительная не потому, что Раскольников не искренен, а потому, что у героя-идеолога, теоретика не возникает Сониная нерассуждающая вера. Поэтому Соня — «надежда, но самая неосуществимая».

5.12. Н.С. Лесков. «Левша»

История создания

Впервые произведение напечатано в 1881 году под заглавием «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе (Цеховая легенда)».

В первых изданиях было такое авторское предисловие: «Я записал эту легенду в Сестрорецке по тамошнему сказу от старого оружейника, тульского выходца, переселившегося на Сестру-реку еще в царствование императора Александра I. Рассказчик два года тому назад был еще в добрых силах и свежей памяти; он охотно вспоминал старину, очень чествовал государя Николая Павловича, жил “по старой вере”, читал божественные книги и разводил канареек. Люди к нему относились с почтением».

Это предисловие привело к тому, что критики восприняли «Левшу» только как пересказ легенды тульских мастеров. В ответ Лесков заявил, что произведение практически полностью выдуманно им: «...я весь этот рассказ сочинил... и Левша есть лицо мною выдуманное».

Жанр

Жанровое определение «Левши» — *сказ*. Характерной чертой этого жанра является воспроизведение живой, устной речи, а также наличие рассказчика, речь которого не совпадает с современной литературной нормой. Повествование построено как устный рассказ человека, который не был участником или свидетелем событий, но знал о них. Повествователя отличает особый язык. Его речь наполнена каламбурами и иностранными словами, исковерканными самым неожиданным образом: нимфозория, мелкоскоп, клеветон и т. д.

Сюжет

После окончания венского совета император Александр Павлович решил «по Европе проездиться и в разных государствах чудес посмотреть». Состоящий при нем донской казак Платов «диковином» не удивлялся, поскольку был уверен, что в России все равно лучше. В самой последней кунсткамере государь купил крошечную механическую блоху, которая умела танцевать. Вскоре император вернулся на родину и умер.

Взошедший на престол Николай Павлович тоже оценил блоху. Но, не желая уступать иностранцам, отправил Платова вместе с блохой к тульским мастерам. Чтобы доказать мастерство русских,

трое туляков подковали блоху. Один из них — Левша (он выковал гвоздики для подков), поехал с Платовым к государю.

Восхищенный Николай Павлович отправил Левшу в Англию, чтобы отвезти блоху в подарок англичанам. Герой, несмотря на уговоры, отказался остаться в Англии, ссылаясь на родителей и русскую веру, которая «самая правильная». Затосковав, он, несмотря на приближающуюся бурю, сел на корабль и не отрываясь смотрел в сторону России. По пути Левша заключил пари с англичанином-шкипером, кто кого перепьет.

В Петербурге англичанина отправили в посольский дом, а Левшу — в квартал. Там у него отобрали подарки и отвезли в больницу, где «неведомого сословия всех умирать принимают». На следующий день шкипер нашел Левшу и попытался ему помочь. В результате к мастеру послали доктора из духовного звания Мартын-Сольского, но Левша уже умирал. Перед смертью он попросил передать государю, что у англичан ружья кирпичом не чистят. Доктор доложил об этом графу Чернышеву, но тот заявил, что «в России на это генералы есть», и ружья продолжили чистить кирпичом. А если бы император услышал слова Левши, то иначе закончилась бы Крымская война.

Тематика и проблематика

В название произведения, конечно, неслучайно вынесено прозвище тульского мастера. В рассказе оно пишется с маленькой буквы, потому что этот герой олицетворяет талантливость русского народа, он — один из многих талантливых русских людей. Сам Лесков говорил: «...там, где стоит «левша», надо читать «русский народ». Образ Левши определяет тематику произведения, посвященного талантливости русских умельцев.

Кроме того, по мнению ученых, в рассказе поднимается *национально-патриотическая тема*, обозначенная уже в самом начале с помощью образа Платова, уверенного в том, что «у нас дома свое не хуже есть».

Путешествие Левши за границу и его возвращение задает еще одну тему — человек и государство. Талантливый тульский оружейник отверг заманчивые предложения англичан, но, вернувшись на родину, оказался никому не нужен и умер в больнице для бедных. Даже последние слова Левши порождены заботой о родной стране: «...у англичан ружья кирпичом не чистят. Пусть чтобы и у нас не чистили, а то, храни бог войны, они стрелять не годятся». Однако они не были услышаны. Безразличие русского государства к отдельно взятому человеку еще отчетливее обозначается на фоне заботы, проявленной англичанами о своем гражданине:

«Англичанина как привезли в посольский дом, сейчас сразу позвали к нему лекаря и аптекаря. Лекарь велел его при себе в теплую ванну всадить, а аптекарь сейчас же скатал гуттаперчевую пилюлю и сам в рот ему всунул, а потом оба вместе взялись и положили на перину и сверху шубой покрыли и оставили потеть, а чтобы ему никто не мешал, по всему посольству приказ дан, чтобы никто чихать не смел. Дождались лекарь с аптекарем, пока полшкипер заснул, и тогда другую гуттаперчевую пилюлю ему приготовили, возле его изголовья на столик положили и ушли».

Левшу же обобрали и велели отправить в больницу: «Повел городской левшу на санки сажать, да долго ни одного встречника поймать не мог, потому извозчики от полицейских бегают. А левша все время на холодном парате лежал...»

Привезли в одну больницу — не принимают без тугамента, привезли в другую — и там не принимают, и так в третью, и в четвертую — до самого утра его по всем отдаленным кривопуткам таскали и все пересаживали, так что он весь избился. Тогда один подлекарь сказал городскому везти его в простонародную Обухвинскую больницу, где неведомого сословия всех умирать принимают».

Система персонажей

В рассказе «Левша» наряду с *историческими героями* (император Александр Павлович, его супруга — Елизавета Алексеевна, брат императора — Николай Павлович, дочь Николая — Александра Николаевна) и событиями (Великий совет, поездка Александра Павловича по Европе) описываются *вымышленные персонажи*. При этом действия исторических героев подчинены сюжетному замыслу

произведения. Например, император Александр II изображен как человек, восхищающийся чужеземными изобретениями, а его брат, напротив, верит в талантливость своего народа.

Центральное же место в повествовании занимает тульский мастерской *Левша*. Несмотря на свою несомненную талантливость и одаренность, он живет в нищете и считает это чем-то само собой разумеющимся. Небрежное, высокомерное и даже жестокое отношение к себе кажется герою обычным делом. Например, когда Платов решил взять его с собой в столицу, он «схватил своими куцаными пальцами за шивороток босого левшу, так что у того все крючочки от казакина отлетели, и кинул его к себе в коляску в ноги». Совсем другие условия одаренному мастеру предлагают англичане, восхищенные его талантом, однако Левша мечтает лишь о возвращении домой. В герое сочетаются как положительные (талантливость, скромность, бескорыстие, трудолюбие), так и отрицательные (пьянство, неумение постоять за себя) черты русского народа, который он олицетворяет.

Лесков сумел так точно воплотить в этом герое основные качества русских, что имя героя стало в русском языке нарицательным, обозначающим талантливого выходца из народа, мастера с золотыми руками.



6.1. А. П. Чехов. Рассказы

«Студент»

История создания

«Студент» был написан А. П. Чеховым в Ялте, где писатель провел март 1894 года, и опубликован в апреле того же года в журнале «Русские ведомости». Из воспоминаний родных и близких А. П. Чехова известно, что «Студент» был любимым рассказом писателя. В анкете на вопрос «Какую свою вещь А. П. Чехов ценил больше других?» И. П. Чехов ответил: ««Студент». Считал наиболее отделанной».

Особенности жанра. Композиция

А. П. Чехов пришел в русскую литературу после великих классиков, когда роман и драма «золотого века» уже достигли своих вершин. Он усвоил опыт предшественников, но пошел по своему пути. Это путь решительного переосмысления известных ситуаций и сюжетов и резкого обновления самих способов разговора с читателем. Благодаря этому, в частности, А. П. Чехову удалось поставить такую большую проблему, как «человек перед лицом бытия», в совсем небольшом по объему рассказе «Студент». Согласно художественным принципам А. П. Чехова, в рассказе нет напряженного действия, внешней занимательности. Событий немного: студент духовной академии Иван Великопольский возвращается домой; встретив двух крестьянок, он рассказывает им евангельскую легенду; женщины, тронутые этим рассказом, плачут. Однако чеховский рассказ полон глубокого содержания, так как центр тяжести здесь перенесен на внутренний сюжет — историю душевной жизни героя, на его попытки сориентироваться в мире.

События рассказа происходят накануне Пасхи, а пасхальные рассказы традиционно связывались в русской литературе с нравственным воскресением человека. Важнейшими ценностями для А. П. Чехова всегда оставались свобода, правда, красота, взаимопонимание между людьми, уважение к чужому «я», к каждой отдельной личности. Обыденность, быт оказались в «Студенте» одновременно и страшными, и прекрасными: простой эпизод в ничем не примечательный день, встреча стала источником красоты и счастья. От человека, по А. П. Чехову, требуется лишь нравственное усилие, чтобы увидеть и удержать это мгновение.

Темы, мотивы, символы

Важную роль в произведении играет мотив повторяемости событий и явлений. В начале рассказа студент, коченея от холода, идет по заливному лугу и ему кажется, что «этот внезапно наступивший

холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно». Он вспомнил, как дома «его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар, а отец лежал на печи и кашлял; по случаю страстной пятницы дома ничего не варили, и мучительно хотелось есть». И, пожимаясь от холода, он еще думал о том, что «точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше».

Остановившись на вдовьих огородах погреть руки у костра, студент подумал, что «точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр... Значит, и тогда было холодно». Он рассказывает двум вдовам, Василисе и ее дочери Лукерье, евангельскую легенду о мучениях и страданиях Христа, о предательстве Иуды. «Пришли к первосвященнику, — продолжал он, — Иисуса стали допрашивать, а работники тем времени развели среди двора огонь, потому что было холодно, и грелись. С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь». Рассказав о отречении апостола Петра, о его слабости, о его горьких слезах, студент увидел, как, «продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль».

Потом студент продолжил свой путь: «И опять наступили потемки, и стали зябнуть руки. Дул жестокий ветер, в самом деле возвращалась зима, и не было похоже, что послезавтра Пасха». Но теперь мысли студента изменились: он подумал, «что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то... потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра». Тогда «радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился, чтобы перевести дух».

Так 22-летний человек пришел к мысли о том, что «прошлое связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого», «что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле». В конце рассказа у студента, который обычным холодным весенним вечером вдруг прикоснулся к тайне мироздания, возникло «чувство молодости, здоровья, силы», и «невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

«Ионыч»

История создания

Рассказ «Ионыч» был написан А. П. Чеховым в Мелихово в мае — июне 1898 года, хотя первые записи к рассказу в записных книжках и переписке писателя появляются с августа 1897 года. Первые «Ионыч» опубликован в «Ежемесячных литературных приложениях к журналу “Нива”» в сентябре 1898 года.

Какие-то картины, должно быть, восходят к картинам родного города А. П. Чехова Таганрога. Обстановка в «Ионыче» — русская провинция, но в среде московских врачей А. П. Чехов также мог черпать материал для будущего рассказа.

Рассказ был хорошо принят критикой, которая относила «Ионыча» к тем произведениям, в основе которых лежат «глубокие драматические сюжеты в обыденной жизни» и «широко разворачивается

картина обыденной жизни с ее торжеством пошлости, мелочности, жестокой бессмыслицы, тупой скуки и безнадежной тоски».

Особенности жанра. Композиция

А. П. Чехов создал «реализм простейшего случая, раскрывавший сущность жизни в ее самых обыденных проявлениях. Он доводил свой анализ до первоэлементов общественной жизни» (А. Белкин). Однако «поэтика бесконечно малых величин» в творчестве конца 1890 — начала 1900-х годов приводит его к предельно масштабным обобщениям. По мнению Андрея Белого, в «мелочах жизни», отображенных А. П. Чеховым, «открывается какой-то тайный шифр — и мелочи уже не мелочи», они становятся «все больше проводниками Вечности». А. Белый одним из первых отметил возможность перехода от конкретики времени и места, от бытовых частных к бытийному, общечеловеческому, заложенного в символической образности чеховского текста.

А. М. Горький писал: «Никто не понимал так ясно и тонко, как Антон Чехов, трагизм мелочей жизни, никто до него не умел так беспощадно правдиво нарисовать людям позорную и тоскливую картину из жизни в тусклом хаосе мещанской обыденщины». А. П. Чехов видел трагедию в жизненной повседневности, в мелочах, в ежедневных будничных событиях таких обычных, рядовых, что их и событиями трудно назвать. «Чехов полагал, что самый жестокий эксперимент ставит над человеком гадкая обыденная действительность, терзая его однообразием впечатлений и пошлостью» (М. П. Громов). А. П. Чехов анализирует человеческие отношения в сфере мелочей, пустяков, недоразумений, из которых жизнь складывается, как из песчинок гора. Чтобы понять, как же она сложилась, нужно обратиться не только к выдающимся случаям в жизни человека, но и к самым мелким, ничем не примечательным фактам и фактикам. Общий характер жизни будет виден в этом неприметном еще отчетливее, еще окончательнее, чем в резко бросающемся в глаза. Этот художественный принцип определил сюжет чеховского рассказа, его композицию, характер героев, их отношение к жизни.

Рассказ «Ионыч» представляет собой историю жизни — историю превращения личности в пошлость. Рассказ состоит из пяти частей. В первых трех частях мы видим молодого врача Дмитрия Ионыча Старцева, который с удовольствием посещает «самую образованную и талантливую» в губернском городе С. семью Туркиных. В четвертой части: «Прошло четыре года». Потом «прошло еще несколько лет»...

Темы, мотивы, символы

Тема «пошлости пошлого человека» занимает большое место в творчестве А. П. Чехова 1890-х годов. (Слово «пошлость» в XIX веке означало «примитивность», «повторяемость», «обыденность».) Эта тема тесно соприкасается с темой «футлярности». История Ионыча — история поглощения человека пошлостью, обыденностью.

В начале рассказа доктор Старцев, дьячковский сын, недавно назначенный земским врачом, много работает в больнице. Он ходит пешком — своих лошадей у него нет. По представлениям местных жителей, ему, как интеллигентному человеку, «необходимо познакомиться с Туркиными», самой «образованной и талантливой» семьей губернского города С. У каждого члена семьи Туркиных был «какой-нибудь свой талант»: генерал Туркин знал много анекдотов, жена его писала повести и романы, а дочь играла на рояле. «Туркины принимали гостей радушно и показывали им свои таланты весело, с сердечной простотой» — под стук кухонных ножей: «когда в доме сидели гости, то в кухне стучали ножами, во дворе пахло жареным луком — и это всякий раз предвещало обильный и вкусный ужин».

Когда Старцева познакомили с восемнадцатилетней дочерью Туркиных, Екатериной Ивановой, которую дома звали «Котик», она ему очень понравилась. Когда она же играла на рояле, то «гостиная

наполнилась громом; гремело все: и пол, и потолок, и мебель... Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и все сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться, и в то же время... после зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной, смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки, — было так приятно, так ново...»

Старцев хочет еще раз посетить «культурное» семейство Туркиных, но в больнице очень много работы — «прошло больше года таким образом в трудах и одиночестве». Когда он в следующий раз встретился с Катериной Ивановной, «у него уже была своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке», сам он стал уже полнеть. Котик, собирающаяся уезжать поступать в консерваторию, назначила Старцеву свидание вечером на кладбище. Он приехал и ждал ее, «ему хотелось закричать, что он хочет, что он ждет любви во что бы то ни стало», но она не приехала. «На другой день вечером он поехал к Туркиным делать предложение. Но это оказалось неудобным, так как Екатерину Ивановну в ее комнате причесывал парикмахер». Сделав все же предложение (кстати подумав и о возможном приданом, и о росте карьеры), Старцев получил отказ: «Дмитрий Ионыч (она чуть-чуть улыбнулась, так как, произнеся “Дмитрий Ионыч”, вспомнила “Алексей Феофилактыч”)... вы знаете, больше всего в жизни я люблю искусство, я безумно люблю, обожаю музыку, ей я посвятила всю свою жизнь. Я хочу быть артисткой, я хочу славы, успехов, свободы, а вы хотите, чтобы я продолжала жить в этом городе, продолжала эту пустую, бесполезную жизнь, которая стала для меня невыносима...»

Через четыре года: «В городе у Старцева была уже большая практика. Каждое утро он спешно принимал больных у себя в Дялиже, потом уезжал к городским больным, уезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками... Он пополнел, раздобрел и неохотно ходил пешком, так как страдал одышкой... Обыватели своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его...» Оказавшись снова в доме у Туркиных, он заметил, что Екатерина Ивановна тоже изменилась за это время: «Она похудела, побледнела, стала красивее и стройнее, но... уже не было прежней свежести и выражения детской наивности». Она ему еще нравилась, но он подумал: «А хорошо, что я на ней не женился»... «Таланты» же родителей Катерины Ивановны сильно раздражали его: «Бездарен, — думал он, — не тот, кто не умеет писать повестей, а тот, кто их пишет и не умеет скрыть этого».

В последней части Старцев — окончательно ополтившийся человек: «Старцев еще больше пополнел, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову. Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками... то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог». Работает он меньше, и все только в городе, а состояние его растет. Он жаден и груб. Единственное его увлечение — рассматривать денежные купюры. «Вероятно оттого, что горло заплывло жиром, голос у него изменился, стал тонким и резким. Характер у него тоже изменился: стал тяжелым, раздражительным... Он одинок. Живется ему скучно, ничто его не интересует». «А Котик играет на рояле каждый день, часа по четыре. Она заметно постарела, похварывает и каждую осень уезжает с матерью в Крым».

Таким образом, из мелких повседневных, привычных для всех мелочей образуется пошлость, затягивающая людей, ломающая их жизни.

«Человек в футляре»

История создания

Рассказом «Человек в футляре» открывается «маленькая трилогия» А. П. Чехова — «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», — написанная в 1898 году. Некоторые современники писателя сравнивали образ человека в футляре с инспектором таганрогской гимназии А. Ф. Дьяковым. Назывались и другие реальные лица, которые могли послужить прототипом Беликова. Но чеховский герой — собирательный образ и не может быть соотнесен с каким-то определенным прототипом.

Еще при жизни А. П. Чехова образ «футлярного человека» стал нарицательным. «Вся Россия показала мне в футляре», — писала А. П. Чехову одна из читательниц.

Особенности жанра. Композиция

Важную роль в рассказе «Человек в футляре» играет прием «рассказа в рассказе». История о Беликове помещена в обрамление: ее не только рассказывают, но и комментируют герои на охотничьем привале. Так и хочется сказать, что, осудив Беликова и «футлярность», А. П. Чехов устами одного из героев — Ивана Ивановича Чимши-Гималайского — «провозгласил», что «больше так жить невозможно!» Однако фраза героя, какой бы привлекательной и эффектной она ни казалась, в мире А. П. Чехова никогда не является завершающим выводом и выражением авторской позиции. Слова героя должны быть соотнесены с репликами других персонажей, с его собственными действиями и высказываниями, с текстом произведения в целом.

Буркин, повествователь «Человека в футляре», в заключение дважды говорит о том, что Беликовы всегда были и будут, надежд на перемены к лучшему нет. Как бы подтверждая его мнение, в конце рассказа вновь появляется жена старосты Мавра, олицетворяющая, как и Беликов, боязнь жизни, только на иной социальной почве и в другой форме. Слушатель Буркина — Чимша-Гималайский, человек возбужденный, радикально настроенный, делает вывод гораздо более смелый («больше жить так невозможно!»). Этот герой настолько расширяет толкование «футлярности», переходя от «футлярного типа» к «футлярной жизни» и явно говоря о своем, наболевшем, что Буркин возражает: «Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иваныч». Можно рассматривать эту реакцию как своеобразное проявление футлярности. Что думает по этому поводу автор — остается неизвестным. Задача художника — не провозгласить тот или иной вывод. На примере приятелей-охотников А. П. Чехов показывает, как по-разному люди разных темпераментов и характеров реагируют на жизненные явления. Произведение таит в себе эффект «матрешки»: нравственный кругозор Ивана Иваныча шире, чем инфантильная ирония Буркина (которая, в свою очередь, шире юмористического смеха Вареньки над Беликовым), но уже авторской нравственной нормы.

У А. П. Чехова нет героев, которых безоговорочно можно назвать выразителями авторских взглядов, авторского смысла произведения. Смысл этот складывается из чего-то помимо и поверх высказываний героев. Для выражения своей мысли А. П. Чехов использует приемы музыкальной композиции: повтора, контраста, проведения темы через разные голоса. Оценку Беликову и беликовщине дает не только Буркин, но и приехавший из Украины учитель Коваленко — новый, свежий человек в городе. Не стесняясь в выражениях, он называет вещи своими именами: Беликов — «паук, гадюка, Иуда», атмосфера в гимназии — «удушающая, поганая», «кислятиной воняет, как в полицейской будке». Уже известная тема проводится словно на другом музыкальном инструменте, в другой тональности, в чем-то резко эту тему проясняющей. Вот Беликов умер, рассказ о нем закончен — а вокруг бесконечная и далекая от рассказанного жизнь. История, из которой рассказчик и слушатель склонны делать однозначные конечные выводы, включается автором в панораму бесконечной жизни. Финальные рассуждения Ивана Иваныча предваряет описание лунной ночи — картина естественной и гармоничной жизни. В описании спящего под луной села трижды повторяются слова «тихий», «тихо». Особый подбор слов («кротка, печальна, прекрасна... ласково и с умилением... все благополучно») уводит читателя от безобразия жизни к красоте, гармонии, царящим в природе. Тихая, не всегда заметая красота, навевающая мечту о том, что «зла уже нет на земле и все благополучно», задает особую тональность рассказа. Автор как бы указывает на признаки нормы, которая отсутствует в человеческих делах и представителях.

Темы, мотивы, символы

«Футлярность» для А. П. Чехова — это жесткая стереотипность мышления, отмечающая все иные точки зрения на мир и ориентацию в нем. В обрисовке образа «человека в футляре» — Беликова сочетается у А. П. Чехова психологическое, социальное и философское. Сравнение Беликова

с деревенской затворницей Маврой дает повод упомянуть о тех временах, когда предок человека «жил одиноко в своей берлоге», упомянуть о явлениях атавизма в человеческой природе. Описание странных и смешных черт характера, внешности, поведения Беликова поначалу вполне забавно и безобидно. Человек уподоблен улитке или раку-отшельнику — кому же вред от этих существ, которые сами всего боятся? Однако от внешних, предметных футляров (темные очки, калоши, зонтик) герой переходит к незримым, духовным: древние языки («куда он прятался от действительной жизни»), мысль, которую он «также старался запрятать в футляр». Запретительные циркуляры, шпионство, доносы — вот чем оборачивается «пугливость» Беликова. Итогом становится всеобщий страх — рабский, добровольный, своего рода эпидемия страха: Беликов «угнетал» окружающих, «давил на всех», люди «стали бояться всего», они «боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...» Казалось бы, Беликов должен торжествовать, чувствовать себя в родной стихии — в среде, им создаваемой, в нравах, им насаждаемых. Но он первый страдает от них. Держа в руках целый город, Беликов скучен, бледен, не спит по ночам. Он запугал прежде всего самого себя, ему страшно ночью под одеялом, он боится повара Афанасия, начальства, воров.

Краснощекая бойкая Варенька Коваленко, то серьезная, то задумчивая, сердечная, поющая, спорящая, — Варенька, с ее песней «Виют витры», с рассказами о хуторе, о том, как варят там борщ «с красненькими и с синенькими», — это сама жизнь рядом с мертвенным, саморазрушительным Беликовым, пребывающим в вечной тревоге — «как бы чего не вышло». Появление Вареньки — напоминание о другой жизни, вольной, наполненной движением и смехом.

История едва не состоявшейся женитьбы Беликова завершается его смертью. «Колоссальный скандал», сведший героя в могилу, описан так, что читатель может все увидеть не только глазами рассказчика, но и с точки зрения Беликова, и даже почувствовать нечто вроде жалости, сострадания. Но и осмеянный, испытывающий ужас и потрясение Беликов остается до конца верен себе («...Я должен буду доложить господину директору содержание нашего разговора... Я обязан это сделать»). Удовольствие, с каким учителя хоронили Беликова, становится вполне понятным.

Рассказ о гимназии и городе, терроризированных страхом, который внушало им ничтожество, вобрал в себя признаки целой эпохи в жизни страны за полтора десятилетия. Это была Россия эпохи Александра III, который прятался от запуганных им подданных в Гатчине. После смерти своего отца новый царь Николай II назвал «бессмысленными мечтаниями» надежды на обретение общественных свобод и заявил, что он будет «охранять начала самодержавия так же твердо и неуклонно, как охранял его незабвенный покойный родитель». Однако чеховский рассказ — отнюдь не только картина русской провинции в определенную эпоху. А. П. Чехов ставил проблемы большого общечеловеческого значения, имеющие универсальный, вневременный смысл. Страх перед жизнью, ощущение собственной беспомощности, малости, одиночества знакомы, наверное, почти каждому человеку. «Не высовываться», «моя хата с краю», «инициатива наказуема» — разве мало мы знаем людей, придерживающихся подобных принципов? Разве не пытаемся мы (кто-то время от времени, а кто-то почти всегда) втиснуть свою жизнь в тот или иной футляр, шаблон, стандарт?

«Дама с собачкой»

Время и история создания

Замысел рассказа вынашивался писателем в течение нескольких лет. Одна из первых записей относится к 1896 году: «Дама с мопсом». В течение следующих двух лет Чехов делает заметки о курортных романах. Наконец в 1899 году, после продолжительного творческого перерыва, Чехов публикует «Даму с собачкой».

Сюжет

Дмитрий Дмитриевич Гуров во время отдыха в Ялте знакомится с молодой дамой — Анной Сергеевной фон Дидериц. Несмотря на то, что оба состоят в браке, через неделю после знакомства герои становятся близки.

После окончания отдыха Гуров возвращается в Москву, к семье, уверенный в том, что очень быстро забудет свою ялтинскую знакомую. Однако мысли об Анне Сергеевне не дают ему покоя. Гуров отправляется в город С., где живет его возлюбленная. Встретившись в местном театре, герои договариваются, что Анна Сергеевна приедет в Москву. Раз в два-три месяца Анна Сергеевна приезжает к Гурову. Герои тайно встречаются в гостинице.

«И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается».

Тематика и композиция

Рассказ «Дама с собачкой» посвящен теме любви. Однако своеобразие ее подачи проявляется в том, что история истинной любви внезапно прорастает через банальную фабулу курортного романа, легкой, ни к чему не обязывающей интрижки.

В основу композиции положена история обычного курортного романа. Однако характерное для такого сюжета появление третьего лица (мужа, жены и т. д.) не состоялось. Более того, автор намеренно подчеркивает отклонение от привычной схемы курортного романа: «Ждали, что приедет муж. Но пришло от него письмо, в котором он извещал, что у него разболелись глаза, и умолял жену поскорее вернуться домой».

Первая развязка (расставание героев в Ялте) также оказывается ложной, поскольку за ней следует вторая встреча, вызванная пониманием того, что Анна Сергеевна «наполняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем, какого он теперь желал для себя». *Композиция как бы удваивается*: если первая и вторая часть рассказа посвящены мнимому, «курортному» знакомству и сближению героев, то третья и четвертая — подлинному узнаванию друг друга и подлинной близости.

Система персонажей

В экспозиции читатель знакомится с главным героем — Дмитрием Дмитриевичем Гуровым. Его характеристика лаконична, но содержательна и касается, главным образом, героя в его отношениях с женщинами:

«Ему не было еще сорока, но у него была уже дочь двенадцати лет и два сына-гимназиста. Его женили рано, когда он был еще студентом второго курса, и теперь жена казалась в полтора раза старше его... Изменять ей он начал уже давно, изменял часто и, вероятно, поэтому о женщинах отзывался почти всегда дурно, и когда в его присутствии говорили о них, то он называл их так:

— Низшая раса!

Ему казалось, что он достаточно научен горьким опытом, чтобы называть их как угодно, но все же без «низшей расы» он не мог бы прожить и двух дней».

В этом свете вполне закономерной представляется история знакомства Гурова и дамы с собачкой. Гуриц, переживший не один роман, провожая Анну Сергеевну, думал об их встрече как об «еще одном походе», которое очень быстро забудется.

В первой половине рассказа физическому сближению героев противопоставлена их духовная разобщенность, отчетливо выразившаяся, например, в сцене в арбузом:

«Анна Сергеевна, эта “дама с собачкой”, к тому, что произошло, отнеслась как-то особенно, очень серьезно, точно к своему падению, — так казалось, и это было странно и некстати. У нее опустились,

завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы, она задумалась в унылой позе, точно грешница на старинной картине.

— Нехорошо, — сказала она. — Вы же первый меня не уважаете теперь.

На столе в номере был арбуз. Гуров отрезал себе ломоть и стал есть не спеша. Прошло, по крайней мере, полчаса в молчании».

Чуждость героев друг другу подчеркнута и в сцене прощания. Анна Сергеевна «была грустна, точно больна, и лицо у нее дрожало». Из слов, которые она говорит Гурову, становится ясно, как важна и значительна для нее встреча с ним. Герой же, напротив, воспринимает произошедшее как легкую интрижку, «приключение».

Вернувшись в Москву, герой некоторое время, действительно, продолжает вести привычный образ жизни. Однако образ ялтинской знакомой все настойчивее преследует его. Вскоре выясняется, что, казалось бы, случайная встреча полностью преображает Гурова. Его эволюция обозначена несколькими штрихами. Сначала герой заметил, что мысли об Анне Сергеевне не покидают его. Затем ему захотелось поделиться с кем-нибудь своими воспоминаниями, поговорить о женщинах и любви. Но непонимание окружающих приводит к тому, что Гуров пересматривает свое отношение к привычной, повседневной жизни:

«Какие дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном. Ненужные дела и разговоры все об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!»

В результате герой отправляется в С., чтобы увидеть Анну Сергеевну. Там происходит подлинное сближение героев:

«Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга».

«Смерть чиновника»

История создания

Рассказ был написан в 1883 году. В его основу, возможно, положен реальный случай. Существует несколько версий о предположительных источниках рассказа. Согласно одной из них, в рассказе отражен случай, происшедший в московском Большом театре: какой-то человек, неосторожно чихнувший в театре, на следующий день стал просить извинения за причиненное беспокойство. Кроме того, в то время широко известен был анекдот о поэте А. Жемчужникове, который в театре специально наступил на ногу крупному сановнику и потом ходил к нему ежедневно извиняться, пока тот его не прогнал.

Жанр

Жанровая принадлежность «Смерти чиновника» неоднозначна. Дело в том, что это произведение, как правило, относят к жанру *рассказа*, поскольку оно небольшого объема и сосредоточено на одном эпизоде из жизни героя. Однако динамичный, стремительно развивающийся сюжет и неожиданный финал — характерные черты *новеллистического* жанра.

Сюжет

Во время спектакля чиновник Иван Дмитрич Червяков чихнул, случайно обрызгав сидящего впереди генерала Брижжалова. Герой извинился, но ему показалось, что этого недостаточно, и он

извинился во второй раз. Жена Червякова, узнав о происшествии, посоветовала мужу еще раз извиниться. Однако, увидев Червякова, генерал отмахнулся от него. На следующий день чиновник снова пришел к Брижжалову с извинениями. Но тот рассердился, даже накричал на Ивана Дмитрича и выгнал из своего кабинета.

«В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся... Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер».

Тематика и проблематика

В рассказе развивается традиционная для русской литературы тема «маленького человека», впервые поднятая Пушкиным. Но если в «Станционном смотрителе» Пушкина, «Шинели» Гоголя и многих других произведениях основной акцент сделан на пафосе сострадания и сочувствия «маленькому человеку», а также выражен протест против подавления и искажения человеческой личности, то в чеховском рассказе предложен иной ракурс рассмотрения привычной темы.

Несмотря на трагическую развязку, заявленную уже в названии, это произведение относят к *сатирическим рассказам*. «Маленький человек» здесь — объект осмеяния. Червяков вызывает не сочувствие и жалость, а насмешку. В отличие от своих литературных предшественников (Вырин, Башмачкин и т. д.), он добровольно и упорно, без всякого принуждения, унижается и подличает перед чиновником высокого ранга.

В этой связи название рассказа может прочитываться не только в прямом, но и в переносном смысле. Ироничный тон повествования, нарочито сниженная лексика при описании такого значительного события, как смерть («Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер») не позволяют воспринять финал произведения как трагичный. Здесь сталкиваются две стихии — комическая и трагическая, но первая явно берет верх. Именно сатирическое начало определяет общую тональность произведения, а потому смерть Червякова воспринимается как художественный прием, обнажающий такие неприглядные стороны человеческой личности, как чиновничество, трусость, добровольное рабство и др.

Конфликт

Один из двух главных героев рассказа является генералом, а второй — мелким чиновником. Это, казалось бы, предопределяет конфликт произведения — противостояние между чином и человеком. Однако в рассказе Чехова к смерти чиновника приводит не бездушие или жестокость генерала, а страх самого Червякова перед мундиром. Таким образом, налицо сдвиг привычной схемы: не высокопоставленный чиновник является причиной смерти экзекутора, а его собственный страх перед чином.

Система персонажей

В фокусе повествования два основных персонажа — экзекутор Червяков и генерал Брижжалов.

Центральный герой — *Иван Дмитрич Червяков* — описан более детально. Поскольку небольшой объем рассказа не предполагает пространные описания и внутренние монологи, огромное значение приобретает *художественная деталь*. Именно через деталь раскрывается внутренний мир героя.

У главного героя «говорящая» фамилия — Червяков. Она не только смешная, но и выявляет внутреннюю сущность героя. В сочетании с его чином — экзекутор, фамилия создает дополнительный комический эффект (у слова «экзекутор» два значения: 1) младший чиновник в канцелярии; 2) тот, кто производит экзекуцию, то есть наказание, или руководит ею). В дальнейшем комический эффект усиливается, поскольку тот, кто наказывает, умирает от страха наказания.

Очень значимым оказывается то, что чихнув «Червяков нисколько не сконфузился». Герой разволновался только тогда, когда увидел, кого именно он «обеспокоил». Примечательно, что сведения о генерале исчерпываются лишь фамилией и званием («Я его обрызгал! — подумал Червяков. — Не мой начальник, чужой, но все-таки неловко. Извиниться надо»). Это, конечно, не случайно. Именно звание генерала, то есть его высокий чин, приводят к многократным извинениям Червякова. Реакция генерала на беспокойство, причиненное ему во время спектакля, вполне адекватна: он немного раздражен — и только. Именно чрезмерная назойливость Червякова заставляет генерала повысить голос. Последняя фраза рассказа также подчеркивает то, что смерть Червякова — смерть чиновника, умершего из-за страха перед мундиром.

«Хамелеон»

История создания

Антон Павлович Чехов (1860–1904) дебютировал рассказами и сценками в мелких юмористических журналах. Он писал бытовые картинки, очерки, «мелочишки», которые в сумме своей создавали особый мир, странный, вызывающий удивление. Люди в этих рассказах (помещики, чиновники, купцы, мещане) часто сравнивались с рыбами, животными, насекомыми. То появлялся герой толстый и круглый, «как жук», и рядом с ним супруга — «тонкая, как голландская сельдь» («Папаша»), то человек, которого следовало бы называть не человеческим именем, а «так, как зовут вообще лошадей да коров» («За яблочки»), то просто баран в человеческом облике («Баран и барышня»), то свинья («Ряженые»)… Самая большая известность среди этих человекоподобных животных А. П. Чехова выпала на долю хамелеона.

Впервые «Хамелеон», подписанный «А. Чехонте», был опубликован в журнале «Осколки» в 1884 году.

Особенности жанра. Композиция

Ранний А. П. Чехов во многом подготавливал А. П. Чехова зрелого. Художественные принципы, выработанные в первое пятилетие работы, навсегда остались в чеховской прозе. Здесь нет предварительных подробных описаний обстановки, экскурсов в прошлое героев и прочих подступов к действию — оно начинается сразу. Отсутствуют развернутые авторские рассуждения. Описание базара, на котором происходит действие рассказа, кратко и выразительно: «Через базарную площадь идет полицейский надзиратель Очумелов в новой шинели и с узелком в руке. За ним шагает рыжий городовой с решетом, доверху наполненным конфискованным крыжовником. Кругом тишина… На площади ни души… Открытые двери лавок и кабаков глядят на свет Божий уныло, как голодные пасти; около них нет даже нищих», а затем «из лавок высовываются сонные физиономии, и скоро около дровяного склада, словно из земли выросши, собирается толпа». Особую нагрузку несет деталь.

В основе сюжета рассказа лежит определенная бытовая коллизия, конкретная ситуация: «золотых дел мастера» Хрюкина укусила собака, и полицейский надзиратель Очумелов должен разрешить конфликт на базарной площади. Особенность композиции: одна и та же сценка повторяется несколько раз, но повторяется, как в зеркале. С помощью этого приема А. П. Чехов показывает клишированность сознания людей — стереотип, шаблон мышления и поведения.

В «Хамелеоне» юмористика у А. П. Чехова становится серьезной, появляются сатирические ноты — юмористическая сценка получает социально-общественное значение. А. С. Лазарев в письме Н. М. Ежову от 15 сентября 1884 года привел рассказа «Хамелеон» как пример удачного сочетания обличительной тенденции («вопияние») с задачами юмористического журнала: «Кто говорит, можно и вопиять, но главным образом вопиять, смешивая его с невопиянием и стараясь смешить. Что делать, такая доля! Да и нам с тобой ведь смешное нравится? Точно так же нравится оно и другим.

Возьмем пример с Чехонте... В рассказе «Хамелеон» есть вопияние, но если и не смешное, то крайне остроумное и оригинальное. Так нужно стараться и нам. Это труднее. Одни резкие слова ставить куда легче».

Темы, мотивы, символы

В зависимости от того, кому принадлежит собака, Очумелов готов считать виновником инцидента ее или Хрюкина. У него есть некое убеждение, которое определяет все его действия, дает ему жизненные ориентиры.

Мгновенные переходы от угодничества к самоуправству, от самодурства к холопству — эти черты полицейского надзирателя Очумелова не только характеристика российской полицейщины. Чеховский хамелеон стал символом эпохи, отмеченной чертами двоедушия, лганья, предательства, пустомыслия, произвола. После рассказа А. П. Чехова хамелеонами стали называть людей, готовых в угоду обстоятельствам моментально менять взгляды на прямо противоположные. У них свое понимание «порядка», который заведен не ими и который следует всеми силами и любой ценой оберегать. Эту ложность представлений, которые кажутся их носителям абсолютной правдой, А. П. Чехов будет показывать в большинстве своих произведений. Сила застывших представлений, вынуждающая человека мыслить и поступать по стандарту, столкновения между носителями разных «правд» станут постоянными темами произведения писателя.

6.2. А. П. Чехов. Пьеса «Вишневый сад»

История создания

Последняя пьеса Антона Павловича Чехова (1860–1904) стала самым знаменитым произведением мировой драматургии XX века. Проникнуть в ее смысл пытались и пытаются актеры, режиссеры, читатели, зрители многих стран.

Известно, что А. П. Чехов обдумывал пьесу с 1896 по 1903 год. Писалась она с марта по октябрь 1903 года. Но трудно точно сказать, когда именно в сознании А. П. Чехова возник замысел пьесы «Вишневый сад». Может быть, точкой отсчета можно считать печальную историю продажи дома Чеховых в Таганроге, пережитую писателем в юности, когда близкий друг семьи, обещая помощь, обманул семью и сам купил дом за бесценок. Дом этот строился для большой семьи отцом Чехова, сыном простолюдина, «выбившимся в люди», и был, в своем роде, их «родовым гнездом». Продажа «имения» — одна из самых ранних бед, пережитых мальчиком Чеховым. Эта тема не раз отзовется в его произведениях: рассказах «Чужая беда», «Соседи», «Черный монах», «У знакомых» и, конечно же, в прощальной пьесе «Вишневый сад».

В марте 1901 года А. П. Чехов пишет в письме Ольге Леонардовне Книппер: «Следующая пьеса, какую я напишу, будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу». Трудно в этих словах узнать будущий «Вишневый сад», но тем не менее речь идет именно о нем. Уже работая над пьесой, в сентябре 1903 года, А. П. Чехов пишет Ольге Леонардовне: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс». Он так и обозначил жанр своего произведения — комедия.

А. П. Чехов пишет о будущей пьесе: «Она чуть-чуть забрезжила в мозгу, как самый ранний рассвет...» Именно с рассвета, чуть-чуть брезжущего, нежного чувства, атмосферы весны и начинается пьеса. К. С. Станиславский вспоминает: «В воображении Чехова стало рисоваться окно старого помещичьего дома, через которое лезли в комнату ветки деревьев. Потом они зацвели снежно-белым цветом». Сад является одним из толчков к замыслу пьесы, ее ключевым символом — с его образа и начинается написание произведения.

5 февраля 1903 года А. П. Чехов пишет: «В голове она у меня уже готова. Называется “Вишневый сад”, четыре акта, в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях». Белый цвет, возникший на ранней стадии замысла еще только брезжущим рассветом, затем станет символическим в пьесе: на Раневской — белое платье, пишет Чехов в письме О. Л. Книппер, поясняя ей, как следует играть эту героиню. Лопахин гордится и немного смущен тем, что он ходит в «белой жилетке», в отличие от его предков-мужиков. На Шарлотте — тоже белое платье. В белом жилете появляется и Фирс в самом конце пьесы — в заколоченном доме, обреченный на умирание вместе с ним. Одетой в белое платье чудится Раневской и покойница-мать, гуляющая по саду. И самое главное — сад весной весь в белом. Как невеста. Или как покойник, в саване.

Работа над «Вишневым садом» шла быстро. Уже к концу 1903 года пьеса была закончена, и сразу начались репетиции ее в Московском Художественном театре. А. П. Чехов, будучи уже тяжело больным, приезжал из Ялты в Москву и принимал в постановке самое деятельное участие, давал рекомендации первым актерам-исполнителям героев пьесы. Надо сказать, А. П. Чехов и постановщики первого спектакля по этой пьесе, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, существенно расходились в трактовке пьесы, особенно в понимании ее жанра. Чехов продолжал настаивать, что его пьеса — комедия, тогда как постановщики видели в ней и ставили ее как лирическую драму. С тех пор, с самой первой постановки этой пьесы в 1904 году, проблема жанра то и дело всплывает в связи с новыми трактовками этой загадочной чеховской пьесы.

В более позднее время театральные интерпретации «Вишневого сада» Чехова отличались разнообразием. Эту пьесу ставили в 70-х годах А. Эфрос, Г. Волчек. В 80–90-е годы интерес к этому произведению А. П. Чехова еще более усиливается: появляются оригинальные трактовки Э. Някрошюса, И. Райхельгауза, М. Розовского, К. Гинкаса и др. Видимо, это связано с тем, что в сознании современников чеховская пьеса предстает как метафора смены исторических эпох, где бы и на какой социальной почве эта смена ни происходила.

Особенности жанра. Композиция

О жанре «Вишневого сада» — одной из самых сложных пьес в мировой драматургии — существуют самые разные мнения. Споры начались еще с самой первой постановки «Вишневого сада» К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. Художественный театр поставил ее как тяжелую драму русской жизни: «Это не комедия, это трагедия... Я плакал, как женщина...» (К. С. Станиславский).

А. П. Чехов определил жанр так: комедия. В словаре литературоведческих терминов значится: «Комедия (от греч. komos — веселая толпа и oide — песнь) — один из основных видов драмы, изображающий такие жизненные положения и характеры, которые вызывают смех. Комедия как особая форма комического в литературе наиболее точно улавливает и передает его важнейшие оттенки — юмор, иронию, сарказм, сатиру. Отсюда многокрасочность и разнообразие комедийных жанров: от развлекательных (фарс, интермедия, водевиль) до «серьезных», содержащих в себе глубокую идейную задачу. Различают комедию «положений» и комедию «характеров». В первой источником смешного являются всякого рода нелепые стечения обстоятельств. Комедия «характеров» сосредоточивает внимание на различных недостатках людей, искажающих их человеческую сущность».

Можно ли рассматривать «Вишневый сад» как комедию «положений» или «характеров»? Обстоятельства, в которых оказываются герои пьесы А. П. Чехова, нелепы (родной дом погибает, а хозяева пьют кофе и раздают золотые направо и налево, при этом отвергая возможный разумный выход из ситуации). Герои говорят о прекрасном будущем, о новом, невообразимой красоты саде, будучи совершенно равнодушными к уже существующему саду в настоящем. Но эти нелепости происходят не по вине героев — так складываются их жизни, к такому итогу привела логика развития их характеров и жизненных обстоятельств. В этом видны закономерности, отнюдь не вызывающие

смех. И характеры героев вовсе не смешны — они драматичны и неоднозначны. Никому из героев А. П. Чехов не дает прямолинейной характеристики.

Совершает всякие нелепости Епиходов: то кий сломает, то гитару мандолиной назовет, то в его стакане окажется таракан. Смешна идея «родителя» Симеонова-Пищика вести свою родословную от лошади, которую Калигула привел в римский сенат. Смешны попытки Яши быть утонченным «французом», попахивая при этом курицей или селедкой. Забавны его моралистические речи: «По-моему так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная...» Забавно выглядит эпизод в конце второго действия, когда Петя произносит речи, предназначенные для митинга, единственной своей слушательнице — Ане, а их прерывает Варя, следящая, чтобы между ними не случилось любви. Но это все эпизоды «периферийные». В «магистральном» течении пьесы ничего смешного нет.

Определение пьесы как комедии связано с особым чеховским пониманием природы этого жанра. Т. Л. Щепкина-Куперник вспоминает, как А. П. Чехов рассказывал ей о такой идее: «Вот надо бы написать такой водевиль: пережидают двое дождь в пустой риге, шутят, смеются, сушат зонты, в любви объясняются — потом дождь проходит, солнце — и вдруг он умирает от разрыва сердца! — Бог с вами, Антон Павлович! — изумилась я. — Какой же это будет водевиль? — А зато жизненно. Разве так не бывает? Вот шутим, смеемся — и вдруг — хлоп! Конец!» Этому разговору почти сто лет, и все эти годы театры многих стран ищут «меру грустного и смешного» в чеховских пьесах. Ясно одно: однозначному жанровому прочтению — только печальному или только комическому — эти произведения не поддаются.

Интересно в этой связи и такое суждение А. П. Чехова: «Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое с смешным». Видимо, для А. П. Чехова нет деления жанров на высокие и низкие, серьезные и смешные, поскольку такого деления не происходит и в самой жизни. А раз этого нет в жизни, значит, не должно быть и в искусстве. Исследователь творчества А. П. Чехова З. С. Паперный пишет: «Можно сказать, жанр чеховских пьес (и “Чайки”, и “Дяди Вани”, и “Вишневого сада”) родился на границе понятий “комедия” и “драма”, как бы на самом лезвии, и не соскакивает окончательно ни в одну, ни в другую сторону».

Известно пушкинское высказывание о высокой комедии, которая, по его словам, близко подходит к трагедии. В наши дни существует жанровый термин «трагикомедия». В трагикомедии драматург отражает одни и те же явления действительности одновременно и в комическом, и в трагическом освещении. При этом трагическое и комическое не просто соединены. Эти элементы, взаимодействуя, усиливают друг друга, образуя в конечном счете органическое нерасторжимое единство. Трагикомедией является, по-видимому, и «Вишневый сад».

«Мы ушли от привычного лирического быта, — писал один из самых ярких режиссеров-постановщиков пьесы «Вишневый сад» в 1970-е годы Анатолий Эфрос, — и открыли дорогу странному трагизму, который в этой пьесе заложен. Чистый, какой-то даже наивный трагизм. Детская разноголосица в минуту грозящей опасности». Этот «наивный трагизм» особенно виден на примере третьего действия: бал в доме устраивается именно в тот день, когда на торгах решается судьба вишневого сада; Варя танцует, плача; Раневская и Петя говорят о том, что значит быть «выше» или «ниже» любви, осыпая друг друга упреками и одновременно жалея, а затем Петя, рассерженно удалившийся после этого разговора, падает с лестницы. Это — проявление того самого принципа, по которому Чехов собирался писать водевиль, заканчивающийся смертью. Так возникает жанровое образование, позволяющее одновременно передать и жалость по отношению к персонажам пьесы, и гнев, и сочувствие к ним, и их осуждение — все то, что вытекало из идейно-художественного замысла автора.

Особенностью пьес А. П. Чехова является их кажущаяся «бесконфликтность». В пьесе «Вишневый сад» нет резкого противостояния характеров, ослаблены элементы занимательности фабулы, пьеса строится не на остроюсюжетном драматическом действии, а на углубленном психологическом анализе характеров.

Чехов пытается перенести в пьесы основные принципы «объективной» прозы. Отсюда — новая организация художественного материала, новое представление о принципах построения действия.

В «Вишневом саду» в жизни персонажей нет явных катастроф — если не считать аукциона, о котором они знают заранее. Действие пьесы протекает шесть месяцев. Чем заняты герои? Раневская, Гаев, Аня, Петя Трофимов? Только разговорами. Трудятся лишь Лопухин и Варя — да и то где-то за сценой. Ничего не происходит. Герои плывут по течению. Нет событий, а жизнь разбита. Почему? Кто виноват? Вроде бы никто, и вместе с тем — все.

Чеховские пьесы строятся как многоплановое развертывание многих мотивов и лейтмотивов. Каждый эпизод окрашен единым настроением, и пьеса развивается не от события к событию, а от настроения к настроению. Реплики и эпизоды связаны ассоциативно, по законам поэтическим или музыкальным. Поэтому пьесы А. П. Чехова нередко называют драмами настроения или лирическими драмами. Пожалуй, главное в чеховском театре — это свобода от жанровых условностей (при тонком понимании законов сцены). Как А. С. Пушкин создал в «Евгении Онегине» «роман жизни», так А. П. Чехов создавал свои «драмы жизни», сочетая в них высокое и низкое, прозу и поэзию, быт и бытие, историю и вечность. Многие из того, что у А. П. Чехова было лишь намечено, открыло дорогу целым направлениям театрального искусства XX века — таким как эпический театр Б. Брехта, драматургия абсурда, театр Т. Уильямса.

Темы, мотивы, символы

Можно определить несколько основных тем пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». Главная тема: гибель «дворянских» гнезд, разрушение старого уклада жизни; смена дворянского мира с его обветшавшими ценностями миром предпринимателей; нарастание революционных идей о глобальном переустройстве жизни («Мы насадим новый сад, лучше этого!»), воплощение которых у писателя вызывают большое сомнение. Это, безусловно, та самая «злоба дня» начала XX века, которая вызвала к жизни сам замысел пьесы. Но классическое произведение всегда многослойно, и смысл его оказывается порой глубже и шире замысла. Зрителям и читателям сегодняшнего дня в этом произведении видятся и другие темы, не менее важные и для автора в пору написания: конфликт поколений, трагедия непонимания людей друг другом; отсутствие в жизни гармонии и любви; бесприютность и отсутствие корней, привязывающих человека к дому, к родине, к памяти предков.

Но, может быть, самой актуальной темой этой прощальной пьесы А. П. Чехова является тема гибели красоты в жизни людей, исчезновение из их жизни «животворящих святых», связующих поколения, уничтожение культуры, символично изображенной в образе вишневого сада. В. Мейерхольд замечал: «Это веселье, в котором слышны звуки смерти».

А. П. Чехов перечеркивает шаблонные сюжетные ситуации, стандартные решения хода событий, разрушает привычные стереотипы создания драматических коллизий: «Во всей пьесе ни одного выстрела» (в письме к О. Л. Книшпер). Зачем же в руках у Шарлотты появляется ружье? Ружье, которое обязательно должно выстрелить, можно считать обычным и примелькавшимся приемом. А. П. Чехов применяет этот прием как бы «наоборот». Ружье не стреляет. Между тем, убийство в пьесе есть. Убит вишневый сад. Убита красота. Все это происходит без выстрелов, но от этого впечатление становится еще более сильным.

Действие «Вишневого сада» психологически насыщено, его напряженность поддерживается «случайными» репликами, приобретающими символическую окрашенность. Пример диалога героев, которые у Чехова никогда не слышат друг друга, пребывая каждый «на своей волне», в своем собственном внутреннем монологе:

«Лопухин. Надо окончательно решить, — время не ждет... Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!

Любовь Андреевна. Кто это здесь курит отвратительные сигары...

Гаев. Вот железную дорогу построили, и стало удобно. Съездили в город и позавтракали...желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию...

Лопухин. Только одно слово! Дайте же мне ответ!

Гаев (*зевая*). Кого?

Любовь Андреевна (*глядит в свое портмоне*). Вчера было много денег, а сегодня совсем мало...»

Очень важны внесловесные средства (паузы, жесты персонажей, «посторонние» звуки, мелочи обстановки), создающие психологический подтекст. Вот перечень «посторонних» звуков в «Вишневом саде»: скрип сапог «недотепы» Епиходова, игра на свирели пастуха, звуки «нашего знаменитого еврейского оркестра: четыре скрипки, флейта, контрабас», звуки игры на бильярде и т. д.

Во втором действии во время диалога героев, который похож на параллельные монологи — настолько они не способны слышать друг друга, — вдруг раздается «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий и печальный». Замечательна реакция героев и направление их взгляда: Лопухин — взгляд вниз, реалистичный, конкретный: «Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко». Гаев — взгляд вверх, неопределенный, абстрактный: «А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли». Трофимов — взгляд в ночь, безразличный, но навевающий тревогу: «Или филин». Раневская — взгляд в себя, нервный: (вздрагивает) «Неприятно почему-то». Фирс — взгляд в прошлое, которое на самом деле для героев — будущее: «Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь... перед волей...» Это не просто обмен мнениями по поводу непонятого звука: это их разнонаправленный диалог-монолог, это их реакция на звук жизни, «лопнувшей» под ударом Судьбы.

У каждого героя пьесы есть какая-то с первого взгляда незначительная мелочь, деталь, привычка, жест, которые сопровождают его на протяжении всего действия. Для Лопухина эта деталь — различные цифры, будь то упоминание десятин земли, процентов, верст, прошедших лет, а также часы, на которые он часто смотрит: не случайно его первый вопрос — «Который час?». Лопухин — человек дела, его мир — мир цифр и точных расчетов, приблизительности в этом мире не может быть. Раневская все время что-то роняет из карманов: телеграммы от французского любовника, кошелек, из которого высыпаются монеты. Ее жизнь как бы рассыпается, теряется в ней что-то главное — вот и детали об этом говорят. У Вари на поясе звенят ключи, которые она в последнем действии демонстративно бросит Лопухину. Она пытается вести хозяйство в разоренном доме, как-то удержать его от конечного разрушения, но двери перед Судьбой не запрешь, ключи не помогут, все оказывается напрасно. Бильярд для Гаева — способ уйти в игру от страшной неуютной жизни, как-то спрятаться, немножко впасть в детство. Потому и бормочет он: «Желтого в середину». Потому и ходит за ним старый Фирс, как за ребенком: то пальтишко принесет, то выбранит «недотепой». Даже такой, казалось бы, второстепенный персонаж, как лакей Яша, наделен своей особой «деталью»: от него все время чем-то пахнет — то «отвратительными сигарами», то курицей, то селедкой, то выпитым втайне хозяйским шампанским.

Особенную роль в пьесе играют «внесценические» персонажи, которых упоминают герои, которые также как-то участвуют в общей нелепости жизни. Это дочь Пищика Дашенька, читательница Ницше; какой-то Евстигней, интригующий на кухне против Вари; любовник Раневской, оставшийся в Париже и забрасывающий ее телеграммами; мать Яши, которой никак не удается встретиться со своим сокровищем-сыном; купец Дериганов, с которым Лопухин сражается за право владения имением, и др.

Есть в пьесе несколько устойчивых мотивов. Самый отчетливый — это мотив «повреждения, урона». Например, все происходящее с Епиходовым имеет один общий признак — нелепого повреждения. Уронил букет, сломал кий, смял чемоданную картонку, повредил себе голос. Но и этого мало: Епиходов как будто отбрасывает большую тень на другие персонажи. К «двадцати двум несчастьям» Епиходова прибавляются другие. Лопухин дважды опоздал на поезд; Аня растеряла все шпильки; Дуняша, которую обнял Яша, блюдечко разбила; Любовь Андреевна уронила портмоне, рассыпала золотые; Петя Трофимов с лестницы упал. Ряд предметов, в которых воплощено в комедии значение «утраты», «неудачи» и «повреждения», может быть продолжен: пустые стаканчики (шампанское «вылакал» лакей Яша), разбитый градусник, оброненный букет цветов, потерянные калоши... «Утрата»

и «бессмысленное существование в негодном к употреблению виде» могут и персонифицироваться (смерть «внесценических» няни и Афанасия, старение Фирса и Пети Трофимова, которого одна баба в вагоне назвала «облезлый барин») и «опространствоваться»: вишневый сад рубят, дом и усадьба Гаевых обречены на слом.

Еще один мотив — смерти, кладбища, гробов. Дух смерти, угасания веет над произведением. Поясняя декорации ко второму акту, А. П. Чехов писал К. С. Станиславскому: «Кладбища нет, оно было очень давно. Две-три плиты, лежащие беспорядочно, — вот и все, что осталось». Раневская упоминает умершего мужа, погибшего сына, в цветущем саду ей чудится покойница-мать. Лопухин говорит о том, как были бы поражены его успехами дед и отец, если бы восстали из гробов. Трофимов патетически произносит речь о крепостных, замученных в этой усадьбе и глядящих на нас с каждой вишенки. «Могила» и «кладбище» служат символом суетности человеческой жизни и бренности всего земного.

Символичен в этом произведении и белый цвет. «Белый цвет... Беспечность. Легкие белые платья. Озноб. Цвет цветущей вишни — символ жизни, и цвет белых платьев, как саванов, — символ смерти. Круг замыкается», — так говорит о белом цвете в пьесе актриса Алла Демидова, исполнительница роли Раневской в постановке А. Эфроса. Белый цвет не только «могильный», но и «воздушный», не только призрачный, но и прозрачный, «светлый». Он создает ауру возможной гармонии жизни, которая мечталась, но не осуществилась. И наконец, самый важный герой-символ этого произведения — Вишневый сад. Конечно, это не просто место действия. Это центр произведения, главный герой. Его любят, о нем сожалеют, о нем мечтают, им хотят овладеть, от него отрекаются, его предают и убивают. Вишневый сад одушевлен. Его душа безвинна, прекрасна, щедра, полна любви. Автор как бы оценивает каждого человека в этой пьесе по отношению к саду. Одни его любили и предали — Раневская и Гаев. Другие мечтали о нем, в конце концов овладели им, «усовершенствуя», убили — Лопухин. Третьи, в силу своей молодости и энергии, могли бы спасти его, но они мечтают о каком-то небывалом будущем саде и отрекаются от уже существующего — Аня и Петя Трофимов.

Вишневый сад — это память предков, это красота, это чувство родины, это культура. Действительно, «вся Россия — наш сад!» И это то, что оказалось обречено на уничтожение в начале XX века.

Сюжет

В разоренное имение, увядшую славу которого составляет огромный вишневый сад, из Парижа возвращается хозяйка имения Любовь Андреевна Раневская, женщина добрая, милая, но совершенно непрактичная. Необходимо предпринять какие-то действия для спасения сада и имения, иначе им грозит продажа с молотка на торгах. Но ни Раневская, ни ее брат Гаев не способны решить эту проблему по-деловому: они наивно рассчитывают на какие-то деньги рязанской тетушки, на то, что в конце концов все уладится само собой. Они оба грустят о разоренном гнезде, вспоминают дорогие могилы на этой земле — матери и маленького сына Раневской, утонувшего здесь несколько лет назад, — но не в состоянии сосредоточиться на судьбе живущих дорогих им людей — дочери Раневской Ани, 17-летней девушки, и приемной дочери Вари, 24 лет, на плечах которой держится весь дом. Варя вынуждена считать копейки, чтобы прокормить домочадцев, в то время как ее приемная мать тратит деньги глупо, не задумываясь. Гаев, безусловно, добрый и деликатный человек, произносит прочувствованные речи в честь старого «многоуважаемого» шкафа, вызывающие смех молодежи, а затем от смущения бормочет бильярдные заклинания, но помочь чем-либо своей сестре в ее трудную минуту не в состоянии.

Выход из создавшейся ситуации, деловой и реальный, предлагает Лопухин, богатый купец, предки которого были крепостными в этом имении. Движимый чувствами уважения и благодарности по отношению к Раневской за ее человечность, проявленную к нему когда-то, Лопухин предлагает продать сад под дачные участки, тем самым спасти имение ценой потери большого, но уже не приносящего дохода сада. Этот план вызывает у Раневской возмущение: для нее имение немислимо без сада.

Для Лопахина же эти дворянские сентиментальности совершенно непонятны, он, в свою очередь, негодует на непрактичность людей, которым он искренне хочет помочь.

В имении живет также Петя Трофимов, бывший учитель погибшего сына Раневской, «вечный студент», постоянно изгоняемый из университета. У него свой взгляд на судьбу сада, который он излагает юной Ане, призывая ее не думать о судьбе какого-то частного сада, который для него кажется символом крепостничества. Петя предлагает порвать с прошлым и устремиться в светлое будущее, внушая Ане: «Мы насадим новый сад, лучше прежнего!»

Параллельно с главными героями в доме обитают «второстепенные» персонажи. Их судьбы также в той или иной мере зависят от решения судьбы сада: гувернантка и фокусница Шарлотта, лейтмотивом образа которой являются произносимые ею слова: «Кто я? Откуда? Кто мои родители? Ничего не помню»; конторщик Епиходов, каждый шаг которого нелеп и сопровождается какими-то несчастьями; лакей Яша, наглец и хам, мечтающий о Париже и презирающий местное невежество, его судьба сада не волнует совершенно; горничная Дуняша, такая же деликатная и нежная, как все женщины этого дома, жестоко влюбившаяся в недостойного Яшу; помещик-сосед Симеонов-Пищик, приезжающий выклянчивать деньги у Раневской, не умеющей ему отказать; старый лакей Фирс, хранящий в памяти силу и славу этого имения, такой же дряхлый и никому не нужный, как и сад.

Герои о чем-то говорят, плачут, веселятся, философствуют, признаются в любви, а тем временем руются их судьбы в связи с неизбежной потерей вишневого сада.

Имение покупает «хищник с тонкими музыкальными пальцами» — Лопахин, тем самым осуществляя мечту всей своей жизни и в то же время страдая оттого, что причиняет боль хорошим людям — Раневской и Гаеву. Но изменить ничего нельзя.

Действие пьесы, начинавшееся в мае, когда цвели вишневые деревья, заканчивается в октябре стуком топора по стволам старых вишен. Раневская уезжает в Париж к своему любовнику, уже раз обманувшему и разорившему ее. Лопахин по-своему хозяйничает в имении, прежде всего уничтожая то, что было так дорого старым владельцам имения, — вишневые деревья. Петя Трофимов и Аня устремляются в какое-то мифическое светлое будущее. А в старом доме заколачивают, забыв о его существовании, старого слугу Фирса...

Главные герои

Система образов в пьесе Чехова «Вишневый сад» представлена тремя группами. Первую группу персонажей составляют люди уходящей «дворянской» эпохи — Любовь Андреевна Раневская и ее брат Леонид Андреевич Гаев. Другими словами, это старые владельцы вишневого сада, хотя по возрасту они вовсе не старые люди: Гаеву всего пятьдесят один год, а Раневская, вероятно, моложе его лет на десять. Можно предположить, что к этой группе примыкает и образ Вари, приемной дочери Раневской, а также старого лакея Фирса, который является как бы частью этого дома, имения и всей уходящей жизни.

От этих героев очень отличается Ермолай Алексеевич Лопахин, новый владелец имения и вишневого сада. Это самое «действующее» лицо в пьесе — он активен, энергичен и неуклонно движется к своей цели — покупке сада.

Третья группа — это так называемое «молодое поколение» в пьесе: Аня, дочь Раневской, и Петя Трофимов, бывший учитель погибшего сына Раневской. Их объединяет, кроме чувства любви, общая устремленность прочь от старой жизни и обветшавших ценностей, минуя здравый смысл лопахинского мироустройства, к некому прекрасному будущему, которое рисуется в речах Трофимова сияющим, но бесплотным.

Эти три группы противопоставлены в пьесе не по отношению друг к другу, хотя они имеют разные понятия о добре и зле, разные ценности, но при этом они любят друг друга, сочувствуют, сожалеют о жизненных неудачах друг друга, даже готовы прийти на помощь друг другу. Главная черта, разводящая их по разные стороны, определяющая их будущую жизнь, — это их отношение

к вишневому саду. Причем в данном случае сад — не просто часть имения, а некая ценность, почти одушевленное лицо, вопрос жизни и смерти которого решается на протяжении сценического действия. Так что можно говорить еще об одном герое этой пьесы, причем самом «положительном» и страдающем — Вишневом саде.

Прочие персонажи пьесы — не просто вспомогательные второстепенные действующие лица, нужные по сюжету. Это особенные образы-«спутники» главных героев — таков, видимо, замысел А. П. Чехова. Каждый из этих героев как бы несет в себе какую-либо черту какого-то главного героя, но в утрированном виде.

Бросается в глаза совершенно разная степень разработки характеров — Гаев, а особенно Раневская даны во всей сложности переживаний, противоречивого сочетания душевных достоинств и грехов, доброты и легкомыслия, ошибок. Аня и Петя Трофимов больше намечены, нежели изображены.

Любовь Андреевна Раневская. Чехов ограничивается скупой характеристикой этого персонажа в перечне действующих лиц: помещица. И добавляет в объяснении для постановщиков и актеров, как надо играть эту героиню: «Раневскую играть нетрудно, надо только с самого начала верный тон взять; надо придумать улыбку и манеру смеяться, надо уметь одеться». По ходу пьесы мы понимаем о Раневской следующее: когда-то она была счастлива и беззаботна в этом имении, которое для нее было одухотворено красотой сада, любовью, молодостью. Мы не знаем в подробностях, как именно развивалась драма ее личной жизни, как имение было доведено до разорения. Раневская рассказывает о себе так: «О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Мой муж умер — он страшно пил, — и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, — это было первое наказание, удар прямо в голову, — вот тут на реке... утонул мой мальчик. И я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки...»

Раневская бежала от навалившегося на нее горя, оставив здесь своих дочерей, родную и приемную. В Париже, а точнее в Ментоне, пригороде Парижа, у нее была дача, которую промотал ее любовник, судя по всему, бесчестный и недостойный человек. Три года прошло в унижениях и страданиях. Она даже пробовала отравиться. Жизнь Раневской во Франции неуютная и какая-то случайная — ничто не заменило ей там дома. Аня рассказывает Варе о своей поездке в Париж за мамой: «Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неуютно. Мне вдруг жаль стало мамы, так жаль... Дачу свою около Ментоны она уже продала, у нее ничего не осталось, ничего. У меня тоже не осталось ни копейки, едва доехали. И мама не понимает! Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю...»

Приезд Раневской домой в имение — это не только попытка что-то предпринять, чтобы спасти его от продажи. Это возвращение к родному очагу, к детям, к родным могилам, к самому ценному в ее жизни. И именно прекрасный цветущий майский сад — воплощение для нее этих ценностей. «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось... Весь, весь белый! О, сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...»

Но реальность неумолима: имение заложено. Брат Леонид не внес в банк вовремя проценты. Имение назначено к продаже. У Раневской нет даже приблизительного плана, как спасти имение. Она слабо верит, что ярославская тетушка пришлет деньги, чтобы выкупить имение. В то же время она отвергает предложение Лопухина разбить сад на участки и сдавать их арендаторам под дачи, чтобы «иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода». Для этого надо вырубить вишневый сад. «Вырубить? Милый мой, простите, вы ничего не понимаете. Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад», — для Раневской лопухинский здравый смысл не имеет никакого значения, ей не нужно благополучие за счет гибели сада. Но спасти его она не может!

Поведение Раневской кажется нелогичным, странным: погибает то, что ей так дорого, а она предается сентиментальным воспоминаниям, пьет кофе, раздает последние деньги проходимцам, плачет, объясняет Пете Трофимову, как надо жить, отдаваясь безоглядно чувствам и совершая безумства, устраивает какой-то лихорадочный праздник с еврейским оркестром в день торгов. Словом, ее поведение говорит либо о глупости, либо о растерянности, слабости и обреченности ее жизни, которые она осознает и поэтому не хочет бороться. Раневская добра — и легкомысленна, щедра — и глупо расточительна, она тонко чувствует красоту — и равнодушна к судьбе дочерей, которые обречены на нищенство, она может простить измену и проявить милосердие по отношению к человеку, обманувшему ее («он болен, одинок»), — и уехать, оставив в заколоченном доме старого слугу. Именно она понимает, что гибель сада — это уничтожение красоты и памяти, но именно ее неумение его защитить приводит сад к гибели. Она несовершенна, как всякий человек, и именно по этой причине достойна сочувствия: ее достоинства пасуют перед ее же слабостями. Она ответственна за гибельную судьбу сада (читай: культуры, памяти предков, родины). Но в то же время в ней нет сил и энергии и, наверное, достаточно ума, чтобы защитить все то, что для нее (да и не только для нее) является ценностью. Она страдает от этого, испытывает боль. Вина Раневской является одновременно ее бедой. Наверное, по замыслу писателя, это расплата за бездумную, неодоухотворенную, какую-то случайную жизнь, которой жили все «бывшие», все дворяне, вся интеллигенция накануне грозных событий XX века.

Лопахин Ермолай Алексеевич. По чеховской характеристике — купец. А. П. Чехов так объясняет этот образ в письмах О. Л. Книппер и К. С. Станиславскому: «Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать. Роль Лопахина центральная. Если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится... Лопахина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек... Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов». Почему А. П. Чехов считал роль Лопахина центральной? Почему подчеркивал его непохожесть на «типичного» купца? Каковы мотивы действий этого «странного» убийцы сада? Ведь именно его руками и вырубается всеми любимый, оплакиваемый Вишневый сад.

Ермолай Лопахин не может забыть, что он мужик. В его память врезалась фраза, сказанная ему Раневской, когда она утешала его, тогда еще мальчика, избитого отцом: «Не плачь, мужичок, до свадьбы заживет». Лопахин этих слов забыть не может: «Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках... Только что вот богатый, денег много, а если подумать и разобратся, то мужик мужиком...»

Сознание «мужичьего» прошлого, с одной стороны, мучает его, являясь источником его незабываемого унижения, но, с другой стороны, он гордится тем, что смог выбиться «в люди». Более того, в момент действия пьесы для своих бывших хозяев он — возможный благодетель, человек, который может помочь им выпутаться из неразрешимых проблем. Лопахин то и дело предлагает Раневской и Гаеву свои планы спасения: например, отдать землю под участки для дач, а сад, ввиду его совершенной бесполезности, вырубить. И он искренне огорчается, когда они не слышат его разумных слов, и не понимает их беспечности на краю гибели. «Простите, таких легкомысленных людей, как вы, господа, таких неделовых, странных, я еще не встречал... Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!»

В планах Лопахина помочь своим бывшим хозяевам нет и тени коварства. Он искренен. Почему он хочет им помочь? Может, потому, что помнит добро Раневской: «Вы когда-то сделали для меня так много, что я забыл все и люблю вас как родную... больше чем родную!» Что же сделала по отношению к нему Раневская — остается за пределами пьесы, но мы можем догадаться, что она, в силу своего мягкого характера, своего благородства, просто видела в нем не лакея, а человека, уважала в нем достоинство, жалела. Одним словом, она проявляла себя как истинная аристократка — великодушная, добрая, культурная, благородная, достойная. Может быть, именно сознание недостижимости этого идеала человечности и заставляет Лопахина совершать противоречивые поступки.

Лопухин и Раневская — два центра пьесы. И сюжет развивается так, что личные отношения между ними оказываются все-таки не самым главным, они отступают перед тем, что Лопухин делает как бы невольно, словно удивляясь самому себе.

Третье действие проходит в нервном напряжении: все ждут, когда приедет с торгов Гаев и какую весть он привезет о судьбе сада. Надеяться на благополучный исход они не могут, остается только уповать на чудо...

И вот роковое известие: сад продан! Ответ на беспомощный и совершенно бессмысленный вопрос: «Кто купил?» поражает Раневскую, как громом. «Я купил!» — выдыхает Лопухин. Такое впечатление, как будто она не ждала от него такой подлости, такого коварства. Но сад и имение, оказывается, — мечта всей жизни Лопухина. Он не мог поступить иначе: купец в нем победил мягкого «интеллигента» и отомстил за мужика. «Вишневый сад теперь мой! Мой! (*Хохочет.*) Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (*Топочет ногами.*) Не смейтесь надо мной! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай... купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню...» Лопухин как бы в истерике, он не верит собственному счастью, не замечает убитой горем плачущей Раневской. И кричит: «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья!»

Все происходит как будто по его страстному желанию, но против его воли, потому что через минуту, увидев несчастную Раневскую, он вдруг произносит слова, совершенно противоречащие его предыдущему восторгу: «Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. (*Со слезами.*) О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь...» А в следующее мгновение купец в Лопухине вместе с бывшим мужиком бодро поднимают голову и кричат по-хамски: «Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю!... За все могу заплатить!»

Петя Трофимов так характеризует Лопухина: «Вот как в смысле обмена вещества нужен хищный зверь, который съедает все, что попадется на пути, так и ты нужен». Но странное дело: обличитель Трофимов, мечтающий о социальной справедливости и отводящий Лопухину роль эксплуататора, говорит о нем в четвертом действии: «Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» Сочетание нежной души с ухватками хищника — вот характеристика Лопухина. Он может, рассказывая о том, как заработал на посеве мака «*сорок тысяч чистого*», как бы случайно заметить: «А когда мой мак цвел, что это была за картина!»

Ему страстно хочется красоты, чистоты, он тянется к культуре (Лопухин — единственный персонаж, который в первой сцене встречает нас с книжкой в руке. Правда, читая ее, он заснул, но прочие персонажи вообще книжек в руках не держат на протяжении пьесы), но все же «земное» начало в нем, мужичий здравый смысл, купеческий расчет оказываются сильнее. Понимая, что вишневый сад прекрасен, испытывая гордость по поводу овладения им, Лопухин при этом торопится его вырубить и устроить все по своему пониманию счастья: «...Дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» Но в этом Лопухин ошибается: «дачник» — это не тот, кто будет хранить и умножать красоту, практические соображения «дачника» и вообще собственника-хищника исключают из своей системы ценностей такие непрактичные вещи, как, например, культура. Потому и вырубает Лопухин, этот купец с «тонкой душой», вишневый сад, что не понимает главного: корни памяти, культуры, красоты нельзя перерубить!

Интеллигенция создала из крепостного, забитого, покорного раба свободного, талантливого, творчески активного человека, подобного себе. Но сама она умирала, и он вместе с ней, потому что без корней, из которых вырос, он не мог существовать. «Вишневый сад» — это драма утраты духовных корней.

Петя Трофимов. Петя Трофимов — бывший учитель сына Раневской, утонувшего шесть лет назад. Для Раневской встреча с Петей, так живо напоминающим ей о трагедии, пережитой ею пусть

и много лет назад, тяжела и мучительна. Об этом помнит Варя, беспокоящаяся о том, как Любовь Андреевна встретится с Петей, это понимает чуткая Аня. Но Петя... Его попросили подождать до утра, не обрушиваться на чувствительную Любовь Андреевну в первые часы приезда, когда так много на нее нахлынуло впечатлений, воспоминаний, переживаний. Петя врывается именно в тот момент, когда Раневская любит красоту сада, как когда-то давно, в юности, в прошлой жизни, в тот момент, когда она вся была во власти лирического светлого чувства: «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...». Трофимов: «Любовь Андреевна! *(Она оглянулась на него.)* Я только поклонюсь и тотчас же уйду. *(Горячо целует руку.)* Мне приказано было ждать до утра, но у меня не хватило терпения...» Петин поступок бестактен, но искренен: он любит Раневскую, ценит ее человечность, и, видимо, уже давно влюблен в Аню, по которой скучал, пока она ездила за матерью в Париж, — он торопится увидеться с ними. Порывистость, открытость чувств, искренность Пети Трофимова — качества, которые, безусловно, вызывают симпатию. И Раневская не гневается, не впадает в истерику при виде Пети — таком явном напоминании о пережитом ею горе. Она, согласно авторской ремарке, «...обнимает его и тихо плачет». Петя тоже растроган и говорит сквозь слезы.

Потом представление о Пете формируется словами Раневской: «Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?.. волосы негустые, очки. Неужели вы все еще студент?» Петя согласно подхватывает: «Меня в вагоне одна баба назвала так: облезлый барин... Должно быть, я буду вечным студентом». В этой готовности Пети Трофимова согласиться с такой нелестной характеристикой есть что-то настолько щемящее, жалкое, незащитное, наивное и «недетепистое», что понимаешь: на этого героя автор зла не держит, но и не очень его уважает. Первое действие завершается репликой Пети: «*(в умилении)* Солнышко мое! Весна моя!» — по отношению к Ане. Чуть позже Петя будет гневно произносить речь о глупости Вари, которая выслеживает их с Аней, чтобы они не влюбились друг в друга, а еще чуть позже гордо бросит Раневской: «Мы выше любви!» Не очень понятно, что именно он вкладывает в это самое «выше», но совершенно ясно, что причиной его невероятного красноречия и обличительных проповедей во втором действии является самая банальная влюбленность в Аню, желание поразить ее воображение своими достоинствами, благородством и умом.

И Аня заворожена: «Как хорошо вы говорите!.. Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучшего места, как наш сад». Петя польщен и с вдохновением резонерствует: «Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест...»

Петя говорит действительно замечательные, очень правильные вещи: о бездействии интеллигенции, о грубости нравов, о неравенстве, о грязи в жизни бедноты, о «нравственной нечистоте», о том, как все об этом говорят и никто ничего не делает... «Укажите мне, где у нас ясли, о которых говорят так много и часто, где читальни?» — гневно вопрошает он кого-то, кто должен за все ответить. Но вряд ли ответчики сейчас находятся перед ним — Гаев, Раневская, Лопухин, Аня... Его речи правильны, но неуместны, нелепы. Его призывы бесплодны, а завершение длинной вдохновенной речи, обращенной к какому-то условному врагу, словами: «Лучше помолчим!» выдают иронию Чехова по отношению к этому герою. Нет-нет, он искренне верит в то, о чем говорит, но... Вот уже шесть лет он не учится и не работает, то есть делает именно то, против чего выступает так гневно. Правда, А. П. Чехов хотел намекнуть между строк о том, что Трофимов все время исключается из университета за свои революционные взгляды, о чем он писал Ольге Леонардовне: «Меня главным образом пугала... недоделанность некоторая студента Трофимова. Ведь он то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как тыобразишь сии штуки?» Но сочувствует ли Чехов этим взглядам? А в особенности этому томительному красноречию и привычному безделью своего героя (ведь за полгода действия пьесы в жизни Трофимова ничего так и не меняется: он как жил, так и живет «на краю чужого гнезда»).

И не надо забывать о главном: вишневый сад для Пети — лишь символ крепостничества («Неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас

человеческие существа... Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом»). Петя не замечает красоты сада, ему безразлична его долгая созидательная жизнь, протекавшая не одно десятилетие. И даже хрупкость и беззащитность сада, который в человеческих грехах неповинен, для Трофимова несущественны. Он говорит вроде справедливые вещи о неравенстве и прошлом крепостничестве, но слишком много в его речи патетики и наивного упования на то, что сначала мы «весь мир насилия разрушим до основания, а затем...» Затем, как правило, не бывает ничего хорошего. Нельзя рубить корни еще цветущего и прекрасного сада. За это непременно последует расплата — за беспамятство и за предательство памяти предков, за пренебрежение опытом предыдущих поколений.

ПРИМЕРЫ ЗАДАНИЙ ЕГЭ К РАЗДЕЛАМ 4–6

Часть 1

Прочитайте приведенный ниже фрагмент произведения и выполните задания 1–9.

<...> небольшого роста, весьма красивый молодой человек с определенными и сухими чертами. Все в его фигуре, начиная от усталого, скучающего взгляда до тихого мерного шага, представляло самую резкую противоположность с его маленькою, оживленною женой. Ему, видимо, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уж надоело ему так, что и смотреть на них и слушать их ему было очень скучно. Из всех же прискучивших ему лиц, лицо его хорошенькой жены, казалось, больше всех ему надоело. С гримасой, портившею его красивое лицо, он отвернулся от нее. Он поцеловал руку Анны Павловны и, щурясь, оглядел все общество.

(*Э. Т. Огёһддгё «Агёг а ё г ёд»*)

Ответом к заданиям 1—7 является слово, или словосочетание, или последовательность цифр, чисел. Укажите ответы в тексте работы.

1. Характеристика какого героя дана в вышеприведенном фрагменте текста?
Ответ: _____.
2. Какое жанровое определение закрепилось за «Войной и миром» Л. Н. Толстого?
Ответ: _____.
3. Героев «Войны и мира» условно можно поделить на «застывших» и «изменяющихся». К какой категории следует отнести Элен Курагину?
Ответ: _____.
4. Установите соответствие между персонажами и данной им авторской характеристикой: к каждой позиции первого столбца подберите соответствующую позицию из второго столбца.

ПЕРСОНАЖИ

- А) Княжна Марья
- Б) Княгиня Болконская
- В) Наташа Ростова

ХАРАКТЕРИСТИКА

- 1) «Она обворожительна. А отчего, я не знаю: вот все, что можно про нее сказать».
- 2) «Он гордился тем, что она так умна и хороша, сознавая свое ничтожество перед нею».
- 3) «одна из самых глупых женщин в мире».
- 4) «это одна из тех редких женщин, с которою можно быть покойным за свою честь».

Запишите в таблицу выбранные цифры под соответствующими буквами.

Ответ:

А	Б	В

5. Какой образ в «Войне и мире» является моделью-аналогом жанра и художественного мира романа-эпопеи Л. Н. Толстого?

Ответ: _____.

6. Какое название Н. Г. Чернышевский дал художественному открытию Л. Н. Толстого, отобразившего «текучесть» внутренней жизни человека, ее изменчивость?

Ответ: _____.

7. Речь какого героя «Войны и мира» богата пословицами и поговорками: «Где суд, там и неправда», «Червь капусту гложет, а сам прежде того пропадает», «Жена для совета, теща для привета, а нет милей родной матушки!», «От сумы да от тюрьмы никогда не отказывайся», «Без снасти и вша не убьешь», «Уговорец — делу родной братец»?

Ответ: _____.

При выполнении заданий 8 и 9 дайте прямой связный ответ на вопрос (примерный объем — 5–10 предложений).

Выполняя задание 9, подберите для сопоставления два произведения разных авторов (в одном из примеров допустимо обращение к произведению того автора, которому принадлежит исходный текст); укажите названия произведений и фамилии авторов и сопоставьте произведения с предложенным текстом в заданном направлении анализа. При ответах на задания 8 и 9 выполняйте следующие требования:

- аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения,
- не искажайте авторскую позицию,
- избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Ответы записывайте четко и разборчиво, соблюдая нормы письменной речи.

8. «Ум ума» и «ум сердца» героев романа «Война и мир». Дайте характеристику этих понятий. Приведите примеры.

9. В каких произведениях русской классики ставятся проблемы, близкие проблематике «Войны и мира» и как они перекликаются с толстовской «мыслью народной»?

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!
Давно ль, гордясь своей победой,
Ты говорил: она моя...
Год не прошел — спроси и сведай,
Что уцелело от нея?
Куда ланит девались розы,
Улыбка уст и блеск очей?
Все опалили, выжгли слезы
Горючей влагою своей.
Ты помнишь ли, при вашей встрече,
При первой встрече роковой,
Ее волшебный взор, и речи,
И смех младенчески живой?
И что ж теперь? И где все это?
И долговечен ли был сон?
Увы, как северное лето,
Был мимолетным гостем он!
Судьбы ужасным приговором
Твоя любовь для ней была,
И незаслуженным позором
На жизнь ее она легла!
Жизнь отреченья, жизнь страданья!
В ее душевной глубине
Ей оставались воспоминанья...
Но изменили и оне.
И на земле ей дико стало,
Очарование ушло...
Толпа, нахлынув, в грязь втоптала
То, что в душе ее цвело.
И что ж от долгого мученья,
Как пепл, сберечь ей удалось?
Боль, злую боль ожесточенья,
Боль без отрады и без слез!
О, как убийственно мы любим!
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!..

(О. Э. òpò÷ââ, 1851)

Ответом к заданиям 10–14 является слово, или словосочетание, или последовательность цифр. Укажите ответы в тексте работы.

10. Как называются восклицания, усиливающие эмоциональность высказывания (например: «Жизнь отреченья, жизнь страданья!», «О, как убийственно мы любим!»)?

Ответ: _____.

11. В стихотворении повторяется первая и последняя строфа. Как называется подобный тип композиции?

Ответ: _____.

12. Какой способ рифмовки использует Ф. И. Тютчев в стихотворении «О, как убийственно мы любим...»?

Ответ: _____.

13. Из приведенного ниже перечня выберите три названия художественных средств или приемов, которые использует автор в стихотворении «О, как убийственно мы любим...». Запишите цифры, под которыми они указаны.

- 1) риторический вопрос
- 2) метафора
- 3) литота
- 4) эпитет
- 5) синекдоха

Ответ:

--	--	--

14. Как в литературоведении называется образное меткое определение, указывающее на существенный признак предмета или явления, обогащающее предмет или явление в смысловом и эмоциональном отношении (например, «буйная слепота», «горючая влага», «волшебный взор»)?

Ответ: _____.

При выполнении заданий 15 и 16 дайте прямой связный ответ на вопрос (примерный объем — 5–10 предложений).
Выполняя задание 16, подберите для сопоставления два произведения разных авторов (в одном из примеров допустимо обращение к произведению того автора, которому принадлежит исходный текст); укажите названия произведений и фамилии авторов и сопоставьте произведения с предложенным текстом в заданном направлении анализа. При ответах на задания 15 и 16 выполняйте следующие требования:
— аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения,
— не искажайте авторскую позицию,
— избегайте фактических, логических, речевых ошибок.
Ответы записывайте четко и разборчиво, соблюдая нормы письменной речи.

15. Как проявляется двойственность любовного чувства между лирическим героем и героиней в стихотворении Ф. И. Тютчева «О, как убийственно мы любим...»?

- 16.** В каких стихотворениях русских поэтов тема любви звучит трагически и какие мотивы сближают эти тексты с тютчевским «О, как убийственно мы любим...»?

Часть 2

Для выполнения задания части 2 выберите только ОДНУ из предложенных тем сочинений (17.1–17.4). Напишите сочинение на эту тему в объеме не менее 200 слов (если объем сочинения менее 150 слов, то оно оценивается 0 баллов).

Раскрывайте тему сочинения полно и многоаспектно.

Аргументируйте свои тезисы анализом элементов текста произведения (в сочинении по лирике необходимо проанализировать не менее трех стихотворений).

Выявляйте роль художественных средств, важную для раскрытия темы сочинения.

Продумывайте композицию сочинения.

Избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Сочинение пишите четко и разборчиво, соблюдая нормы речи.

- 17.1.** Онегин как первый «лишний человек» в русской литературе. (По роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин».)
- 17.2.** Тема поэта и поэзии в лирике М. Ю. Лермонтова.
- 17.3.** Специфика жанровой поэтики сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 17.4.** Тема сострадания и милосердия в русской литературе XIX века.

Из литературы первой
половины XX века

7.1. И. А. Бунин. Рассказы

«Господин из Сан-Франциско»

История создания

Рассказ Ивана Алексеевича Бунина (1870–1953) «Господин из Сан-Франциско» впервые был напечатан в московском сборнике «Слово» в 1915 году, № 5.

Возникновение замысла рассказа И. А. Бунин связывал с работой над рассказом «Братья», напечатанным годом раньше. В обоих рассказах, созданных незадолго до начала Первой мировой войны, отразились впечатления писателя от заграничных путешествий. В письме к французскому издателю И. А. Бунин писал: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» — Эти страшные слова Апокалипсиса неотступно звучали в моей душе, когда я писал «Братьев» и задумывал «Господина из Сан-Франциско», за несколько месяцев до войны». «Эти страшные слова Апокалипсиса» стали эпиграфом бунинского рассказа.

Особенности жанра. Композиция

Рассказ И. А. Бунина имеет притчевый характер, сюжет его почти схематичен. Герой — господин из Сан-Франциско — не имеет ни имени, ни фамилии, что свидетельствует о предельной обобщенности этого образа. Писатель подчеркивает безликость героя: он такой, как все, массовый буржуазный человек. Все остальные персонажи рассказа — обобщенные типы. Модель современной буржуазной цивилизации воплощается в образе парохода. Название корабля — «Атлантида» — указывает на близкий конец мира, подобный тому, что выпал на долю легендарного острова. События рассказа происходят среди Океана, символизирующего неупорядоченную стихию. Океан (или Море) и утлое суденышко человеческого существования — сквозной опорный образ бунинского художественного мира («Тень птиц», «Братья», «Копье господне», «Конец», «Сны Чанга», «Воды многие» и др.). Океан — это «бездонная глубина, та зыбкая хлябь, о которой так ужасно говорит Библия», а жить — это «лежать внизу, в каюте, за тончайшей стеной которой, возле самой твоей головы, всю ночь шумит, кипит эта бездонная хлябь». Океан — это смысл космической жизни. Корабль, плывущий в ночном море, — наиболее емкий символ космической жизни и человеческого существования. В этом ключ для понимания философской основы рассказа.

Насыщенность «Господина из Сан-Франциско» символическими образами и постановка в нем вечных вопросов сближает рассказ И. А. Бунина с произведениями символистов.

В то же время И. А. Бунин не изменяет пластическому стилю. Вместо рассуждений, своих или героя, противоречия скрытого чувства и внешней маски приличий автор «Господина из Сан-Франциско» достигает необыкновенно высокого «уровня реальности», используя многочисленные и пространные описания, точные детали обстановки. «Негры с белками, похожими на облупленные крутые яйца», «Пароходик жуком лежал далеко внизу, на нежной и яркой синеве» — эти детали не имеют никакого

характерологического значения, они создают иллюзию отражения действительности — как бы сама реальность обращена к читателю.

В других случаях писатель не только воссоздает картину жизни, но и, называя предмет или действие, уже характеризует его, передавая в самом наименовании отношение к вещам, — свое, авторское, или героя. Возникает сложное взаимодействие смыслов, передающее и жизнепонимание героя, и оценку его художником-творцом. Сигнал, оповещающий пассажиров корабля о времени завтрака, назван «трубными звуками», соединяющими в себе и приглашение к столу, и весть о конце мира. Эта ассоциация не случайна: она усиливается и обогащается в контексте слов «чертог» (столовая), «языческий идол», «языческий бог», на которого похож капитан, «точно к венцу» — о герое, собирающемся к обеду.

Особый оттенок мысли писателя возникает из соединения высокого, тождественно-зловещего с обыденным, повседневным и прозаичным. Приглашение к столу — и предвестие конца света, столовая — чертог, «Атлантида» — плывущий отель и т. д. Для богатого американца и людей его круга жизнь в отеле со всеми удобствами — идеал, все, что надо человеку в жизни. Но этот отель носит имя «Атлантида», и вокруг него — грозящая гибелью стихия. «Океан, ходивший за стенами, был страшен, но о нем не думали...»

Мир — отель со всеми удобствами — формула, выражающая отношение к жизни пассажиров «Атлантиды»; все грозное и страшное — океан, смерть, тяжелый труд тысяч рабов: матросов, кочегаров, лакеев, грузчиков, — вне их кругозора, оно недоступно им. Они не слышат предвестия о своем конце и конце всего мира ни в трубных звуках, ни «в смертной тоске» стонаний корабельной сирены, «удушаемой туманом»; они не видят, что «подводная утроба парохода» подобна «мрачным и знойным недрам преисподней, ее последнему девятому кругу».

Бал на корабле, плывущем «среди бешеной вьюги, проносившейся над гудевшим, как погребальная месса, и ходившим траурными от серебряной пены горами океаном», завершает рассказ о мире, обреченном на гибель. Апокалиптический прогноз с наибольшей силой звучит в изображении дьявола, смеющегося над человечеством, которое плывет к своему концу: «Бесчисленные огненные глаза корабля были за снегом едва видны Дьяволу, следившему со скал Гибралтара, с каменистых ворот двух миров, за уходившим в ночь и вьюгу кораблем. Дьявол был громаден, как утес, но еще громаднее его был корабль, многоярусный, многоутробный, созданный гордыней Нового Человека со старым сердцем. Вьюга билась в его снасти и широкогорлые трубы, побелевшие от снега, но он был стоек, тверд, величав — и страшен. На самой верхней крыше его одиноко высились среди снежных вихрей те уютные, слабо освещенные покои, где, погруженный в чуткую и тревожную дремоту, надо всем кораблем восседал его грузный водитель, похожий на языческого идола...»

Темы, мотивы, символы

И. А. Бунин был убежден, что сила и богатство чувства жизни пропорциональны силе ощущения смерти. Герой, в сознании которого нет места мысли о неизбежном конце, отличается поразительно скудным и бедным миром чувств, лишенным прекрасных и грозных тонов, присущих жизни людей, не оскоряющих ее сведением к простому благополучию. Рассказывая о планах господина из Сан-Франциско, И. А. Бунин в большом периоде (на полстраницы) перечисляет через запятую все, чем его герой собирается насладиться в путешествии. В один ряд как нечто равноценное попадают и памятники древности, и любовь молодых неаполитанок, и католическая молитва «Miserere» («Смилуйся»), не развлекающей которой бы надо бы старому американцу, а принять всерьез. В «Господине из Сан-Франциско», говоря словами англичанина из рассказа «Братья», «страшнее всего то, что мы не думаем, не чувствуем и не можем, разучились чувствовать, как это страшно».

У И. А. Бунина смерть выступает в роли главного разоблачителя лжи и порока целой цивилизации. Человеческие отношения в «Господине из Сан-Франциско» поверхностны, такие, какими они могут быть у туристов, встретившихся на короткий срок и не имеющих ни общих целей, ни серьезных жизненных интересов. Можно сказать, что единственным событием в рассказе является смерть. Описание смерти господина из Сан-Франциско стало разоблачением его духовного убожества. Удивительно пластическая картина агонии героя, поражающая точностью конкретных деталей, может служить образцом органического слияния авторской оценки с чувственным образом: «Шея его напряжилась, глаза выпучились,

пенсне слетело с носа... Он рванулся вперед, хотел глотнуть воздуха — и дико захрипел; нижняя челюсть его отпала, осветив рот золотом пломб, голова завалилась на плечи и замоталась, грудь рубашки выпятилась коробом — и все тело, извиваясь, задирая ковер каблуками, поползло на пол, отчаянно борясь с кем-то... Он мотал головой, хрипел, как зарезанный, закатил глаза, как пьяный...»

Сцена производит впечатление безобразия, которое порождено полным отсутствием духовного, человеческого начала. Герой умирает не по-человечески, а как животное, поскольку у него, как у животного, нет отношения и готовности к своему концу. А для окружающих — постояльцев отеля — его смерть была лишена всего того величия, значительности и тайны, какими она была окружена для И. А. Бунина. «Не будь в читальне немца, быстро и ловко смогли бы замять в гостинице это ужасное происшествие, мгновенно, задними ходами, умчали бы за ноги и за голову господина из Сан-Франциско куда подальше — и ни единая душа из гостей не узнала бы, что натворил он».

Проникнуться подлинным значением смерти герои рассказа не могут, их «отельное» понимание жизни его не вмещает, а в отеле смерть только «происшествие», «неприятность». Но ведь отель есть своего рода идеал, высшая форма жизни человека такого общества. И вот у двери комнаты, где лежит покойник, разыгрывается кошунственная мистерия.

«Вошел Луиджи с кучей платья на руке, в туфлях.

— Pronto? (Готово?) — озабоченно спросил он звонким шепотом, указывая глазами на страшную дверь в конце коридора. И легонько помотал свободной рукой в ту сторону. — Partenza! — шепотом крикнул он, как бы провожая поезд, то, что обычно кричат в Италии на станциях при отправлении поездов, — и горничные, давясь беззвучным смехом, упали головами на плечи друг другу». Венчает кошунственно-пренебрежительное отношение к умершему ящик из-под содовой воды, в котом тело доставляют на пароход. А путешествие богатого американского туриста продолжается и после его смерти.

Беда героев «Господина из Сан-Франциско» не только в том, что они не чувствуют величия и красоты жизни и смерти, а в том, что в их мире действительно значительное превращается в ничтожное, мелкое (смерть — происшествие, неприятность), а незначительное возводится в неподобающе важный ранг (столовая — чертог, одевать к обеду в ресторане — готовиться к венцу). Это важнейший прием, черта поэтики И. А. Бунина — сближение высокого и низкого, безобразного и прекрасного, страшно-го и радостного. И прежде всего — страшного и радостного — двух основных чувств, которые жизнь и окружающий мир вызывают у человека, неизменных, как неизменны мир и жизнь.

Согласно И. А. Бунину, мир всегда в любой момент состоит из одних и тех же элементов и ничего нового возникнуть в нем не может. Мир в целом можно изобразить на неподвижной картине, расположив рядом все, что его составляет, как в «Атлантиде», где в удобных каютах, ресторанах — богатые пассажиры, внизу, в чудовищной утробе корабля, — кочегары, а на палубах — матросы.

«Чистый понедельник»

История создания

Новелла «Чистый понедельник» входит в книгу И. А. Бунина «Темные аллеи». Над этой книгой писатель работал с 1937 по 1945 год. Эти годы были для него очень тяжелыми. Сначала — нужда, да и просто бедность, после того как была прожита и вдобавок в значительной части роздана нуждающимся писателям Нобелевская премия, которую И. А. Бунину присудили в 1933 году за «Жизнь Арсеньева». Затем последовали годы фашистской оккупации. Всю войну И. А. Бунин прожил в Грассе, на вилле «Жаннет». Работа над книгой «Темные аллеи» служила ему в какой-то мере спасением от ужаса, творящегося в мире. Обитатели грасской виллы были свидетелями тому, сколь одержим был И. А. Бунин своей книгой, как писал он ее «запоём», и случались недели, когда он буквально не отрывался от письменного стола с утра и до позднего вечера, запираясь на ключ в своей комнате; как по несколько раз переписывал рассказы; как записывал в разные тетрадки какие-то словечки, наброски диалогов, собирал и выписывал имена, фамилии, будучи убежденным, что для каждого героя необходимо подобрать единственно подходящее ему имя; как тщательно подбирали заглавия к рассказам, следуя принципу; ничего не объяснять, не «разжевывать» читателю.

В дневниках писателя часто встречаются записи о его работе над рассказами. В ночь с 8 на 9 мая 1944 года, во время работы над новеллой «Чистый понедельник», которую сам И. А. Бунин очень любил, он записал в дневнике: «Час ночи. Встал из-за стола — осталось дописать несколько страниц «Чистого понедельника». Погасил свет, открыл окно проветрить комнату — ни малейшего движения воздуха; полнолуние, вся долина в тончайшем тумане, далеко на горизонте нежный розовый блеск моря, тишина, мягкая свежесть молодой древесной зелени, кое-где щелканье первых соловьев... Господи, продли мои силы для моей одинокой, бедной жизни в этой красоте и работе!»

Особенности жанра. Композиция

Жанр цикла «Темные аллеи» — книга. Это явление Серебряного века. Хотя книга создавалась в 30–40-е годы, но по художественно-эстетическим принципам она примыкает к литературе рубежа веков. В книгу И. А. Бунина входят рассказы («Темные аллеи», «Руся» и др.), новеллы («Кавказ», «Галя Ганская», «В Париже» и др.) и лирические миниатюры («Дурочка», «Качели», «Часовня» и др.).

«Чистый понедельник» — это новелла. Новелла — малый прозаический жанр, сопоставимый по объему с рассказом, но отличается он него острым центристемительным сюжетом и композиционной строгостью. Для новеллы характерно наличие так называемого *pointe* — поворотного пункта. В «Чистом понедельнике» таким новеллистическим пуантом является неожиданный уход героини в монастырь.

И. А. Бунин виртуозно многообразен в построении сюжета. В «Чистом понедельнике» плавный сюжет, который сочетается с неизменностью эстетики внешних описаний. Говоря о неиерархичности художественного мира И. А. Бунина, можно заметить, что «Чистый понедельник» — новелла о любви — содержит описание еды: расстегаи с налимьей ухой, розовые ябчики в крепко прожаренной сметане и шоколад, стопки блинов, залитых сверх меры маслом и сметаной, и т. д. Подобное можно встретить и в других любовных новеллах А. И. Бунина («Солнечный удар», «Темные аллеи», «Муза», «В Париже» и др.). Как будто свободная непредсказуемая жизнь, состоящая из человеческих судеб, представленных в какой-то момент, жестко вписывается в массив бытия, не только независимого от этих судеб, но и диктующего им свои законы. Над всем рассказанным господствует и все предопределяет Универсум. Только универсальные онтологические законы взаимодействия полюсов могут прояснить те таинства души и судьбы человека, пред которыми бессильна психология.

Пафос бунинского мира — это ценность Единичного при целостности Единого. Прелесть конкретного, ценность единичного, неповторимость индивидуального включены в космический контекст.

Темы, мотивы, символы

«Темные аллеи» можно назвать энциклопедией любви. Самые различные моменты и оттенки чувств, возникающих между мужчиной и женщиной, занимают писателя; он вглядывается, вслушивается, угадывает, пытается вообразить всю «гамму» сложных отношений героя и героини.

По И. А. Бунину, в жизни все слито и переплетено. Любовь, высокая и странная, существующая рядом с бытом и повседневностью, соседствующая со смешным и безумным, — это было в прошлом, это почти настоящее, это может быть всегда. Любовь — основная форма проявления космической жизни. Она — единственная, дает невиданное, но короткое счастье гармонического бытия, приобщения к сокровенным глубинам жизни, и она же таит в себе неумолимую катастрофичность, неотвратимо несет трагедию. Она безличностна, исходит не из человека, а «сваливается» на него извне и навсегда выбивает не только из колеи повседневного существования, но и за пределы его скромной личности.

И. А. Бунин и в прозе действует как поэт: он не нуждается в такой промежуточной инстанции, как герой, чтобы внушить читателю определенное душевное состояние. Состояние внушается непосредственно, а уже под его впечатлением читатель воспринимает и понимает героя, его душу и его поступки. Читатель не нуждается в подробном изображении души героя, чтобы понять, что с тем происходит. Автор вводит его в подобное же душевное состояние. Он не только без труда понимает загадки поведения героя, но, как это бывает с пониманием собственной душевной ситуации, часто он и не видит здесь никакой загадки. Поэтому не возникает желания углубиться в мотивы поступков героини «Чистого понедельника».

7.2. Максим Горький. Рассказ «Старуха Изергиль»

Рассказ «Старуха Изергиль» был написан в 1894 году.

Как правило, жанр «Старухи Изергиль» определяют как рассказ. Однако жанровая природа этого произведения неоднозначна, поскольку оно включает в себя две истории (о Ларре и о Данко), которые рассказчик называет «сказками».

Сюжет и композиция

В Бессарабии, на морском берегу, старуха Изергиль поведала рассказчику три истории. Первая — о Ларре, который был наказан за гордость. Вторая история — о жизни самой Изергиль, представленной чередой любовных историй. Третья — «сказка» о Данко, который вырвал из своей груди сердце, чтобы осветить дорогу соплеменникам.

Композиция рассказа достаточно сложна. Повествование много повидавшей на своем веку Изергиль делится на три части (легенда о Ларре, рассказ Изергиль о своей жизни, легенда о Данко). При этом каждая из них целиком подчинена одной цели — изобразить сильный тип личности, соотносимый со сверхчеловеком. Поэтому все три части представляют собой единое целое, пронизанное общей идеей. Легенды, или, как их называет Изергиль, «сказки», о Ларре и Данко как бы обрамляют повествование о жизни Изергиль, которое и составляет идеологический центр произведения. Легенды раскрывают две концепции жизни, два представления о ней.

Тематика и проблематика

В «Старухе Изергиль», как и в большинстве ранних рассказов, Горький поднимает тему сильной личности и ставит философскую проблему: каким должен быть человек? возможно ли существование сильной личности? «Сказки», рассказанные Изергиль, должны дать ответы на эти вопросы.

Первой следует легенда о Ларре, в которой представлен «антигерой», в каком-то смысле соотносимый со сверхчеловеком Ницше. Он попирает общепринятые законы и освященные веками традиции. Однако убийство девушки оборачивается для него страшным наказанием — вечным изгнанием. Ларра предстает как воплощение абсолютного зла. Не случайно сюжет этой «сказки» заставляет вспомнить о вечном жиде Агасфере, который совершает преступление против Бога.

Вторая легенда — легенда о Данко. Данко тоже в определенном смысле сверхчеловек: он выделяется среди соплеменников своей статностью, смелостью и красотой. Данко знает людям цену, понимает, что они слабы телом и духом. Когда люди испугались, что не смогут выйти из болот, то обвинили во всем Данко и тот посмотрел на своих будущих убийц с презрением. Очевидно сходство с первой легендой, где Ларра презрительно говорил со старейшинами племени. Но все же в Данко, в отличие от персонажа первой легенды, живет неугасимое пламя любви к людям, которое затмевает презрение к ним. Он вырывает из своей груди сердце, чтобы осветить им путь.

Первая и последняя легенды противопоставлены друг другу не только композиционно, но и по смыслу. В них отражены два различных варианта ницшеанского типа личности. Если для Ларры имеют значение только его личные потребности и желания, то Данко на первое место ставит счастье своего народа. Но, несмотря на противоположность, они имеют немало общего. Прежде всего, Данко и Ларра отличаются от своих соплеменников — они неординарные личности. Ларра необычайно горд и жесток, а Данко слишком смел и благороден; к тому же оба героя одиноки. И, наконец, оба очень высоко ценят свободу. Поведение смельчака Данко вызывает у толпы почти ту же реакцию, что и жестокость Ларры, — их боятся.

Финал обеих легенд трагичен. Для Ларры, в котором в конце концов просыпается человеческое сердце, свободная, но одинокая жизнь становится мукой, а смелое сердце Данко «один осторожный человек» затаптывает в грязь. Нужно отметить и то, что Горький эстетизирует не только образ Данко, но и Ларры. Описывая беседу Ларры со старейшинами племени, автор любителю смелостью и независимостью своего героя, несмотря на его жестокость.

Оба героя — Данко и Ларра — фигуры очень яркие, но достаточно условные и обобщенные. Видимо, не случайно произведение названо именем третьей героини — Изергиль, воплощающей в себе вполне конкретные человеческие качества. На фоне легенд о Ларре и Данко и рассказ старухи Изергиль о своей жизни приобретает легендарное звучание. Образ Изергиль — уже не абстрактная и условная, а вполне жизнеподобная вариация сильного типа личности, соотносимого со сверхчеловеком. Ее волнует только то, чего она хочет, и тот, кого она любит. И тем не менее автор восхищается ею, как и своими сказочными и легендарными персонажами, потому что она не «примеяется» к жизни, а берет от нее все, что может. Любой человек — и Изергиль это доказывает личным примером — должен стремиться к высшему, потому что в жизни «всегда есть место подвигу».

7.3. Максим Горький. Пьеса «На дне»

Время создания — 1902 год.

Жанр — социально-философская драма.

Сюжет

В ночлежном доме, принадлежащем Михаилу Ивановичу Костылеву и его жене Василисе Карповне, живут, по определению автора, «бывшие люди», т. е. люди без твердого социального статуса, а также работающие, но бедняки. Это Сатин и Актер, Васька Пепел, вор, Андрей Митрич Клещ, слесарь, его жена Анна, Настя, проститутка, Бубнов, Барон, Алешка, Татарин и Кривой Зоб, крючники. В доме появляются Квашня, торговка пельменями, и Медведев, дядя Василисы, полицейский. Между ними очень сложные отношения, часто завязываются скандалы. Василиса влюблена в Ваську и подговаривает его убить своего пожилого мужа, чтобы быть единоличной хозяйкой (во второй половине пьесы Васька бьет Костылева и случайно убивает его; Ваську арестовывают). Васька влюблен в Наталью, сестру Василисы; Василиса из ревности нещадно бьет сестру. Сатин и Актер — полностью опустившиеся люди, пьяницы, картежники, Сатин еще и шулер. Барон — бывший дворянин, промотавший все состояние, и ныне один из самых жалких людей ночлежки. Клещ старается зарабатывать своим слесарным инструментом; его жена Анна заболевает и нуждается в лекарствах; в конце пьесы Анна умирает, а Клещ окончательно опускается «на дно».

В разгар пьянства и скандалов в ночлежке появляется странник Лука, жалеющий людей. Он обещает ночлежникам светлое будущее. Анне предрекает загробное счастье. Актеру рассказывает о бесплатной лечебнице для алкоголиков. Ваське и Наташе советует уйти из дома и т. д. Но в самый напряженный момент Лука исчезает, оставив обнадуженных людей. Актера это доводит до самоубийства.

Тематика и проблематика

По своему жанру «На дне» — социально-философская драма. О наличии в пьесе социальной проблематики свидетельствует само ее название — «На дне». Ремарка, помещенная в начале первого действия, создает унылую картину ночлежки, герои произведения — изгой, «бывшие» люди. Актер играл в театре, Сатин служил на телеграфе, Бубнов — бывший скорняк и т. д. «Бывшие» люди разрушили свои связи с обществом, для них потеряли значение различные условности, налагаемые положением, которое они занимали, и т. д. Интересно то, как автор описывает занятия своих героев в начале пьесы. Квашня продолжает спор с Клещом, Барон привычно насмехается над Настей, Анна стонет «каждый божий день...». Все продолжается, все это длится уже не первый день. И люди постепенно перестают замечать друг друга. Если прислушаться к высказываниям этих людей, то поражает то, что все они практически не реагируют на замечания окружающих, говорят все одновременно. Они разобщены под одной крышей.

В таких социальных условиях, в которые поставлены эти люди, обнажается истинная сущность человека. Неслучайно Бубнов замечает: «Снаружи как себя ни раскрашивай, все сотрется». Тем самым писатель дает понять, что его интересует человек как таковой, а не представитель определенной социальной группы. Не случайно «на дне», то есть вне социума, наедине с самими собой, оказываются представители самых разных социальных слоев: Барон принадлежал к привилегированному классу, Бубнов и Сатин — выходцы из среднего класса и т. д. Все это заставляет рассматривать «На дне» прежде всего как философскую драму, ставящую философские проблемы: что такое человек, в чем смысл жизни, что предпочтительней: «горькая» правда или «возвышающий» обман и т. д.

Конфликт

В пьесе сталкиваются две философские «правды»: Луки и Сатина. Ночлежка — своего рода символ оказавшегося в тупике человечества, которое к началу XX века потеряло веру в Бога, но еще не обрело веры в себя. Отсюда всеобщее чувство безнадежности, отсутствия перспективы, которое, в частности, выражают Актер и Бубнов в словах: «А что же дальше» и «А ниточки-то гнилые...». Сатин предпочитает принимать эту горькую правду и не лгать ни себе, ни людям. Иного взгляда на мир придерживается Лука. Он считает, что именно страшная бессмыслица жизни должна вызывать особую жалость к человеку. Если для продолжения жизни человеку нужна ложь, надо ему лгать, его утешать. В противном случае человек не выдержит «правды» и погибнет. В подтверждение своих слов Лука рассказывает притчу об искателе праведной земли и ученом, который по карте показал ему, что никакой праведной земли нет. Обиженный человек ушел и повесился (параллель с будущей смертью Актера). Лука не просто обычный странник, утешитель, но и философ. По его мнению, человек обязан жить вопреки бессмыслице жизни, ибо он не знает своего будущего. Лука и Сатин спорят, но Сатин в чем-то приемлет «правду» Луки. Во всяком случае, именно появление Луки провоцирует Сатина на его монолог о Человеке, который он произносит, подражая голосу своего оппонента. Сатин полагает, что нужно не жалеть и утешать человека, а, сказав ему горькую правду, подвигнуть к бунту и борьбе против мироздания. Человек, осознав трагедию своего существования, должен не отчаиваться, а, напротив, почувствовать свою ценность. Весь смысл мироздания — в нем одном: «Человек — это звучит гордо!» «Все в человеке, все для человека».

Лука и Сатин. С первых же минут пребывания в ночлежке Лука начинает утверждать свою философию, заявляя о ценности каждой человеческой жизни: «по-моему, ни одна блоха — не плоха», «... а разве можно человека эдак бросать? Он — каков ни есть — а всегда своей цены стоит...». И тут же подкрепляет свои слова делом: утешает страдающую Анну, дает надежду Актеру, пытается помочь Пеплу.

Позиция Луки окончательно проясняется в разговоре с Пеплом, когда на вопрос последнего, есть ли Бог, старик отвечает: «Коли веришь, — есть; не веришь, — нет... Во что веришь, то и есть...». Справедливость утверждения «во что веришь, то и есть...» подтверждает, например, поведение Актера. Он возрождается благодаря вере в лечебницу. Именно вера, а не факт существования этого лечебного заведения дает ему силы взять себя в руки.

Большинство ночлежников (Клещ, Настя, Татарин) отзываются о Луке с одобрением. Бубнов высказывается негативно («Старик — глуп... Старик — шарлатан»), хотя очень скоро собственным поведением доказывает, что человеку тяжело, «когда ему не верят». А вот отношение Сатина к Луке довольно неоднозначно. Когда Клещ замечает, что старик пропал «во время суматохи», он произносит: «Тако исчезают грешники от лица праведных!». Однако вскоре его позиция проясняется. Понимая, почему Лука лгал, Сатин тем не менее говорит о том, что ложь нужна тем, кто «слаб душой»: «Ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!».

Сомнения в справедливости основных положений философии Луки звучат не только в словах Сатина. Клещ, например, замечает: «Поманил их куда-то... а сам — дорогу не сказал...» Да и само исчезновение старика из ночлежки в такой критический момент заставляет усомниться в прочности его идеалов. Трагическая судьба Актера окончательно дискредитирует учение

Луки. Как и человек, веривший в «праведную землю», потеряв веру, Актер потерял смысл жизни. В результате напрашивается следующий вывод: можно жить верой, но нельзя жить только верой.

Финал. Хотя самоубийство Актера является последним и самым сильным аккордом пьесы, нельзя отрицать, что в ней звучат и мажорные ноты. Здесь автор пытается очертить нового, не эгоистичного героя. Человек, которого восхваляет Сатин, это «не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!». Та же мысль звучит и в словах Луки, которые пересказывает Сатин. Оказывается, что все люди живут для «лучшего человека»: «Вот, скажем, живут столяры и все — хлам-народ... И вот от них рождается столяр... такой столяр, какого подобного и не видала земля, — всех превысил, и нет ему во столярах равного. Всему он столярному делу свой облик дает... и сразу дело на двадцать лет вперед двигает... Так же и все другие... слесаря, там... сапожники и прочие рабочие люди... и все крестьяне... и даже господа — для лучшего живут! Всяк думает, что для себя проживает, а выходит, что для лучшего! По сту лет... а может, и больше — для лучшего человека живут!»

7.4. А. А. Блок. Стихотворения

«Незнакомка»

«Незнакомка» — одно из самых известных стихотворений Блока, было написано в 1906 году. Стихотворение композиционно делится на две части: первая — описание «тлетворного духа» петербургского пригорода, ресторана, где сидят «пьяницы с глазами кроликов»; и вторая — появление прекрасной Незнакомки, которая сильно выделяется из окружения. Блок сразу же показывает ее причастность к иному миру: «Дыша духами и туманами, Она садится у окна», в ней есть что-то незримое, что заставляет поэта увидеть «берег очарованный и очарованную даль». Незнакомка является своеобразным мостиком между Прекрасной Дамой и женщинами, которые воплотятся в стихах Блока как современницы.

«Россия»

Итогом размышлений А. Блока о судьбах своей страны стал цикл стихов «Родина», который создавался с 1907 по 1916 год. Одним из самых известных стихотворений этого цикла является стихотворение «Россия» («Опять, как в годы золотые...»), написанное в 1908 году. Центральная тема — судьба России, которая осмысливается через женскую судьбу, горькую и трагическую. Здесь Россия предстает в облике прекрасной женщины в «плату узорном до бровей».

Лирический герой признается в великой и неизбежной любви к родине, которую ничто не может омрачить:

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

«Ночь, улица, фонарь, аптека...»

Блок глубоко переживал бездуховность, механистичность, отсутствие творческого начала в окружающей его действительности, и это побудило поэта назвать современный ему мир «страшным миром». Современный мир представляется поэту лишенным гармонии, бесчувственным, замкнутым. Именно такой мир изображен в одном из самых известных блоковских стихотворений «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (1912).

Стихотворение воспроизводит тусклую, беспросветную, враждебно холодную действительность. В мировой литературе «свет» — это традиционный символ гармонии, разума, добра, полноты жизни. Здесь же он лишается своей основной функции и определяется как «тусклый». В «страшном мире», изображаемом поэтом, нет ни свободы, ни движения, возможна лишь имитация движения — «ледяная рябь» на поверхности канала. Жизнь замерла, превратилась в бессмысленное круговращение, однообразное движение по кругу. И даже смерть в этом мире не может преодолеть унылого однообразия, потому что все повторится, все «начнешь опять сначала». Образ мрачной улицы у поэта разрастается и становится символом ограниченности жизни, ее пустоты.

Эту безысходность, замкнутость подчеркивает кольцевая композиция: в конце произведения повторяется его начальная строка. Время и пространство стихотворения как бы ограничиваются, замыкаются, а ощущение безысходности («исхода нет») усиливается.

«В ресторане»

В стихотворении «В ресторане» мы видим совершенно другую любовную коллизию: все очень приземлено, охвачено страстью, что подчеркивается цветовой гаммой (черный, красный «пожар зари»); дама играет чувствами, и весь мир сознательно приземлен, что выражено грубыми звуковыми образами:

А монисто брэнчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

«Река раскинулась. Течет, грустит лениво...» (из цикла «На поле Куликовом»)

Стихотворение «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...» входит в цикл «На поле Куликовом» (1908), который открывает третий том. Тема России, и раньше звучавшая в лирике Блока, становится в этой книге одной из центральных. Поэт осознает, что он, будучи русским, не может решать мировые проблемы, не преломляя их через судьбу России. В цикле «На поле Куликовом» Блок, который чувствует приближение переломного момента в истории России, соотносит его с одним из самых значимых событий русской истории — Куликовской битвой.

Цикл состоит из пяти стихотворений: первое и второе изображают Россию и лирического героя накануне битвы; третье — ночь накануне битвы и явление божества; четвертое и пятое — отображают мироощущение человека рубежа XIX–XX веков.

«Река раскинулась. Течет, грустит лениво...» открывает цикл. Тема стихотворения — осмысление исторической судьбы России, которая пророчески описывается автором как трагическая. Символом ее становится стремительно мчащаяся степная кобылица. Судьба современного поколения представляется поэту как стремительное движение к гибели, вечный бой здесь не радостен, а драматичен. В стихотворении несколько раз меняется объект поэтической речи. Начинается оно как описание типично русского пейзажа — скудного и грустного. Затем звучит прямое обращение к России: «О, Русь моя! Жена моя!» Это не поэтическая вольность, а проявление высшей степени единения лирического героя с Россией. И наконец, в финале стихотворения возникает новый объект обращения: «Плачь, сердце, плачь...»

«На железной дороге»

Стихотворение «На железной дороге» (1910) включено в цикл стихов Блока «Родина». Как и в стихотворении «Россия», судьба родины осмысливается здесь через женскую судьбу:

Под насыпью, во рву некошенном,
Лежит и смотрит, как живая,
В цветном платке, на косы брошенном,
Красивая и молодая.

Так начинается стихотворение. Героиня, отождествляемая с Россией, — красивая и молодая девушка, лежащая под насыпью, во рву некошенном. Уже во втором четверостишии поэт возвращает нас в прошлое, когда героиня «ждала, волнуясь» счастья и любви. Но вера и надежда сменились безверием и безнадежностью:

Да что — давно уж сердце вынуто!
Так много отдано поклонов,
Так много жадных взоров кинута
В пустынные глаза вагонов...

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

Железная дорога — символ пути, символ судьбы. Изображая непрерывные вереницы пассажирских вагонов, Блок задает тему дороги, жизненного пути человека. Поезд, паровоз, станция — символ этапа или момента пути. Но путь, дорога — еще и предвестники исхода, к которому движется каждый человек. Первая и последняя строфы, в которых отчетливо звучит мотив смерти, замыкают стихотворение в своеобразное «пессимистическое» кольцо. Железная дорога — это знак страшного мира, безжалостного к людям.

«Вхожу я в темные храмы...»

Стихотворение «Вхожу я в темные храмы...» было написано в 1902 году и входит в первый том лирики (1898–1902). Первую свою книгу Блок создал под сильным влиянием философских идей Владимира Соловьева. В этом учении поэта привлекают представления об идеале, о стремлении к нему как воплощению Души Мира, Вечной Женственности — красоты и гармонии. Своему идеальному образу Блок дал имя — Прекрасная Дама и создал цикл «Стихов о Прекрасной Даме», в который входит и стихотворение «Вхожу я в темные храмы...».

Центральный мотив стихотворения — *мотив* ожидания и надежды на встречу с Прекрасной Дамой. Постепенно тревога лирического героя нарастает («Дрожу от скрипа дверей...»), так как в воображении его зримо возникает ее образ, озаренный аурой святости. Ее появление приносит в душу героя успокоение, он обретает гармонию:

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои черты!

Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты.

В этом стихотворении присутствуют привычные для любовной лирики мотивы: мечты о Ней, надежда на встречу. Но поскольку образ Прекрасной Дамы — сложный, синкретичный образ, это не только реальная возлюбленная, но и Душа Мира, то и осмысляются эти мотивы в непривычной

плоскости. Лирический герой — не просто влюбленный, а Человек вообще, стремящийся к слиянию с Душой Мира, то есть к достижению абсолютной гармонии. В таком прочтении стихи Блока предстают уже как философская лирика.

«Фабрика»

Стихотворение «Фабрика» было создано в 1903 году и вошло в цикл «Распутья» (1902–1904). Уже само название говорит о пересмотре прежних идеалов и о поиске новых путей. Здесь на смену возвышенному поклонению приходит тревога и попытка познать современный мир, непонятный и страшный. Стихотворение «Фабрика» можно рассматривать как поворотный момент в творческом пути Блока. Здесь поэт поднимает в дальнейшем очень значимую для его творчества *тему* «страшного мира».

В соседнем доме окна желты.
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.

Так начинается стихотворение. Слово «желты» сразу привлекает своей орфографией. Этот эпитет поэт использует для выражения негативных чувств — отвращения, страха. Другой «говорящий» эпитет стихотворения — черный. «Недвижный кто-то, черный кто-то» — воплощение страшных сил, насилия, надругательства над людьми. Здесь не назван этот «кто-то»: это и фабричный гудок («Он медным голосом зовет»), и те неизвестные, которые «в желтых окнах засмеются, что этих нищих провели». Такая недоговоренность, жуткая таинственность только усиливает эмоциональное воздействие на читателя. Поэт сочувствует, сострадает миру «нищих», но он ужасается той покорности, которую проявляют люди:

Они войдут и разбредутся,
Навалят на спины кули.
И в желтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели.

«Русь»

Стихотворение «Русь», вошедшее во второй том лирики Блока, написано в 1906 году. Здесь поэт поднимает одну из центральных тем зрелого творчества — *тему* родины. Стихотворение пронизано духом древности. Автор уводит читателя в те далекие времена, когда «разноликые народы» водили «ночные хороводы». Лирический герой видит в своей Руси какую-то непостижимую тайну, загадку:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю — и за дремотой тайна,
И в тайне — ты почиешь, Русь.

В этом стихотворении Русь предстает не просто как таинственная и загадочная, но и как сказочная, волшебная страна, которую населяют «ведуны с ворожеями» и где «ведьмы тешатся с чертями». Но не только таинственной и чарующей изображена Русь. Она еще и нищая, печальная, в лохмотьях. И тем не менее лирический герой околдован ею и влюблен в нее. Тайна Руси не в сказочности, и даже не в покоряющей красоте, а в том, что она «не запятнала первоначальной чистоты». В этом и заключается разгадка той тайны, о которой автор начал рассказ в первой строфе и снова упомянул в последней, заключительной (кольцевая композиция).

«О доблестях, о подвигах, о славе...»

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе.

Но час настал, и ты ушла из дому.
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.

Летели дни, крутясь проклятым роем...
Вино и страсть терзали жизнь мою...
И вспомнил я тебя пред аналоем,
И звал тебя, как молодость свою...

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

Не знаю, где приют твоей гордыне
Ты, милая, ты, нежная, нашла...
Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий,
В котором ты в сырую ночь ушла...

Это стихотворение было написано в 1908 году и вошло в третий том, в цикл «Возмездие». Этот цикл продолжает тему «страшного мира». Возмездие, по Блоку, — это прежде всего осуждение человеком самого себя, измена данным когда-то священным обетам, расплата за которую — душевная опустошенность, усталость от жизни, покорное ожидание смерти. Эти мотивы звучат во всех стихотворениях цикла «Возмездие».

Жанр стихотворения — любовное послание. Герой обращается к ушедшей от него любимой женщине. Он испытывает страстное желание вернуть любовь, потерянную уже много лет назад. Это желание передано в стихотворении при помощи анафор и синтаксического параллелизма:

И вспомнил я тебя пред аналоем,
И звал тебя, как молодость свою...
Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.

Расставшись с любимой, герой потерял смысл жизни, потекли страшные дни, крутящиеся «проклятым роем». Образ «страшного мира» символичен, он один из ключевых в стихотворении. Сливаясь с образом сырой ночи, он контрастирует с «синим плащом», в который завернулась героиня, уходя из дома (синий цвет — цвет измены).

Стихотворение «О доблестях, о подвигах, о славе...» имеет кольцевую композицию: первая строфа повторяет последнюю, но противопоставлена ей. Этот прием замыкает стихотворение в безысходный круг: в словах лирического героя звучит лишь горечь и отчаяние, чистая мечта развеяна, герой больше не верит в любовь:

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Все миновалось, молодость прошла!
Твое лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола.

«О, я хочу безумно жить...»

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

Пусть душит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне,—
Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне:
Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

Это стихотворение, написанное в 1914 году, открывает цикл «Ямбы» (1907–1914), который автор причислил к «лучшим» своим стихам. Эпиграфом к циклу стала цитата из «Сатир» Ювенала: «Негодование рождает стих». «Негодование» Блока обращено на «непроглядный ужас жизни». В стихотворении «О, я хочу безумно жить...» лирический герой провозглашает цель своего творчества:

Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Стихотворение проникнуто доверием к жизни («хочу безумно жить»), стремлением в ее оценке подняться над временным и личным:

Пусть душит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне...

Понятие «жизнь» двойственно — это реальность, в которой «задыхается» лирический герой, и высший смысл бытия, становящийся доступным ему благодаря творческому дару, способности «воплотить» лишнее плоти, «увековечить» мгновенное, вдохнуть душу в «безличное». Лирический герой стихотворения предстает новым «пророком», продолжающим пушкинскую и лермонтовскую традицию. «Пророк» Пушкина, исполненный божественной «волей», у Лермонтова превращается в «угрюмого» отшельника. В этом стихотворении Блока преодолен лермонтовский пессимизм. О его пророке «в грядущем скажет» «юноша веселый». Потомок блоковского пророка прежде всего простит его «угрюмство», сосредоточенность на темной стороне действительности. В основе «всеведенья» пророка снова, как у Пушкина, оказываются «добро и свет»:

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

7.5. А. А. Блок. Поэма «Двенадцать»

Время создания — 1918 год. Жанр — поэма.

Сюжет

Действие происходит в революционном Петрограде зимой 1917–1918 года. Первая из двенадцати глав поэмы описывает холодные, заснеженные улицы Петрограда, терзаемого войнами и революциями. Люди пробиваются по скользким дорожкам, рассматривая лозунги, кляня большевиков («невеселый товарищ поп», буржуй, барыня в каракуле, запуганные старухи). По ночному городу идет отряд из двенадцати человек. Они готовы на все, чтобы защитить новый мир от старого — «пальнем-ка пулей в Святую Русь». По дороге бойцы обсуждают своего приятеля Ваньку, сошедшего с «богатой» девкой Катькой. Следующая глава — лихая песня, исполняемая, очевидно, отрядом из двенадцати. Последний куплет песни — обещание мирового пожара, в котором сгинут все «буржуи».

Ванька и Катька на лихаче несутся по Петрограду, сталкиваются с отрядом двенадцати. Вооруженные люди нападают на сани. Лихач извозчик вывозит Ваньку из-под выстрелов; Катька с простреленной головой остается лежать на снегу. Отряд из двенадцати человек идет дальше, лишь убийца Петруха грустит по Катьке, которая была когда-то его любовницей. Товарищи осуждают его: «не такое нынче время, чтобы нянчиться с тобой». Следующая глава — романс, посвященный гибели старого мира. Двенадцать идут, Петька поминает Господа, удивляясь силе пурги. Товарищи пеняют ему за бессознательность, напоминают, что Петька уже замаран Катькиной кровью, поэтому от Бога помощи не будет. Так, «без имени святого», двенадцать человек под красным флагом твердо идут дальше. За отрядом увязывается шелудивый пес, символизирующий старый мир. Бойцы грозят ему штыками, пытаясь отогнать от себя. Впереди, во тьме, они видят кого-то; пытаясь разобраться, люди начинают стрелять. Фигура тем не менее не исчезает.

Композиция

Поэма состоит из двенадцати глав и построена по принципу кольца (кольцевая композиция). В первых и последних главах — городской пейзаж: ночь, зима, вьюга, людские фигуры на улицах. В первой главе можно услышать многоголосие. В последней главе тоже раздаются реплики, но они принадлежат только «двенадцати». Сходство первой и последней глав еще и в том, что обе они построены на контрастах. Поэма начинается антитезой (противопоставлением): «Черный вечер. Белый снег...» и антитезой завершается: «Позади — голодный пес... Впереди — Иисус Христос».

Кроме того, композиция поэмы построена на смене музыкальных мелодий. Среди них и боевой марш, и бытовой разговор, и старинный романс, и частушка.

Конфликт

Традиционно конфликт поэмы «Двенадцать» трактуется как столкновение старого и нового мира, старой и новой России. При этом старую Россию символизирует буржуй и голодный пес, а новую — двенадцать. Однако сам Блок предупреждал, что не следует переоценивать значение политических мотивов в поэме. Она имеет более широкий, философский смысл, в ней изображен разгул и столкновение стихий (народной, природной, космической), а действие произведения происходит не столько в Петрограде 1918 года, сколько, как пишет поэт, «на всем Божьем свете». Конфликт поэмы — столкновение добра и зла, хаоса и гармонии, света и тьмы будущего и прошлого в самих людях, в каждом человеке.

Тематика и проблематика

Центральная тема поэмы «Двенадцать» — судьба России. С каждым годом окружающая действительность все очевиднее представлялась Блоку «страшным миром», который должен быть разрушен. Поэтому поэт принял революцию 1917 года как проявление живой стихии, разрушающей

«страшный мир», современную мертвую цивилизацию, которая, начавшись в России, преобразует все мироздание. Но при этом проблема революции, революционного стихийного начала решена в поэме далеко неоднозначно.

Блок очень точно ощутил то страшное, что вошло в жизнь: полное обесценивание человеческой жизни, которую не охраняет больше никакой закон. Никому даже не приходит в голову, что за убийство Катьки придется отвечать. Не удерживает от убийства и нравственное чувство, поскольку нравственные понятия предельно обесценились. Недаром после гибели героини начинается разгул, теперь все дозволено. Не в состоянии удержать от темных, страшных проявлений человеческой души и вера в Бога, она тоже потеряна. Двенадцать, которые пошли «в красной гвардии служить», прекрасно это понимают:

Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?
...Али руки не в крови
Из-за Катькиной любви?

Потерявшая нравственные ориентиры, охваченная разгулом темных страстей, разгулом вседозволенности — такой предстает Россия в поэме «Двенадцать». Каким же в таком случае поэт видит будущее России (а шире — и всего мира) и как объяснить появление фигуры Христа в финале?

Возможно, в жестоком и кровавом разгуле народной, социальной стихии Блок увидел не только возмездие за «страшный мир», но и погружение в ад, в преисподнюю. Россия должна погрузиться на самое дно, пережить самое страшное, чтобы затем, через хаос и тьму, прийти к свету. И именно в связи с этим возникает самый загадочный образ в поэме — образ Христа.

О нем написано очень много, существует множество трактовок финала произведения. Например, некоторые исследователи объясняли появление Христа в поэме едва ли не случайностью, недопониманием Блока того, кто должен быть впереди красногвардейцев. Другие говорили, что появление Христа в финале свидетельствует о восприятии поэтом революции как святой и спасительной (Христос благословляет происходящее). Третьи полагали, что эпизод, в котором двенадцать стреляют в Христа, доказывает осознание Блоком антигуманной сущности происходящего.

Сегодня уже нет необходимости доказывать закономерность и глубоко продуманный характер этого финала. Более того, образ Христа в произведении предугадывается с самого начала — с названия: для тогдашнего читателя, воспитанного в традициях христианской культуры, изучавшего в школе Закон Божий, число двенадцать было числом апостолов, учеников Христа. Весь путь, которым идут герои блоковской поэмы, — это путь из бездны к воскресению, от хаоса к гармонии. Не случайно Христос идет путем «надвьюжным»:

Так идут державным шагом —
Позади голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули неведим,
Нежной поступью надвьюжной
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос.

На этой ноте завершается поэма, проникнутая верой А. Блока в грядущее воскресение России и воскресение человеческого в человеке. Борьба миров в произведении — это прежде всего внутренняя борьба, преодоление человеком в себе темного и страшного.

Существует еще одна достаточно убедительная и не противоречащая предыдущей трактовка финала. Анализируя это произведение, литературоведы Гаспаров и Петровский независимо друг от

друга провели параллели между финальной частью блоковской поэмы и стихотворением Пушкина «Бесь»: совпадение стихотворного размера, текстовые переключки, образы метели, вьюги, ветра. Это наводит на мысль о значимости мотива бесовства в поэме. Этот мотив, действительно очень значим: действие поэмы происходит на перекрестке («нечистое» место), снеговые столбы, которые появляются после убийства, в русской фольклорной символике — это разгул нечистой силы, образ пса также традиционно связан с нечистой силой. В таком контексте можно объяснить и появление Христа. В «Бесах» Пушкина изображается мир, свернувший с колеи; к финалу пространство стихотворения беспредельно расширяется и оканчивается безысходным зрелищем неисчерпаемого зла. В финале поэмы «Двенадцать» происходит такое же беспредельное расширение пространства. Но бесовскому разгулу у Блока противопоставлена «надвьюжная» фигура Христа. При таком прочтении Христос не благословляет происходящее, а изгоняет бесов. Это залог будущего нравственного возрождения героев поэмы (не случайно Петруха раскаивается в совершенном убийстве). Таким образом, разгул стихии способны преодолеть христианские ценности: сострадание, любовь и признание ценности каждой личности.

7.6. В. В. Маяковский. Стихотворения

«А вы могли бы?»

В стихотворении «А вы могли бы?» (1913) заявлена чрезвычайно важная для Маяковского тема поэта и поэзии. Здесь, отвергая традиционные формы поэзии, он предлагает свое видение мира и свои, глубоко новаторские и экспериментаторские способы его воплощения. Поэтическое «я» противопоставлено тем, кто никогда не поймет поэта и навсегда останется в плену пошлости жизни, кто никогда не увидит «на блюде студня» «косые скулы океана», для кого восточные трубы не запоют подобно флейте. В стихотворении «А вы могли бы?» противопоставление поэта и толпы еще только намечено. Размежевание между поэтом и окружающими определяется пока только степенью живописной зоркости и эмоциональной полноты при взгляде на будничные вещи:

А вы
Ноктюрн сыграть
Могли бы
На флейте водосточных труб?

«Послушайте!»

Стихотворение «Послушайте!» (1914) — крик души поэта. Оно начинается отчаянной просьбой, обращенной к людям. Поэт как бы спорит с воображаемым оппонентом, человеком недалеким и приземленным, обывателем, мещанином, убеждая его в том, что нельзя мириться с безразличием, одиночеством, горем.

Ведь, если звезды зажигают —
Значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — кто-то хочет, чтобы они были?
Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?

Поэт вводит очень выразительную антитезу: для кого-то звезды «плевочки», а для кого-то — «жемчужины», кто-то не в силах перенести «эту беззвездную муку». Лирический герой глубоко, тонко и остро

чувствует и переживает все, что происходит с миром, Вселенной, людьми. Он весь — обеспокоенность, забота, сопереживание, участие, любовь:

Ведь теперь тебе ничего?
Не страшно?
Да?!

Основная интонация стиха не гневная и обличительная, а исповедальная, доверительная, робкая и неуверенная. Лирический герой стремится донести до читателя свою самую сокровенную мысль: не хлебом единым жив человек, ему нужна еще и мечта, красота, нужны звезды-«жемчужины», а не звезды-«плевочки».

«Скрипка и немножко нервно»

Стихотворение «Скрипка и немножко нервно» (1914) продолжает *тему* одиночества, безразличия друг к другу и разобщенности людей и тему поэта и его миссии, взаимоотношений поэта и толпы, поднятую в «Послушайте!». Главные герои стихотворения — музыкальные инструменты (скрипка, барабан, геликон) и музыканты. Начало стихотворения представляет собой соло скрипки:

Скрипка издергалась, упрасывая,
И вдруг разревелась
Так по-детски.

Однако ни инструментам, ни музыкантам нет никакого дела до скрипкиного горя, хотя она «выплакивается» надрывно, «без слов, без такта». Мелодия не может быть «бестактной», дисгармоничной. Таким образом, видимо, поэт хочет подчеркнуть, что скрипку никто не хочет услышать и понять, она только раздражает оркестр.

«Дура,
плакса,
вытри!» —

кричит ей «меднорожий, потный» геликон. Только лирический герой не остается бесчувственным, безразличным, безотзывным:

я встал,
шатаюсь, полез через ноты,
сгибающиеся под ужасом попитры,
зачем-то крикнул:
«Боже!»,
Бросился на деревянную шею:
«Знаете что, скрипка?
Мы ужасно похожи:
я вот тоже
ору —
а доказать ничего не умею!»

Предельная эмоциональная напряженность стихотворения передается прежде всего с помощью коротких, дробленных строк, порой в одно слово. Множество глаголов придает стихотворению динамичность. Также нагнетает обстановку обилие восклицаний, экспрессивной лексики — «ору», «наплевать», «влип», «дура». Эпатажное поведение лирического героя преследует одну цель: это протест против равнодушия и бессердечия общества.

«Лиличка!»

Стихотворение «Лиличка!» было написано Маяковским в 1916 году. За год до этого, в 1915 году, поэт знакомится с Лилей Брик. Об этом знакомстве в своей автобиографии «Я сам» поэт написал так: «Радостнейшая дата. Июль 915-го года. Знакомлюсь с Л. Ю. и О. М. Бриками». Маяковский любил Лилю Брик всю жизнь, посвятил ей много стихотворений, в число которых входит «Лиличка!».

Это одно из самых пронзительных и трогательных стихотворений о любви в творчестве не только самого Маяковского, но и в русской любовной лирике в целом. Любовь лирического героя так велика и абсолютна, что в ней не только смысл жизни, в ней — вся вселенная:

Кроме любви твоей,
Мне
Нету моря...
Кроме любви твоей,
Мне
Нету солнца...

В монологе лирического героя преобладает монотонный ритм, возникающий благодаря повторам сходных синтаксических конструкций:

И в пролет не брошусь,
И не выпью яда,
И курок не смогу над виском нажать...

Такая монотонность передает тяжелое внутреннее состояние лирического героя, для которого любовь «тяжкая гиря». Последние строки стихотворения демонстрируют глубину любовного чувства героя, который, не надеясь на взаимность, просит любимую:

Дай хоть
последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг.

«Юбилейное»

В декабре 1912 года был издан самый шумевший манифест русского футуризма «Пощечина общественному вкусу», подписанный Маяковским, Хлебниковым, Бурлюком и Крученых. В нем были следующие строки: «Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и прочее и прочее с Парохода современности. Кто не забудет своей первой любви, тот не узнает последней...». В стихотворении «Юбилейное», которое было написано в 1924 году, поэт коренным образом пересматривает свое отношение к литературному наследию прошлого. Здесь поднимается одна из центральных тем лирики Маяковского — тема поэта и поэзии. В первых же строках поэт обращается к образу Пушкина, которого теперь объявляет великим поэтом — равным Владимиру Маяковскому (После смерти / нам / стоять почти что рядом...). Равновеликой фигурой поэт признает также Некрасова (он и в карты, / он и в стих, / и так / неплох на вид). Кроме того, в этом стихотворении поэт дает неутешительную оценку современным поэтам и поэзии:

Что ж о современниках?!...
От зевоты
скулы
разворачивает аж.

«Прозаседавшиеся»

Сатирическое стихотворение «Прозаседавшиеся» было написано в 1922 году. Его тема — изображение и гневное обличение волокиты и бюрократизма. Главный герой произведения — проситель, тщетно обивающий пороги учреждения в надежде получить «аудиенцию» у неуловимого «товарища Ивана Ваньча», который без конца заседает. Издеваясь над мнимо важными делами, решением которых занимаются Иван Ваньч и его подчиненные, Маяковский прибегает к гиперболе: одно из бесчисленных заседаний посвящено вопросу о «покупке склянки чернил губкооперативом». В конце концов поэт доводит гиперболу до гротеска: перед просителем, ворвавшимся на заседание, предстает страшная картина: он видит там сидящие «людей половины» и решает, что произошло ужасное злодеяние. Так поэт передал в буквальном смысле привычный фразеологический оборот «не разорваться же мне надвое». Стихотворение заканчивается призывом провести «заседание относительно искоренения всех заседаний». Благодаря этому произведению Маяковского слово «прозаседавшиеся» стало нарицательным обозначением бессмысленной заседательской суеты.

«Нате!»

Стихотворение «Нате!», написанное в 1913 году, принадлежит к числу ранних произведений поэта. Это один из классических образцов ранней сатиры Маяковского. Основная тема ранней лирики вообще и данного стихотворения в частности — неприятие существующей действительности. Здесь поэт беспощадно, яростно критикует существующий миропорядок, создавая яркие сатирические образы сытых, самодовольных, равнодушных людей. В центре стихотворения — традиционный конфликт поэта и толпы. Публика, толпа принимает поэта за раба, готового выполнить любое ее желание. Но он восстает против нее, провозглашая свою главную цель — служение искусству. Первая строфа рисует окружение лирического героя. Людей поэт изображает в виде «обрюзгшего жира» (символ сытости, перешедшей в самодовольство и тупость). Герой противопоставляет себя этому обществу, потому что его отличительная черта — душевная щедрость, он — «бесценных слов мот и транжир».

Во второй строфе пропасть между поэтом и толпой увеличивается: поэт изображает людей, полностью погруженных в быт и уничтоженных, нравственно убитых им:

Вот вы, женщина, на вас белила густо,
Вы смотрите устрицей из раковин вещей.

Третья строфа, как и первая, построена на противопоставлении хрупкой, трепетной «бабочки поэтического сердца» мерзкой «стоглавой вши», олицетворяющей толпу обывателей. Эпатажное, циничное и грубое поведение героя в финальной строфе вызвано, с одной стороны, тем, что творец должен быть сильным, уметь себя защитить, не дать в обиду. А с другой — стремлением обратить на себя внимание и быть услышанным.

«Хорошее отношение к лошадям»

В стихотворении «Хорошее отношение к лошадям», написанном в 1918 году, поэт снова поднимает тему одиночества и непонимания человеком человека. Трогательная история об упавшей лошади — это только повод рассказать читателю о самом себе, о своей «звериной тоске». Плачущая лошадь — своеобразный двойник автора:

Деточка,
все мы немножко лошади,
каждый из нас по-своему лошадь.

Как и во многих других стихотворениях, лирический герой здесь противопоставлен толпе, глумящимся «зевакам» (поднимается тема поэта и толпы):

Смеялся Кузнецкий.
Лишь один я
голос свой не вмешивал в вой ему.

«Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче»

Стихотворение «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» написано в 1920 году. Его тема — роль поэта в общественной жизни, воспитательное значение поэзии. Лирический герой — поэт-труженик, который много работает и очень устает. Его раздражает, казалось бы, праздная жизнь солнца, и он приглашает светило на беседу, на чай. Сюжет стихотворения — фантастическое событие, встреча и разговор поэта с солнцем. Поэт и солнце быстро находят общий язык и приходят к выводу, что оба будут хорошо делать свое дело:

Я буду солнце лить свое,
А ты — свое,
стихами.

Как капитан, который является душой и сердцем корабля, так и поэт, в понимании Маяковского, выполняет большое и ответственное дело: управляет сердцами и умами людей на одном большом корабле, называемом страной: «Сердца — такие же моторы. Душа — такой же хитрый двигатель», — утверждал поэт. Так возникает в стихотворении «Необычайное приключение...» тема двух солнц — солнца света и солнца поэзии, которая постепенно развивается и находит очень точное и меткое воплощение в поэтическом образе «двустволки солнц», из одного ствола которой вырываются снопы света, а из другого — свет поэзии. Перед силой этого оружия падает ниц «стена теней, ночей тюрьма». Поэт и солнце действуют сообща, сменяя друг друга. Поэт сообщает, что когда «устанет» и захочет «прилечь» Солнце, то он «во всю светает мочь — и снова день трезвонится».

Солнце в стихотворении является метафорическим образом поэта («Нас, товарищ, двое»). Поэт призывает «Светить всегда, светить везде...», видя в этом основное предназначение поэта. Маяковский широко использует прием олицетворения и гротеска («шагает солнце в поле», «хочет ночь прилечь», «тупая сонница»).

«Дешевая распродажа»

Написано в 1916 году. Здесь весьма своеобразно ставится одна из традиционнейших лирических проблем — *поэта и толпы*.

Лирический герой — поэт. Он уверен в щедрости своего поэтического дарования и в том, что слава переживет его самого. Примечательно то, что здесь предсказано реальное будущее Маяковского:

Через столько-то, столько-то лет
— словом, не выживу —
с голода сдохну ль,
стану ль под пистолет —
меня,
сегодняшнего рыжего,
профессора разучат до последних йот,
как,
когда,
где явлен.

Толпа, другие, противостоящие поэту, описываются как нищие, подозрительные, жадные люди. Через много лет, в эпоху посмертной славы, «склонится толпа / лебезяща, / суетна», а сейчас «каждый опасливо придерживает карман».

Чтобы подчеркнуть характерный для проблемы поэта и толпы конфликт, лирический герой объявляет «дешевую распродажу»: «драгоценнейшая корона», символизирующая богатство и бессмертие творческого духа, продается очень дешево — «за одно только слово / ласковое, / человечье».

Название стихотворения «Дешевая распродажа» подчеркивает *главную мысль произведения*: не находится желающих «купить» богатства и величие поэтической души.

«Письмо Татьяне Яковлевой»

Стихотворение написано в 1928 году и адресовано парижской любви поэта — Татьяне Яковлевой. Яковлева приехала в Париж за полтора года до знакомства с Маяковским по вызову дяди-художника. Красивая, высокая девушка стала работать моделью и всегда была окружена поклонниками. Едва познакомившись, Маяковский и Яковлева влюбились друг в друга. Через несколько недель поэт предложил девушке руку и сердце и посвятил стихи. Однако вскоре он вынужден был уехать в Москву, даже не подозревая, что больше никогда не увидит свою возлюбленную.

В центре произведения — *тема любви*. Особую интимность и доверительность ее трактовке придает конкретный адресат, указанный в заглавии. При этом лирический сюжет постоянно выходит за рамки личного плана:

В поцелуе рук ли,
губ ли,
в дрожи тела
близких мне
красный
цвет
моих республик
тоже
должен
пламенеть.

Даже такое глубоко личное чувство, как ревность, сливается с болью за Советскую Россию, которой «не хватает длинноногих»:

Я не сам,
а я
ревную
за Советскую Россию.

Хронотоп тоже не ограничивается «здесь» и «сейчас» лирического героя, что характерно для любовной лирики. Пространство стихотворения охватывает Европу (Париж, Барселона) и Советскую Россию, время — прошлое, настоящее и будущее. Размышляя о своей возлюбленной, герой, с одной стороны, подчеркивает ее уникальность («Ты одна мне ростом вровень»), а с другой — осуждает от имени всей страны:

Не тебе,
в снега
и в тиф
шедшей
этими ногами,
здесь
на ласки

выдать их
в ужины
с нефтяниками.

Однако, несмотря на такую неоднозначную оценку, заканчивается стихотворение решительным заявлением:

Я все равно
тебя
когда-нибудь возьму —
одну
или вдвоем с Парижем.

7.7. В. В. Маяковский. Поэма «Облако в штанах»

Замысел поэмы «Облако в штанах» (первоначальное название «Тринадцатый апостол») возник у Маяковского в 1914 году. Поэт влюбился в Марию Александровну Денисову. Однако любовь оказалась несчастной. Маяковский воплотил горечь своих переживаний в стихах. Полностью поэма была закончена летом 1915 года.

Жанр — поэма.

Композиция

Поэма «Облако в штанах» состоит из вступления и четырех частей. Каждая из них реализует конкретную, так сказать, частную идею. Сущность этих идей определена самим Маяковским в предисловии ко второму изданию поэмы: «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию» — «четыре крика четырех частей».

Тематика и проблематика

«Облако в штанах» — многотемное и многопроблемное произведение. Уже во вступлении заявляется тема поэта и толпы. Главный герой поэт противопоставлен толпе: идеальный образ лирического героя («красивый, двадцатидвухлетний») резко контрастирует с миром низменных вещей и образов («мужчины, залеженные, как больница, / и женщины, истрепанные, как пословица»). Но если толпа неизменна, то лирический герой на глазах меняется. Он то грубый и резкий, «от мяса бешеный», «нахальный и едкий», то «безукоризненно нежный», расслабленный, ранимый: «не мужчина, а облако в штанах». Так проясняется смысл необычного названия поэмы.

Первая часть, согласно замыслу поэта, содержит в себе первый крик недовольства: «Долой вашу любовь». Тему любви можно назвать центральной, ей посвящен весь первый и часть четвертого раздела.

Поэма открывается напряженным ожиданием: лирический герой ждет встречи с Марией. Ожидание так мучительно и напряженно, что герою кажется, будто канделябры «хохочут и ржут» в спину, «ляскают» двери, полночь «режет» ножом, гримасничают дождевики, «как будто воют химеры собора Парижской Богоматери», и т. д. Мучительное ожидание длится бесконечно долго. Глубину страдания лирического героя передает развернутая метафора о скончавшемся двенадцатом часе:

Полночь, с ножом мечась,
догнала,
зарезала, —
вон его!
Упал двенадцатый час,
как с плахи голова казненного.

Время, уподобленное упавшей с плахи голове, не просто свежий троп. Он наполнен большим внутренним содержанием: накал страстей в душе героя до такой степени высок, что обычное, но безысходное течение времени воспринимается как его физическая гибель. Герой «стонет, корчится», «скоро криком издерется рот». И вот, наконец, Мария приходит и сообщает, что выходит замуж. Резкость и оглушительность известия поэт сравнивает с собственным стихотворением «Нате!». Кражу любимой — с похищением из Лувра «Джоконды» Леонардо да Винчи. А самого себя — с погибшей Помпеей. Но в то же время поражает почти нечеловеческое хладнокровие и спокойствие, с которыми герой встречает сообщение Марии:

Что ж, выходите.
Ничего.
Покреплюсь.
Видите — спокоен как!
Как пульс
покойника!

«Пульс покойника» — это окончательно умершая надежда на взаимное чувство.

Во второй части поэмы тема любви получает новое решение: речь идет о любовной лирике, преобладающей в современной Маяковскому поэзии. Поэзия эта озабочена тем, чтобы воспевать «и барышню, и любовь, и цветочек под росами». Эти темы мелки и пошлы, а поэты «выкипачивают, рифмами пиликаая, из любви и соловьев какое-то варево». Они не озабочены страданиями людей. Более того, поэты сознательно бросаются от улицы, боятся уличной толпы, ее «проказы». А между тем люди города, по мнению героя, «чище венецианского лазорья, морями и солнцем омытого сразу!»:

Я знаю —
солнце померкло б, увидев,
наших душ золотые россыпи.

Поэт противопоставляет нежизнеспособному искусству подлинное, пиликающим «поэтикам» — самого себя: «Я — где боль, везде».

В одной из своих статей Маяковский утверждал: «Сегодняшняя поэзия — поэзия борьбы». И эта публицистическая формула нашла в поэме свое поэтическое воплощение:

Вьньте, гулящие, руки из брюк —
берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нету рук —
пришел чтоб и бился лбом бы!

Тема современной поэзии развивается и в третьей части. Поэзией, не соответствующей требованиям времени, Маяковский считал творчество Северянина, потому в поэме выводится нелюбимый портрет поэта:

А из сигарного дыма
ликерною рюмкой
вытягивалось пропитое лицо Северянина.
Как вы смеете называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!

Поэт, по мысли лирического героя, должен быть обеспокоен не изяществом своих стихотворений, а силой их воздействия на читателей:

Сегодня
надо

кастетом
кроиться миру в черепе!

В третьей части поэмы Маяковский поднимается до отрицания всего господствующего строя, бесчеловечного и жестокого. Вся жизнь «жирных» неприемлема для лирического героя. Здесь тема любви поворачивается новой гранью. Маяковский воспроизводит пародию на любовь, похоть, разврат, извращение. Вся земля предстает женщиной, которая рисуется «обжиревшей, как любовница, которую вылюбил Ротшильд». Похоти «хозяев жизни» противопоставляется настоящая любовь.

Господствующий строй рождает войны, убийства, расстрелы, «бойни». Такое устройство мира сопровождается разбоями, предательствами, опустошениями, «человечьим мессивом». Оно создает лепрозории-тюрьмы и палаты сумасшедших домов, где томятся заключенные. Это общество продажно и грязно. Поэтому «долгой ваш строй!». Но поэт не только бросает этот лозунг-крик, но и зовет людей города к открытой борьбе, «кастетом кроиться миру в черепе», вздымая «окровавленные туши лабазников». Герой противостоит сильным мира сего, «хозяевам жизни, становясь «тринадцатым апостолом».

В четвертой части ведущей становится тема Бога. Эта тема уже подготовлена предшествующими частями, где обозначены враждебные отношения с Богом, равнодушно наблюдающим за человеческими страданиями. Поэт вступает в открытую войну с Богом, он отрицает его всеисилие и всемогущество, его всеведение. Герой идет даже на оскорбление («крохотный божик») и хватается за сапожный ножик, чтобы раскроить «пропахшего ладаном».

Главное обвинение, брошенное Богу, состоит в том, что он не позаботился о счастливой любви, «чтоб было без мук целовать, целовать, целовать». И снова, как в начале поэмы, лирический герой обращается к своей Марии. Здесь и мольбы, и упреки, и стоны, и властные требования, и нежность, и клятвы. Но поэт напрасно надеется на взаимность. Ему остается только кровоточащее сердце, которое несет он, «как собака... несет перееханную поездом лапу».

Финал поэмы — картина бесконечных пространств, космических высот и масштабов. Сияют зловещие звезды, высится враждебное небо. Поэт ждет, что небо снимет перед ним шляпу в ответ на его вызов! Но вселенная спит, положив на лапу с клещами звезд огромное ухо.

7.8. С. А. Есенин. Стихотворения

«Гой ты, Русь моя родная!..»

Стихотворение «Гой ты, Русь моя родная!..» было написано в 1914 году. Оно посвящено *теме* любви к родине. Лирический герой сравнивает себя с захожим богомольцем. Он поклоняется родной земле, свято чтит ее. Не случайно в первой строфе рождается удивительный образ крестьянской избы — «хаты — в ризах образа». Метафора «хаты — образа» соседствует с цветовым образом — слепящий, разъедающий глаза синий («Только синь сосет глаза»). Синий — это небесный, горный, возвышенный. Кроме того, здесь автор использует звукопись, аллитерацию на свистящие, благодаря чему рождается ощущение пронзительной сини просторов.

Художественное пространство стихотворения наполнено звуками девичьего смеха, плясок на лугу. Переданы запахи праздника. Запах яблок и меда связаны со Спасом. Библейские, звуковые образы, цветопись и даже тонко подобранное древнерусское слово «Русь» вместо «Россия» утверждают нерасторжимую связь времен, единство человека и природы.

В последней строфе стихотворения особенно ярко и образно передана любовь лирического героя к родной земле: он не готов променять Русь даже на рай.

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»

Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

«Не бродить, не мять в кустах багряных...»

Стихотворение «Не бродить, не мять в кустах багряных...» (1916) посвящено одной из центральных тем лирики Есенина — *теме любви*. Лирический герой, описывая возлюбленную, сравнивает ее волосы со снопом овса, ее саму — с закатом и т. д. Это очень характерный прием для любовной лирики Есенина. Во многих своих стихотворениях поэт сливает воедино поэзию любви с поэзией природы. Это позволяет передать возвышенную одухотворенность чувства и его целомудренность.

Стихотворение построено по принципу кольца (кольцевая композиция): последняя строфа повторяет первую. Такое построение позволяет особенно выразительно передать горечь лирического героя и невозвратимость любви:

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

«Мы теперь уходим понемногу...»

Стихотворение «Мы теперь уходим понемногу...» написано в 1924 году, за год до трагической кончины поэта. Это размышление о смысле жизни, оно наполнено грустью, тоской о веселых прожитых днях. Стихотворение начинается с местоимения «мы», так как поэт не одинок в своей тоске. Далее «мы» сменяется «я», стихотворение написано от первого лица. Вторая и третья строфы объединены общей темой — темой любви поэта к русской природе. Третья и четвертая строфы посвящены осмыслению прожитой жизни и проникнуты пронзительной грустью. Лирическому герою не хочется покидать этот мир, где он был так счастлив. В финальных строфах противопоставлено «там» и «здесь». Последняя часть стихотворения перекликается со второй. Мы вновь встретим яркие метафоры, олицетворения: «не цветут там чащи», «не звенит лебяжьей шеей рожь», «не будет этих нив, златящихся во мгле». Повторение частицы «не» придает отрицательное значение изображаемому. Поэт не в силах скрыть свою печаль. И все-таки в финале звучат мажорные ноты:

Оттого и дороги мне люди,
Что живут со мною на земле.

«Письмо матери»

«Письмо матери» было написано в 1924 году, в последний период творчества и почти в самом конце жизни. Для Есенина это время подведения итогов. Во многих стихотворениях возникает *тема безвозвратно ушедшего прошлого*. Наряду с этой темой в «Письме матери» звучит *тема матери*, а стихотворение представляет собой обращение к ней. Это достаточно традиционная тема для русской лирики, но есенинские произведения, пожалуй, можно назвать самыми трогательными признаниями в любви к матери. Все стихотворение пронизано неизбывной нежностью и трогательной заботой о ней.

Лирический герой восхищается бесконечным терпением и нежной любовью своей «старушке»:

Пишут мне, что ты, тая тревогу,
Загрустила шибко обо мне,
Что ты часто ходишь на дорогу
В старомодном ветхом шушуне.

Лирический герой с горечью осознает, что у «его старушки» есть основания беспокоиться о своем непутевом сыне: она знает о «кабацких драках», о запоях. Тоска матери так велика, а предчувствия так нерадостны, что она «часто ходит на дорогу». Духовный кризис героя подчеркивают эпитеты «вечерний», «тягостная». Не случайно употреблено слово «сadanул» — разговорное, сниженное, свидетельствующее о его отдалении от вечных ценностей. Резкость этого глагола смягчается в четвертой строфе:

Ничего, родная! Успокойся.
Это только тягостная бредь.
Не такой уж горький я пропойца,
Чтоб, тебя не видя, умереть.

Лирический герой пытается утешить мать, обещает вернуться, «когда раскинет ветви по-весеннему наш белый сад». Последние строфы — предельный накал эмоций, горькое осознание того, что слишком многое «отмечталось» и «не сбылось». Завершает стихотворение проникновенная просьба:

Так забудь же про свою тревогу,
Не грусти так шибко обо мне.
Не ходи так часто на дорогу
В старомодном ветхом шушуне.

«Спит ковыль. Равнина дорогая...»

«Спит ковыль. Равнина дорогая...» было написано поэтом в 1925 году, когда он возвратился на родину, в отчий дом. Центральная тема — *тема любви к родине*, которая в творчестве Есенина неотделима от любви к природе родного края. Признаваясь в любви к родине, поэт с благоговением описывает красоту русской природы, уподобляя ее живому существу: ковыль «спит», вербы «плачут», тополя «шепчут».

В последние годы творчества Есенин остро ощущает наступление «нового» времени, осознает, что медленно, но верно исчезает старая, привычная Русь. Новый свет пролился на его родные поля, коснулся его самого:

По ночам, прижавшись к изголовью,
Вижу я, как сильного врага,
Как чужая юность брызжет новью
На мои поляны и луга.

Это новое теснит поэта, он понимает, что не сможет стать частью нового времени, новой эпохи. Отсюда — долгие бессонные ночи, мучительные размышления. Стихотворение завершается горькой просьбой, пронизанной бесконечной любовью к родному краю:

Но и все же, новью той теснимый,
Я могу прочувственно пропеть:
Дайте мне на родине любимой,
Все любя, спокойно умереть!

«Шаганэ ты моя, Шаганэ...»

В стихотворении «Шаганэ ты моя, Шаганэ...» (1924) параллельно развиваются две темы — *тема родины* и *тема любви*, что очень характерно для есенинского творчества. Лирический герой рассказывает возлюбленной о своей родине: о ее бескрайних полях, о волнистой ржи при луне, которая «там огромней в сто раз». Красной нитью через весь его рассказ проходит тема пронзительной любви к родному краю. Герой — плоть от его плоти: «эти волосы взял я у ржи», его кудри так же волнисты, как «рожь при луне». Он невольно сравнивает свою северную и горячую южную природу. Вывод героя однозначен:

Как бы ни был красив Шираз,
Он не лучше рязанских раздолий.

Отдельного внимания заслуживает композиция стихотворения. «Шаганэ ты моя, Шаганэ...» называют «венком строф», поскольку оно состоит из пяти пятистиший, каждое из которых построено по принципу кольца (пятый стих точно повторяет первый). Кроме того, второе пятистишие обрамлено вторым стихом первого и т. д. Заключительное, пятое, обрамлено тем же стихом, что и первое. Так образуется кольцевая композиция всего стихотворения, замыкающая венки строф. Такое строение обуславливает особую музыкальность стихотворения и делает еще более выразительной сложную игру чувств и мыслей.

«Не жалею, не зову, не плачу...»

Стихотворение «Не жалею, не зову, не плачу...» написано Есениным в 1921 году. В это время поэту было всего двадцать шесть лет, а в его творчестве уже появились грустные философские размышления о скоротечности жизни. Сам Есенин так объяснял это: «Поэту необходимо чаще думать о смерти, и... только памятуя о ней, поэт может особенно остро чувствовать жизнь».

Стихотворение представляет собой монолог лирического героя, который подводит итоги прожитой жизни. Его чувства противоречивы. С одной стороны, что все лучшее — в прошлом. Сердце остыло («сердце, тронутое холодком»), все реже просыпается «дух бродяжий», навсегда утрачена свежесть и сила мировосприятия. Но с другой стороны, несмотря на то что «все мы в этом мире тленны», жизнь — это великое счастье и благо:

Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процвезть и умереть.

«О красном вечере задумалась дорога...»

Стихотворение «О красном вечере задумалась дорога...» (1916) посвящено *теме любви к родной земле*. Уже в первых строчках появляется характерный для русской лирики образ дороги. В творчестве Есенина он неразрывно связан с темой родного дома. В этом стихотворении поэт описывает позднюю осень, холод, когда так хочется оказаться в теплой избе, пропахшей запахом домашнего хлеба. Но здесь же появляется и образ «желтоволосого отрока», с интересом смотрящего «сквозь синь стекла... на галочью игру».

Во второй части стихотворения отчетливо звучит мотив тоски по прошлому, по безвозвратно ушедшему деревенскому детству:

Кому-то пятками уже не мять по рощам
Щербленный лист и золото травы.

В последних строках стихотворения вновь возникает образ дороги как символ возвращения к родному очагу.

В «О красном вечере задумалась дорога...» поэт активно использует олицетворения: дорога «задумалась», холод «крадется», ветер «шепчет», солома «охает» и т. д. Они символизируют неразрывную связь лирического героя с живым, вечно обновляющимся миром природы и свидетельствуют о горячей любви поэта к отчему краю, к родной природе, народной культуре.

«Запели тесаные дроги...»

Стихотворение «Запели тесаные дроги...» (1916) посвящено центральной теме есенинского творчества — *теме родины*. Первая же строка вводит мотив дороги и движения. Мимо лирического героя «бегут равнины и кусты», дует ласковый ветерок. Но тут же вводится тема краткости человеческой жизни и хрупкости счастья: за часовнями видны «поминальные кресты».

Большая часть стихотворения — признание в любви родной земле. Это чувство переполняет лирического героя:

Люблю до радости, до боли
Твою озерную тоску.

Любить Русь нелегко («Холодной скорби не измерить»), но любовь героя к ней безусловна:

Но не любить тебя, не верить —
Я научиться не могу.

«Русь советская»

Середина 1920-х — время подведения итогов революции, гражданской войны, время коренных перемен в российском обществе. Перемены, захлестнувшие страну, нашли отражение и в поэзии Есенина: «Русь уходящая», «Анна Снегина» и других. Одним из таких произведений стала «Русь советская» (1924).

По жанру это небольшая поэма. Здесь можно выделить эпическую основу и лирическую канву, систему образов, в центре которой — лирический герой, и четыре смысловые части. Сюжет произведения (эпическая основа) описывает возвращение лирического героя, известного поэта, в родную деревню, где он понимает, что стал чужим.

В первой части (1–9 строфы) «гражданин села» чувствует себя потерянным, ненужным, чужим на родине. Ураган революции разметал всех его бывших друзей, оставив его одного. Он задается вопросом:

Что родина?
Ужели это сны?

Но в итоге лирический герой понимает, что для него, ненужного, неприкаянного, эта земля все равно остается родиной, хотя он «никому здесь незнаком».

Вторая часть (10–14 строфы) посвящена описанию «новой» жизни: рассказ красноармейца, собрание у волости, агитки Демьяна Бедного и т. д. При этом герой чувствует себя здесь чужим, он принадлежит другому миру, почти исчезнувшему. В третьей части (15–19 строфы) выражается авторское отношение к революции и тем переменам, которые она принесла:

Приемлю все.
Как есть все принимаю...
Отдам всю душу октябрю и маю...

Поэт здесь показан как истинный гражданин — счастье родины он ставит выше собственных чувств, проявляет смирение перед закономерным явлением — приходом нового времени, сменой поколений: «Чем сослужил... — и тем уже доволен...». Единственное, чем он не готов пожертвовать — поэзия:

Я не отдам ее в чужие руки, —
Ни матери, ни другу, ни жене.
Лишь только мне она свои вверяла звуки
И песни нежные лишь только пела мне.

Надо сказать, что такое восприятие поэзии как высшего и бесценного дара очень характерно для русской лирики и неоднократно звучало в стихотворениях о поэте и поэзии Пушкина, Лермонтова и других.

В четвертой части (19–21 строфы) подводится итог размышлений героя. Поэт решает воспевать как старую, ушедшую Русь, так и новую, советскую Россию:

Но и тогда,
Когда на всей планете
Пройдет вражда племен,
Исчезнет ложь и грусть, —
Я буду воспевать
Всем существом в поэте
Шестую часть земли
С названьем кратким «Русь».

«Русь»

Небольшая поэма «Русь» была написана в 1914 году. Произведение состоит из пяти частей, каждая из которых отражает одну из сторон родной поэту страны.

Первая часть рисует Русь как сумрачную страну дремучих лесов («Заслонили избенки леса»), в которых обитают грозные голодные волки, колдуны и нечистая сила.

Вторая часть построена по принципу контраста относительно первой. Суровые зимние пейзажи, «сумерки мгlistые» и глухие леса сменяются картинами весеннего луга, девушек, пляшущих у костров под звуки тальянки.

В *третьей части* тон повествования снова резко меняется: описывается родина во время «грозных бед». Известие о войне сопровождается мрачными картинами природы:

Крутит вихорь леса во все стороны,
Машет саваном пена с озер.

Грянул гром, чашка неба расколота,
Тучи рваные кутают лес.
На подвесках из легкого золота
Закачались лампадки небес.

Пахари, собирающиеся на войну «без печали, без жалоб, без слез», представлены как настоящие воины, сказочно-былинные «добрые молодцы».

Четвертая часть посвящена ожиданиям деревней вестей от «родных силачей», ушедших на войну. При этом деревня любовно сравнивается с «невесточкой», ждущей жениха («Затомилась деревня невесточкой»). Она оканчивается трогательной картиной совместного чтения писем «четницей Лушей».

Финальная часть представляет собой развернутое признание в любви родной стране. Чувство лирического героя так сильно и глубоко, что он ощущает полное слияние с ее природой, культурой и народом: хочет стать кустом у воды, припасть к «лапоточкам берестяным», «разгадывает» думы русских баб:

Ой ты, Русь, моя родина кроткая,
Лишь к тебе я любовь берегу.
Весела твоя радость короткая
С громкой песней весной на лугу.

«Пушкину»

Стихотворение было написано в 1924 году к 125-летию со дня рождения Пушкина и прочитано Есениным на юбилейном митинге 6 июня 1924 года, который состоялся возле памятника поэту на Тверском бульваре в Москве. Отношение Есенина в великому русскому гению не всегда было однозначным. Например, в письме 1912 году он заявлял: «Разумеется, я имею симпатию и к таким людям, как, например, Белинский, Надсон, Гаршин и Златовратский и др. Но как Пушкин, Лермонтов, Кольцов, Некрасов — я не признаю». Однако со временем его позиция изменилась. В последние годы жизни Пушкин мыслится Есениным как учитель, поэт, достигнувший вершин поэзии. Именно такая позиция выражена в стихотворении «Пушкину».

Возможно, толчком к его созданию стал следующий случай, отраженный в воспоминаниях одного из современников Есенина:

«...Когда дошли до памятника Пушкина, Есенин остановился. ...Мы пошли дальше. Сергей оглянулся, еще раз вскинув глаза на памятник. Это движение я наблюдал постоянно, когда случалось вместе с ним проходить мимо Пушкина. Как-то зимней ночью 1923 г. мы возвращались по Тверскому бульвару из Дома печати. Готовясь ступить на панель Страстной (ныне Пушкинская) площади, он также оглянулся и воскликнул:

“Смотри, Александр — белесый!”

Я посмотрел на памятник и увидел, что освещенный четырехгранными фонарями тёмно-бронзовый Пушкин и впрямь кажется отлитым из гипса...»

Стихотворение построено в форме размышления лирического героя перед памятником Пушкину. Оценка «солнца русской поэзии» дана в первых же строках: дар поэта назван могучим, а сам он — «русской судьбой». Герой отмечает то, что сближает его с великим поэтом:

О Александр! Ты был повеса,
Как я сегодня хулиган.

Но при этом он не проводит знак равенства между собой и Пушкиным: герой стоит перед его памятником «как перед причастьем», мечтая о «такой судьбе».

«Я иду долиной. На затылке кепи...»

Стихотворение написано в 1925 году, незадолго до гибели поэта.

В основу композиции положено контрастное сопоставление двух обликов лирического героя. В первой части он представлен как городской житель:

Я иду долиной. На затылке кепи,
В лайковой перчатке смуглая рука.

Однако уже в самом начале обозначен центральный конфликт стихотворения: если кепи и перчатка символизируют городской мир, то долина, розовые степи и тихая река воплощают природный, крестьянский мир. По мере развития сюжета стихотворения герой постепенно лишается городских черт, все больше сливаясь с родным ему деревенским бытом:

К черту я снимаю свой костюм английский.
Что же, дайте косу, я вам покажу —

Я ли вам не свойский, я ли вам не близкий,
Памятью деревни я ль не дорожу?

Очень своеобразно трактуется *образ героя-поэта*. Творчество сравнивается с косьбой, а простота поэтического языка должна быть такой, чтобы стихи «читали лошадь и баран» и каждая корова»:

В этих строчках — песня, в этих строчках — слово.
Потому и рад я в думах ни о ком,
Что читать их может каждая корова,
Отдавая плату теплым молоком.

«Низкий дом с голубыми ставнями...»

Стихотворение было создано в 1924 году и посвящено *теме родины*.

Тема родины, безусловно, главная в творчестве Есенина. Сам поэт говорил: «Моя лирика жива одной большой любовью — любовью к Родине. Чувство Родины — основное в моем творчестве».

В стихотворении «Низкий дом с голубыми ставнями...» поэтизируется малая родина. При этом, описывая места, где прошло детство и юность, герой отнюдь не склонен к поэтическим преувеличениям: поле, луга и лес — «принакрытые сереньким ситцем», небо — северное, бедное, журавли — седые, раkitник — «кривой и безлистый». Однако, не желая «пропасть» в этой глуши, герой признается:

Как бы я и хотел не любить,
Все равно не могу научиться,
И под этим дешевеньким ситцем
Ты мила мне, родимая выть.

Пронзительно сильное, хотя и окрашенное грустью чувство любви к родине подчеркивается *композицией*: строки, начинавшие произведение, повторяются в финале, замыкая стихотворение в кольцо.

7.9. М. И. Цветаева. Стихотворения

«Моим стихам, написанным так рано...»

Стихотворение «Моим стихам, написанным так рано...» (1913) принадлежит к ранней лирике Цветаевой. В нем поднимается тема поэта и поэзии. Лирическая героиня описывает процесс своего творческого становления, осознания себя как поэта. Спонтанность и свежесть первых стихов сравнивается с брызгами из фонтана, искрами из ракет, драгоценными винами. Но героиня испытывает не только восторг обладания бесценным даром, она предчувствует трагедию одиночества и непризнанности. Не случайно сравнение с маленькими чертями, ворвавшимися в «святилище, где сон и фимиам».

Последние строки стихотворения оказались пророческими:

Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берет!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

Сейчас многие сборники Цветаевой открываются именно этим стихотворением, поскольку оно стало программным в творчестве Цветаевой. Но при жизни поэтессы «Юношеские стихи», которые она создавала в 1913–1915 годах, ни разу не издавались. Сейчас большинство произведений напечатано, но стихи рассыпаны по различным сборникам.

«Стихи к Блоку» («Имя твое — птица в руке...»)

Цикл «Стихи к Блоку» создавался в течение нескольких лет — с 1916 по 1921. Многие роднит этих поэтов: трагическое ощущение одиночества, бунтарский дух, мятежность, энергия и напряженность лирического повествования. В этом цикле Блок предстает как «рыцарь без укоризны», ангел, Божий праведник. Цветаева восторженно славит имя Блока и горюет о его утрате:

Думали — человек!
И умереть заставили.
Умер теперь. Навек.
— Плачьте о мертвом ангеле!

Заглавным в цикле является стихотворение «*Имя твое — птица в руке...*», одно из самых известных стихотворений поэта. Оно удивительно тем, что в нем, открывающем цикл, ни разу не произнесено имя Блока, но читатель тем не менее безошибочно определяет, о ком идет речь.

Стихотворение состоит из трех строф. В первой Цветаева воссоздает фонетический и даже графический образ слова «Блок». Первая строка — «Имя твое — птица в руке» — воссоздает краткость (всего один слог) имени Блока. Оно, как птица, которая мгновенно улетит, стоит лишь разжать пальцы. Подчеркивают эту краткость, мгновенность и другие строки — «одно-единственное движение губ», «мячик, пойманный на лету», «камень, кинутый в тихий пруд». Во второй строке («Имя твое — льдинка на языке») гениально обыгрывается звук «л», действительно подсознательно ассоциирующийся с холодом.

Цветаева проявляет в звучании имени поэта мир его стихов периода «Снежной маски», «Фаинь», «Кармен»: ледяной, ночной, вихревой, снежный.

«Кто создан из камня, кто создан из глины...»

Это стихотворение было написано в 1920 году и включено в сборник «Версты». Как и в ранних сборниках, все внимание поэта обращено к своему внутреннему миру, к себе как к воплощению всей полноты земного бытия. По сути, в стихотворении заявлена традиционная тема поэта и толпы. Главные приметы лирической героини — вечное изменение, движение, порыв, полет. Она сравнивает себя с морской пеной, вечно разбивающейся о камни и вечно воскресающей вновь. Поэту противопоставлены «другие» (толпа). Их характеризует статичность, они созданы из камня и глины, из плоти. Конфликт поэта и толпы обозначен в последней строфе: поэт, обреченный на одиночество и непонимание, «дробится» о «гранитные колена» толпы. Но вместе с тем все произведение пронизано бесшабашной удалью и оптимизмом. Героиня уверена: «Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети / Пробьется мое своеволье», а в смерти волны — залог ее воскресения:

Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной — воскресаю!
Да здравствует пена — веселая пена —
Высокая пена морская!

«Тоска по родине! Давно...»

Судьба Цветаевой сложилась очень непросто. Несколько лет ей пришлось провести за границей в эмиграции. Стихотворение «Тоска по родине» (1934) — парадоксальное и пронзительное признание в любви родному краю. Оно вопреки читательским ожиданиям начинается утверждением того, что тоска по родине — «давно разоблаченная морока». Тема одиночества становится центральной, и вплоть до последней строфы развивается мысль о том, что лирической героине все равно, где быть

«совершенно одинокой». От одиночества не спасет ни родной дом, ни родная земля, ни родной язык. Лирическая героиня бросает страшный упрек родине:

Так край меня не уберег
Мой, что и самый зоркий сыщик
Вдоль всей души, всей — поперек!
Родимого пятна не сыщете!

В последней строфе тотальное отрицание всего самого дорогого и святого достигает кульминационной точки («Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст / И все — равно, и все — едино») и вдруг обрывается на самой высокой точке:

Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...

Эти две строки придают совершенно другой смысл всему стихотворению. Тоска так велика, а любовь к родине так неизбежна, что героиня от боли и отчаяния пытается отречься от края, который «так... не уберег», но в самом конце срывается, обнажая душераздирающую трагедию любви к родине.

«Книги в красном переплете»

Стихотворение вошло в первый поэтический сборник Цветаевой «Вечерний альбом», изданный в 1910 году.

По воспоминаниям современников поэтесса с раннего детства страстно любила чтение. Своему любимому занятию она посвятила стихотворение «Книги в красном переплете». Его лирическая героиня, по-видимому совсем юная девушка, с любовью вспоминает лучших друзей «детского житья» — книги и их героев.

Основная часть стихотворения посвящена воспоминаниям о прошлом героини, детство которой прошло среди музыки и книг. Будучи еще маленькой девочкой, она всему предпочитала чтение:

Чуть легкий выучен урок,
Бегу тотчас же к вам, бывало.
— Уж поздно! — Мама, десять строк!..
Но, к счастью, мама забывала.

Центральная часть произведения описывает картины, создаваемые воображением девочки при чтении Марка Твена:

Том в счастье с Бэкки полон веры.
Вот с факелом Индеец Джо
Блуждает в сумраке пещеры...
Кладбище... Вещий крик совы...
(Мне страшно!) Вот летит чрез кочки
Приемыш чопорной вдовы,
Как Диоген, живущий в бочке.
Светлее солнца тронный зал,
Над стройным мальчиком — корона...
Вдруг — нищий! Боже! Он сказал:
«Позвольте, я наследник трона!»

Финал перекликается с началом, закольцовывая тему детства как райского, золотого времени, важной частью которого стали книги в красном переплете.

«Бабушке»

Стихотворение написано 1914 году. Толчком для его создания стал висевший в доме Цветаевых портрет бабушки поэтессы — красавицы-польки Марии Бернацкой (Мейн), которая умерла очень молодой.

Большая часть стихотворения посвящена описанию внешности бабушки. При этом акцентированы мотивы надменности (надменные губы), холодности (ледяное лицо), твердости (твердый овал, прямой и взыскательный, готовый к обороне взгляд). Описание завершается вопросом:

Юная бабушка, кто вы?

Словосочетание «юная бабушка» парадоксально, но вполне соответствует нестандартному образу, который воссоздает героиня, описывая свою бабушку как чрезвычайно привлекательную, умную, смелую женщину. Стихотворение завершается размышлениями лирической героини о связи времен, поисками в образе бабушки черт собственного характера:

— Бабушка! — Этот жестокий мятеж
В сердце моем — не от вас ли?..

«Семь холмов — как семь колоколов!..»

Произведение написано в 1916 году.

Цветаева родилась в Москве и очень любила родной город. «Семь холмов — как семь колоколов!..» — одно из многих стихотворений поэтессы, посвященных *московской теме*.

Москва, которая, по преданию, расположена на семи холмах, для лирической героини неразрывно связана с богом и церковью:

Семь холмов — как семь колоколов.
На семи колоколах — колокольни.
Всех счетом: сорок сороков, —
Колокольное семихолmie!

И себя героиня органично вписывает в церковный, колокольню-купольный московский контекст, связывая собственное рождение прежде всего с днем Иоанна Богослова:

В колокольный я, во червонный день
Иоанна родилась Богослова.

В первой части для описания Москвы используются исключительно торжественные, высокие, праздничные образы — колокольни, златоглавые церкви, колокольный звон. Во второй — образность кардинально меняется: приметой города становится «юродивый, воровской, хлыстовской» сброд. Снижается и религиозная тематика:

Поп, крепче позаткни мне рот
Колокольной землей московскою!

Такое контрастное описание любимого города свидетельствует о егоприятии героиней во всей полноте и многообразии.

7.10. О. Э. Мандельштам. Стихотворения

«Notre Dame»

«Notre Dame» (1912) принадлежит к раннему творчеству поэта и входит в его поэтический сборник «Камень» (1913). В центре этого стихотворения (как и сборника в целом) — образ камня, символизирующий приятие реальности бытия. Notre Dame, собор Парижской Богоматери, знаменитый памятник ранней французской готики, представляет собой преображенный камень, ставший воздушным храмом, вместилищем мудрости.

Первая же строка («Где римский судья судил чужой народ») отсылает читателя к историческому факту: Notre Dame стоит на острове Сите, где находилась древняя Лютеция — колония, основанная Римом. Так в стихотворении возникает римская тема, которая дает возможность ощутить историю как единый архитектурный замысел. Эта тема несет в себе объединяющее начало, совмещая различные культурные контексты в стихотворении.

Первые две строфы стихотворения построены по принципу антитезы: внешнему противопоставлено внутреннее. «Крестовый легкий свод» обнаруживает «тайный план» — «массу грузную стену». В третьей строфе различные культурные эпохи соединяются в «неслиянное единство» (определение О. Мандельштама), воплощенное в «стихийном лабиринте» храма. Поэт соединяет в ряд противоположные явления: «египетская мощь и христианства робость»; «с тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес». И наконец, четвертая строфа становится квинтэссенцией авторской идеи. Происходит зеркальная обратимость твердыни Notre Dame в «недобрую тяжесть» слова. Слово как бы уподобляется камню, на который человек направляет свои творческие усилия, стремясь сделать материю носителем высокого содержания.

«Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»

Стихотворение «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» было опубликовано в 1915 году. Оно обращается ко второй песни «Илиады» Гомера «Сон Беотия, или перечень кораблей», посвященной отплытию кораблей на осаду Трои. Стихотворение начинается с бессонницы поэта и сразу уходит в его внутренний мир — воспоминания о древнем мифе. Первая строфа не только описывает последовательность движения кораблей, но и передает эмоциональное состояние поэта.

Ощущение бессонницы великолепно передано действием: «Я список кораблей прочел до середины...» Список кораблей греков, идущих походом на Трою из «Илиады» Гомера, содержит 1186 названий кораблей с именами полководцев и описаниями на 366 строках. Бесконечность боевого списка кораблей и создает ощущение бесконечности ночи. Образ журавлиного клина дополняет бессонницу еще одним качеством — тягучестью: неспешностью и растянутостью в пространстве и во времени.

Постепенно и плавно мысли поэта со списка кораблей переходят на цели, собравшие здесь огромное войско. И это приводит к мысли, что единственная причина, движущая огромное войско, — любовь:

Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

Последняя строфа стихотворения выводит из темы античности в реальность: поэт как бы отстраняет Гомера, возвращаясь в реальность, к шумящему неподалеку морю, которое дает ему подтверждение того, что любовь — основа всего движения на Земле:

И море, и Гомер — все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит.

То, что сначала Мандельштам мог увидеть только с помощью античных стихов, теперь стало для него близким в реальности.

«За гремучую доблесть грядущих веков...»

Стихотворение «За гремучую доблесть грядущих веков...» было написано в 1931 году. *Тема* — трагическая судьба поэта, живущего в эпоху «века-волкодава». Рассмотрим центральные образы произведения. «Отцами» Мандельштам называл поэтов-предшественников, а себя ощущал званым гостем на их пиру. Но от русской поэзии поэт был изолирован («Я лишился и чаши на пире отцов»). Была возможность приобщиться к другому братству: всему человечеству. Для этого надо было поверить в будущее этого братства и не замечать настоящего: «не видеть ни труса, ни лишкой грязи, ни кровавых костей в колесе». Но для этого нужно стать «зверем», а лирический герой «не зверь по крови своей». Он не принимает дружбу с веком-волкодавом:

Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей...

Он предпочитает такой дружбе Сибирь:

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

Таким образом, лирический герой открыто провозглашал готовность принять мученический венец «за гремучую доблесть грядущих веков, за высокое племя людей».

«Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»

Стихотворение «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» было написано в 1930 году. Оно посвящено городу, в котором прошли детство и молодость Мандельштама, — Петербургу.

Лирический герой, вернувшийся в родной город, «знакомый до слез, до прожилков, до детских припухлых желез», напряженно и взволнованно пытается «узнать» его. Однако его старания тщетны: он не может разглядеть в нем ничего дорогого и близкого. Черно-желтая цветовая гамма («к зловещему дегтю подмешан желток») вызывает ощущение тоски и беспокойства. Герой верит, что он не один в этом страшном мире «ленинградских речных фонарей», но телефон молчит. Не только город стал неузнаваем — изменились люди.

Еще одна характерная примета того времени тотальной несвободы и страха — звонок, ударяющий в висок:

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок.
И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

В то время звонок в дверь, раздающийся ночью, как правило, обозначал арест. Дверные засовы, крючки и цепочки символизируют кандалы, оковы, надетые, в первую очередь, на души, на волю людей.

7.11. А. А. Ахматова. Стихотворения

«Песня последней встречи»

Стихотворение «Песня последней встречи» было написано в 1911 году и входит в состав первого поэтического сборника Ахматовой «Вечер». Оно посвящено *теме* любви. Само название настраивает на драматическое развитие сюжета. В центре стихотворения — мысли и чувства лирической героини. Ее душевное состояние поэт передает с помощью своего излюбленного приема «говорящей детали»:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Еще одна деталь, подчеркивающая смятенность героини:

Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!

Душевному состоянию героини созвучно состояние природы:

Между кленов шепот осенний
Попросил: «Со мною умри!..»

Героиня готова разделить с возлюбленным все беды, даже принять смерть («Милый, милый! И я тоже умру с тобой...»). Но образ темного дома и свеч, горящих «равнодушно-желтым огнем» (желтый цвет — цвет разлуки), символизирует невозможность соединения с ним.

«Сжала руки под темной вуалью...»

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Стихотворение «Сжала руки под темной вуалью...» (1911) относится к числу наиболее известных произведений Ахматовой. Здесь используется очень характерный ахматовский прием: с помощью верно выбранной и умело изображенной детали передается внутреннее состояние героя.

Сюжет стихотворения составляет ссора между любящими. Первая часть (первая строфа) — драматический зачин, где звучит вопрос: «Отчего ты сегодня бледна?» Последующие две строфы — ответ на него, развитие и кульминация конфликта. Внутреннее, предельно напряженное состояние героев великолепно передано с помощью всего нескольких деталей внешнего мира. Смятение героини передано через деталь портрета (она бледна) и выразительный жест — «сжала руки». Герой «вышел, шатаясь», мучительно искривив рот. В последней строфе напряжение достигает апогея:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».

Героиня задыхается не только потому, что бежала за возлюбленным, но и потому что ее волнение достигло высшей точки. Драматизм положения сжато и точно выражен в противопоставлении горячему порыву души нарочито будничного, оскорбительно спокойного ответа.

Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

«Мне ни к чему одические рати...»

В стихотворении «Мне ни к чему одические рати» (1940), которое входит в цикл «Тайны ремесла», слышна *тема* поэзии, поэтического ремесла. В первой же строфе звучит мысль о том, что стихи не следует втискивать в рамки строгих жанровых канонов («Не так, как у людей»), их прелесть — в естественности и свежести:

По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Следующие строки Ахматовой стали общеизвестны:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

В них гениально обозначена иррациональная сущность творческого процесса, его неподвластность самому творцу. Метафорически назвав «сором» мысли и жизненные впечатления поэта, Ахматова во второй и третьей строфах нанизывает подчеркнуто прозаические объекты, вызывающие стихи к жизни: «желтый одуванчик у забора», лопухи и лебеда, сердитый оклик, запах дегтя. А далее идут строчки, начинающиеся очень по-пушкински: «И стих уже звучит...». В стихотворении Пушкина «Осень» есть похожие слова: «Минута — и стихи свободно потекут». Это сходство не случайно. Ахматова разделяла мнение Пушкина по поводу свободного в своей основе творчества.

Однако главная мысль стихотворения определена в его финальных строчках:

И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

Главное назначение поэзии, по мысли автора, — это способность дарить людям радость.

«Мне голос был. Он звал утешно...»

Стихотворение «Мне голос был. Он звал утешно...» (1917) вошло в сборник стихов «Белая гвардия», в котором личные переживания Ахматовой связаны с событиями войны и приближающейся революции. В этот период в ее лирику включается пушкинская образность, стихи насыщаются цитатами и образами пушкинской поэзии, а также других классических поэтов и знаменитых современников.

События современности, в том числе и политические, всегда находили отклик в ахматовской лирике. Поэтесса, с одной стороны, открыто говорит о неприятии революционных событий, с другой — о невозможности оставить родину. Именно этот *конфликт* и стоит в центре произведения. Россия определяется как «край глухой и грешный», из-за него в сердце «черный стыд». Лирической героине предлагается оставить родную землю:

Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид.

Однако ее выбор однозначен:

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Таким образом, основная *тема* произведения: патриотизм, неприятие революции и духовный стоицизм, твердость и мужество героини.

«Родная земля»

Центральная тема стихотворения «Родная земля» (1961) — *тема* Родины. Эпиграфом в «Родной земле» являются строки известного ахматовского стихотворения «Не с теми я, кто бросил землю». В нем также звучит тема родины и очерчиваются основные черты русского национального характера:

И в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

В таком контексте очень органично звучат начальные строки стихотворения, в которых снимается восторженное и благоговейное отношение к родной земле:

В заветных ладанках не носим на груди,
О ней стихи навзрыд не сочиняем,
Наш горький сон она не бередит,
Не кажется обетованным раем.

Далее тема родины развивается еще более необычно: речь идет о родной земле в буквальном смысле этого слова:

Да, для нас это грязь на калошах,
Да, для нас это хруст на зубах.
И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чем не замешанный прах.

Связь с родной землей ощущается даже не на духовном, а на физическом уровне. Земля — неотъемлемая часть нашей личности, потому что всем нам предначертано телесно слиться с ней после смерти:

Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно — своею.

«Заплаканная осень, как вдова...»

Стихотворение «Заплаканная осень, как вдова...» было написано осенью 1921 года. А в конце августа этого же года был расстрелян Николай Гумилев, муж Ахматовой. Их жизненные пути разошлись еще три года назад, но Гумилев оставался очень близким и дорогим человеком для поэта. С этим трагическим событием и связано появление стихотворения и его центральный образ — заплаканной вдовы.

Еще одна тема стихотворения — тема памяти. Именно память хранит образ дорогого человека, но в то же время не дает притушиться боли и горечи:

Перебирая мужнины слова,
Она рыдать не перестанет.

Вторая часть стихотворения контрастна первой. В первых строках возникают очень мрачные, трагичные образы: заплаканная осень, черные одежды, туман. Во второй же возникает «тишайший снег» и мотив забвения, которое освобождает от боли и приносит покой.

«Приморский сонет»

Жанр этого стихотворения, написанного в 1958 году, — сонет. Сонет — канонический жанр лирики, имеющий твердую форму: 14 строк (два четверостишия, два трехстишия). В содержательном плане сонет представляет собой стихотворное рассуждение, в котором мысль поэта развивается по схеме: тезис, антитезис, синтез.

Первое четверостишие — тезис, утверждение. Центральная тема — тема скоротечности жизни. Вторая строфа сонета содержит антитезис и противопоставляется первой. Первая строфа начинается со слова «здесь», во второй звучит антонимичное слово «нездешней». Противопоставлены не только два мира (тот и этот), но и их приметы. В этом мире — временное, сиюминутное, преходящее («ветхие скворешни»); в том понятии не существует («голос вечности»).

В третьей строфе соединяются тезис и антитезис, жизнь и смерть. Их связывает образ дороги, ведущей в вечность:

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда.

Что характерно, этот путь кажется не катастрофой, а нетрудной дорогой. Сонет заканчивается упоминанием о Царском Селе, духовной родине Анны Ахматовой, об истоках ее жизни. Рождение и смерть сходятся в одной точке, круг замыкается.

«Перед весной бывают дни такие...»

Стихотворение написано в 1915 году и посвящено жене известного литератора Н. Г. Чулковой — приятельнице Ахматовой.

Оно относится к *пейзажной лирике* и описывает начало перехода природы от зимы к весне. Однако лирическая героиня фиксирует не сам момент пробуждения от зимней спячки, а его предощущение: луг все еще покрыт плотным слоем снега, но ветер уже теплый, деревья — «весело-сухие». Подобные чувства охватывают и саму героиню, которая давно привычные вещи и явления как бы видит заново:

И легкости своей дивится тело,
И дома своего не узнаешь,
И песню ту, что прежде надоела,
Как новую, с волнением поешь.

«Не с теми я, кто бросил землю...»

Стихотворение написано в 1922 году.

Оно посвящено *теме Родины*. В основу композиции положен *принцип антитезы*: в стихотворении последовательно противопоставлены люди, оставшиеся на родине в трудные времена, и изгнанники, те, «кто бросил землю / На растерзание врагам». При этом изгнанники характеризуются подчеркнуто негативно:

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.

Люди, оставшиеся верными своей земле, описаны как мужественные и бесстрашные. Однако их характеристика неоднозначна. Несмотря на то, что лирическая героиня уверена, что потомками «Оправдан будет каждый час», она сознает:

Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

«Стихи о Петербурге»

Произведение было создано в 1913 году и стало одним из многих стихотворений, посвященных Ахматовой Петербургу.

Петербург играет в стихах поэтессы особую роль — это не декорация, на фоне которой действуют лирические персонажи, а реальное действующее лицо. В *первой части* цикла город представлен прежде всего как имперский центр, Петров град. Его главные приметы — статуя Медного всадника («Конь Великого Петра»), величественный Исакиевский собор, душный и суровый ветер, черные трубы. Холодная величественность города подчеркивается в финале введением разговорной интонации:

Ах! своей столицей новой
Недоволен государь.

Во второй части цикла облик города несколько смягчается. Теперь это грандиозные подмостки, на которых разыгрывается история любви лирической героини. Успокоительный тон первых строк («Сердце бьется ровно, мерно»), а также мотив вечной соединенности возлюбленных («Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда», «И в руке твоей навеки / Нераскрытый веер мой»), неожиданно сменяется парадоксальным сообщением о том, что «любовь утолена»:

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, —
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.

Мрачные городские декорации — темноводная Нева, холодная улыбка Петра — завершают картину несбывшейся любви.

«Мужество»

Стихотворение «Мужество» было написано в 1942 году.

Оно относится к *гражданской лирике*. Торжественный тон стихотворения создается благодаря стихотворному размеру (четырёхстопный амфибрахий), сдержанной лексике и повторам, с помощью которых подчеркнуты наиболее значимые мотивы произведения.

В «Мужестве» судьба родины напрямую связывается с судьбой родного языка, которое символизирует всю русскую культуру. По мнению лирической героини, страшна не потеря крова и даже смерть, а утрата русского языка:

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова,
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.

Особую роль играет последняя строка, состоящая всего из одного слова, что увеличивает его значимость. Вводимый им *мотив вечности* задает особую временную перспективу, благодаря которой тема стихотворения перерастает масштабы конкретной войны и понимается как необходимость сохранения русского духа.

7.12. А. А. Ахматова. Поэма «Реквием»

История создания

1930-е годы стали для Ахматовой временем страшных испытаний. И до этого в глазах властей она была человеком крайне неблагонадежным: в 1921 году ее первый муж Н. С. Гумилев был расстрелян за «контрреволюционную деятельность». В 30-е годы репрессии, коснувшиеся друзей и единомышленников, разрушили и ее семейный очаг: вначале был арестован и сослан сын, а затем и муж — Н. Н. Пунин. Сама поэтесса жила все эти годы в постоянном ожидании ареста. Много часов она провела в длинных тюремных очередях, чтобы сдать передачу сыну и узнать о его судьбе.

Поэма «Реквием» считается самым большим творческим достижением Ахматовой. Историю ее создания поэтесса описала в первой части, которая называется «Вместо предисловия»:

«В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то “опознал” меня. Тогда стоящая за мной женщина, которая, конечно, никогда не слышала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом».

Поэма создавалась в течение достаточно долгого времени: основная ее часть написана в 1935–1943 годах, «Вместо предисловия» — в 1957, эпиграф — в 1961.

Жанр и композиция

Вопрос о жанровой природе «Реквиема» неоднозначен. Многие литературоведы задавались вопросом: что это — стихотворный цикл или поэма? «Реквием» написан от первого лица, от имени «я» — поэта и лирического героя одновременно. В нем сложно переплетены автобиографическое и художественное начало. Основа произведения — лирическое начало, которое соединяет отдельные фрагменты в единое целое. Все это позволяет отнести «Реквием» к жанру поэмы.

«Реквием» состоит из эпиграфа (строки для него взяты из стихотворения Ахматовой «Так не зря мы вместе бедовали...»), прозаического предисловия, названного Ахматовой «Вместо предисловия», «Посвящения», «Вступления», десяти стихотворений и «Эпилога», состоящего из двух частей.

Тематика и проблематика

«Реквием» посвящен годам «большого террора»: личной трагедии Анны Ахматовой и ее сына, незаконно репрессированного и приговоренного к смертной казни, и трагедиям всех жертв сталинских репрессий.

В небольшом «Вместо предисловия» зримо и выпукло вырисовывается страшная эпоха: лирическую героиню не узнали, а «опознали», все говорилось шепотом и на ухо. «Посвящение» множит жуткие приметы того времени: «тюремные затворы», «каторжные норы», «смертельная тоска». Сдержанно, без крика и надрыва, в эпически бесстрастной манере сказано о пережитом горе: «Перед этим горем гнутся горы». Уже здесь лирическая героиня говорит не только от своего имени, а от имени многих:

Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат —
Мы не знаем, мы повсюду те же,
Слышим лишь ключей постылый скрежет
Да шаги тяжелые солдат.

В первых строках «Вступления» возникает образ «страшного мира» и Руси, корчащейся под «кровавыми» сапогами:

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском качался
Возле тюрем своих Ленинград.

В первом стихотворении развивается основная тема — плач по сыну. В сценах прощания и ареста сына речь идет не только о личном горе лирической героини, а о драме всей «безвинной» Руси:

Буду я, как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями выть.

Сопоставление со стрелецкими женами бесконечно расширяет художественное время и пространство стихотворения. Соединив прошлое и настоящее, Ахматова изображает кровавую историю своей страны.

Во втором стихотворении неожиданно и горестно возникает мелодия, отдаленно напоминающая колыбельную. Мотив колыбельной соединяется с полубредовым образом тихого Дона. Так появляется другой мотив, еще более страшный, мотив безумия, бреда и в итоге — полной готовности к смерти или самоубийству («К смерти»):

Ты все равно придешь — зачем же не теперь?
Я жду тебя — мне очень трудно.
Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной.

В десятом стихотворении («Распятие») появляются евангельские мотивы — мать и казнимый сын. Акцентирован образ матери: ее горе так велико, что даже «небеса... в огне» не так страшны:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Евангельские образы расширили рамки «Реквиема» до огромного, всечеловеческого масштаба. С этой точки зрения эти строки можно считать поэтико-философским центром всего произведения.

Двухчастный «Эпилог» замыкает поэму. Сначала он возвращает к мелодии и общему смыслу «Предисловия» и «Посвящения»: здесь мы вновь видим образ тюремной очереди, но уже как бы обобщенный, символический, не столь конкретный, как в начале поэмы:

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх.
Как клинописи жесткие страницы
Страдания выводят на щеках...

Вторая часть эпилога развивает тему памятника, хорошо известную в русской литературе по стихотворениям Державина и Пушкина, но приобретающую под пером Ахматовой совершенно необычный — глубоко трагический — облик и смысл. Лирическая героиня хочет, чтобы памятник был поставлен «под красной ослепшею стеною», где она стояла «триста часов».

В этом контексте особенно поражают строки эпитафии, в которых поэтесса признается, что неразрывно и кровно связана с родной землей и народом даже в самые страшные периоды его истории:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

7.13. М. А. Шолохов. Рассказ «Судьба человека»

Рассказ написан в 1956 году во время хрущевской «оттепели». Сюжетной основой для написания рассказа послужила история жизни одного солдата, которую Шолохов услышал ранней весной 1946 года, в первую послевоенную весну.

Жанр произведения — рассказ, где ведется эпическое повествование о нескольких эпизодах из жизни героя.

Сюжет

Ранней весной на Верхнем Доне рассказчик познакомился с Андреем Соколовым и его маленьким сыном Ваней. Соколов рассказывает случайному знакомому историю своей жизни. Будучи еще ребенком, он потерял родных. Когда вырос, стал шофером, женился, у него родился сын и две дочери. Вскоре началась война. Не провоевав и года, Соколов попал в плен, где провел более двух лет. Сбежав, он узнал, что погибла его жена и дочери. Через некоторое время, почти в самом конце войны, погибает сын героя. Соколов, потерявший всех близких людей, отправляется к своему приятелю и его жене. Там он снова начинает работать шофером и знакомится с бездомным мальчиком Ваней, родители которого погибли на войне. Соколов принимает решение усыновить Ваню.

Композиция

В начале произведения дается описание первой послевоенной весны. Затем автор сообщает о встрече с неизвестным человеком, который рассказывает о своей судьбе. Основная часть произведения — это рассказ в рассказе. Повествование идет от первого лица. Андрей Соколов выбирает самые главные эпизоды своей жизни. Он часто прерывает свой рассказ, потому что переживает все прожитое. Это придает повествованию эмоциональность, убедительность и достоверность. Произведение завершают размышления рассказчика о дальнейшей судьбе его случайных знакомых.

Тема и идея. Тема рассказа — история жизни главного героя Андрея Соколова. Тема Великой Отечественной войны 1941–1945 годов — одна из ведущих в литературе XX века, однако авторы раскрывают ее по-разному. Как правило, сначала делался акцент на героизме русского народа, на его подвигах в этой войне. Позже, уже в послевоенные годы, стали появляться размышления о том, какова же цена этой победы, какова судьба человека на войне. Именно о том, что пришлось пережить в то сложное время, рассказывается в произведении Шолохова «Судьба человека». Автор сделал смелый шаг, решившись рассказать всю правду о простой человеческой жизни, о страшной цене, которая была заплачена за победу, хотя еще была жива память о сталинских репрессиях, концлагерях, травле инакомыслящих.

Характер Соколова раскрывается постепенно. До войны он был хорошим семьянином: «Работал я эти десять лет и день и ночь. Зарабатывал хорошо, и жили мы не хуже людей. И дети радовали...» Во время войны он ведет себя как настоящий мужчина: «На то ты и мужчина, на то ты и солдат, чтобы все вытерпеть, все вынести, если к этому нужда позвала». Наиболее ярко характер Соколова раскрывается в условиях фашистского плена, за колючей проволокой концлагеря. Эпизод с фашистом Мюллером можно рассматривать как духовное единоборство, в котором русский солдат, едва не падающий в обморок от голода, побеждает сытого самодовольного немца. Это, кстати, понимает и сам Мюллер, признавая в Соколове настоящего солдата. В плену герой демонстрирует лучшие стороны человеческого характера: чувство собственного достоинства, смелость, стойкость, готовность в любой момент прийти на помощь и т. д. С первых минут плена Соколова не покидала мысль о побеге. Первый раз побег не удался, но во второй раз Андрей не только сам вырвался из плена, но и привез с собой «немца, инженера в чине майора армии» с очень важными документами.

После бегства из плена Соколова ожидает еще более страшный удар, самое серьезное испытание: герой узнает, что его жена и дочери погибли. Довершает трагедию гибель сына, его последней радости и гордости. У героя не осталось даже дома: его разрушила немецкая авиабомба. Более того, он лишен

последнего утешения — погоревать на могиле родных, потому что от жены и дочерей ничего не осталось, а сын остался лежать в чужой земле.

Сам герой прекрасно осознает тяжесть испытаний, выпавших на его долю: «Иной раз не спишь ночью, глядишь в темноту пустыми глазами и думаешь: “А за что же ты, жизнь, меня так покалечила?” Нету мне ответа ни в темноте, ни при ясном солнышке... Нету и не дождусь!» Но Соколов не злитесь на весь мир, не замыкается в своем горе. В его исстрадавшемся сердце находится достаточно тепла и доброты, чтобы усыновить сироту и трогательно заботиться о нем. Заменяя Ванюшке отца, герой сам понемногу возвращается к жизни: «Ночью то погладишь его сонного, то волосенки в вихрах понохаешь, и сердце отходит, становится легче, а то ведь оно у меня закаменело от горя».

Главная *идея* произведения состоит в том, что все эти события не сломили героя и не ожесточили его.

Смысл названия. Перед читателем предстает не просто история жизни солдата, а судьба человека, воплотившего в себе типические черты национального русского характера. Страшные испытания, выпавшие на долю Андрея Соколова, — это не эпизод, связанный с частной судьбой человека, это — судьба целого поколения людей, у которых война отняла самое дорогое. Не случайно в названии звучит не конкретное имя, а обобщающее слово «человек».

7.14. М. А. Шолохов. Роман «Тихий Дон»

Жанр — роман-эпопея. Шолохов стремился дать в произведении широкую, даже всестороннюю картину мира, срез целой эпохи, преломленной как в грандиозных исторических событиях, так и в судьбах отдельных героев и их семей, ответить на сложные вопросы о закономерностях исторического процесса и явлений народной жизни.

История создания

По словам самого Шолохова, сначала был задуман роман под рабочим названием «Донщина», который должен был повествовать об участии донских казаков в корниловском мятеже летом 1918 г. Однако оказалось невозможным объяснить причины участия донцев в этом походе, не рассказав о том, кто такие казаки, что побудило их выступить против Временного правительства, а потом принимать участие в гражданской войне. Для этого писателю пришлось вернуться назад, к периоду мирной жизни.

В результате отправной точкой произведения стал не осажденный Петроград, а хутор Татарский станицы Вешенской, время основного действия романа начало свой отсчет с мая 1912 г.

Место и время действия

Время действия в «Тихом Доне» охватывает *огромный промежуток времени* — с мая 1912 по март 1922 г.: Первая мировая война, две русские революции, Корниловский мятеж, гражданская война. Кроме того, история рода Мелеховых расширяет эти рамки до 1853–1856 гг. (Крымская война). Так же широк охват действительности (от уклада и быта простых казаков и до императорского двора) и *географические рамки произведения*: Донщина, Галиция, Восточная Пруссия, Белоруссия, Нарва, Могилев, Москва, Быхов, Петроград, Кубань, Новороссийск.

Система персонажей

В образах-типах, созданных Шолоховым, обобщены глубокие и выразительные черты русского народа. В произведении изображены как *вымышленные герои* (семьи Мелеховых, Астаховых, Коршуновых, Кошевых, Листницких и другие), так и *реальные исторические лица* (Николай II, Корнилов, Крымов, Каледин, Подтелков, Кудинов, Малкин и другие). Герои Шолохова — простые, зачастую малообразованные люди, которые «на себе» проверяют правильность сделанного выбора, часто расплачиваясь за него искалеченными судьбами и даже жизнью.

Основное внимание Шолохов уделит изображению казачества. «Тихий Дон» начинается изображением мирной довоенной жизни казачества в хуторе Татарском. На первый план повествования выдвигается семья Мелеховых. Это типичная середняцкая семья с патриархальными устоями, размеренную жизнь которой прерывает война.

Главным героем, самым притягательным и противоречивым, отразившим всю сложность исканий и заблуждений казачества, является Григорий Мелехов. Он находится в самом тесном единстве и связан как со своей семьей, так и с казаками хутора Татарского и всего Дона, среди которых он вырос и вместе с которыми жил и боролся, постоянно находясь в поисках правды и смысла жизни. Мелехов не отделен от своего времени. Он не просто общается с людьми и участвует в событиях, но всегда размышляет, оценивает, судит себя и других.

История его жизни развивается на фоне гражданской войны, которая понимается автором как грубое, недопустимое искажение естественных форм бытия.

Экспозицией к историческому сюжету романа можно считать первое убийство, совершенное Григорием в пылу конной атаки. Герой очень долго и тяжело переживает его. Но страшно и показательно другое: это первое убийство влечет за собой целую череду смертей, которые проходят через весь роман и в результате завершаются гибелью самого дорогого для Григория человека — Аксиньи. Очень символичен образ черного неба и сияющий черный диск солнца, который видит над собой Григорий Мелехов, похоронив Аксинью.

Финал романа имеет философское звучание. Шолохов оставил своего героя на пороге новых жизненных испытаний. Как сложится его жизнь, какую дорогу он выберет? Писатель не дает ответа на эти вопросы, а заставляет читателя задуматься над судьбой героя.

Война

Первая мировая война изображается Шолоховым как *народное бедствие*. Он акцентирует внимание на ужасах войны, калечащей людей и физически, и нравственно. Например, казак Чубатый поучает Григория Мелехова: «В бою убить человека — святое дело...» Однако Чубатый со своей звериной философией отпугивает людей.

Во второй книге автор пишет, что известие о свержении самодержавия не вызвало среди казачества радостного чувства, они отнеслись к нему со сдержанной тревогой и ожиданием. Верхне-Донское восстание предстает в изображении Шолохова как одно из центральных событий гражданской войны на Дону. Его причинами были красный террор, неоправданная жестокость представителей советской власти на Дону (многочисленные расстрелы казаков, например убийство Мирона Коршунова и деда Тришки; действия комиссара Малкина, который отдавал приказы расстреливать бородатых казаков и т. д.).

Работая над эпопеей «Тихий Дон», Шолохов исходил из философской концепции о том, что народ является основной движущей силой истории. Эта концепция получила в эпопее глубокое художественное воплощение. Верхне-Донское восстание отразило народный протест против разрушения устоев крестьянской жизни и вековых традиций казаков, которые стали основой крестьянской нравственности и морали, складывавшейся веками, и передаваемых по наследству от поколения в поколение. В то же время писатель показал и обреченность восстания. Уже в ходе событий народ понял и почувствовал его братоубийственный характер. Один из предводителей восстания, Григорий Мелехов, заявляет: «А мне думается, что заблудились мы, когда на восстание пошли».

7.15. М. А. Булгаков. Роман «Белая гвардия»

Время создания и жанр

Сам писатель относил формирование замысла романа к 1922 году. Закончено произведение было в 1925 году.

Жанр. «Белая гвардия» начинается как семейный роман, но развитие ситуации приводит к расширению романного пространства и постановке общечеловеческих, философских проблем. Таким образом, жанр «Белой гвардии» следует определять как философский роман.

Сюжет

Действие романа происходит зимой 1918–1919 года в некоем Городе, в котором явно угадывается Киев. Город занят немецкими оккупационными войсками, у власти стоит гетман «всея Украины». Однако со дня на день в Город может войти армия Петлюры.

В центре повествования — «белая гвардия»: семья Турбиных (врач Алексей Турбин, его младший брат Николка, унтер-офицер, их сестра Елена) и друзья семьи — поручик Мышлаевский, подпоручик Степанов и поручик Шервинский. Муж Елены, капитан генерального штаба Тальберг, объявляет жене о том, что немцы оставляют Город и он уезжает вместе с ними. Для защиты от наступающих войск Петлюры в Городе начинается формирование русских военных соединений. В одно из них вступают Карась, Мышлаевский и Алексей Турбин. Однако на следующую ночь гетман и генерал Белоруков бегут из Города и дивизион распускается. Алексей, которому не сообщили о роспуске дивизиона, натывается на петлюровцев и получает ранение. Его укрывает у себя в доме незнакомая ему женщина по имени Юлия Рейсс, а на следующий день отвозит его домой. Одновременно с Алексеем к Турбиным приезжает из Житомира племянник Тальберга Ларион, переживший личную драму.

Тем временем полковник Най-Турс получает приказ охранять Политехническое шоссе. Поняв, что он и его солдаты оказались в западне, полковник отдает приказ бежать, а сам погибает. Свидетелем его гибели оказывается Турбин-младший. Спустя три дня Николка сообщает матери и сестре Ная подробности его гибели, помогает найти и похоронить полковника. Рана Алексея воспаляется, кроме того, начинается сыпной тиф. Он чудом остается в живых.

В ночь со 2 на 3 февраля начинается выход петлюровских войск из Города. Слышен грохот орудий большевиков, подошедших к Городу.

Тематика и проблематика

Роману предпосланы два эпиграфа, во многом помогающие понять его замысел. Первый взят из «Капитанской дочки» Пушкина: «Пошел мелкий снег, и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. — Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!» Образ разбушевавшейся стихии становится в романе одним из сквозных и связан с булгаковской трактовкой истории.

Второй эпиграф носит библейский характер: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими». Этот эпиграф взят из «Откровения» Иоанна Богослова, книги, известной под названием Апокалипсис. Апокалиптическая тема приобретает значение стержневой, она все время возникает на страницах романа, заставляя читателя соотносить все происходящее с картинами Страшного суда. С помощью этого эпиграфа Булгаков вводит все события, развивающиеся в романе, в зону вечного времени.

Мотив эпиграфов развивает начало романа. В первой главе возникает тема заблудившихся в буране революции людей, которые должны будут сделать свой выбор, найти свое место в новой России.

Тема романа — судьба интеллигенции («белой гвардии») и шире — человека вообще в период исторических катаклизмов. В центре произведения семья Турбиных, воплощение цвета русской интеллигенции, сохранившая в непростое время, в котором им довелось жить, вечные, незыблемые ценности. Именно поэтому их дом притягивает к себе близких, друзей и знакомых. К ним сестра Тальберга посылает своего сына, Лариосика. А сам Тальберг, глубоко чуждый Турбиным по духу человек, напротив, оставляет их дом. Сюда, как к спасительной пристани, прибывают Мышлаевский, Шервинский, Карась.

Жизнь героев неразрывно связана с их домом, с той обстановкой, в которой они воспитывались. Изразцовая печка, бронзовые часы, играющие гавот, и другие, бьющие башенным боем;

ковры — на одном из них изображен царь Алексей Михайлович с соколом на руке, лампа под абажуром, лучшие на свете шкафы с книгами.

Конфликт

Конфликт произведения состоит в столкновении Дома (малого пространства) и Города (шире — Мира, большого пространства).

Дом Турбиных — островок спокойствия и уюта в «страшном» мире, где происходят войны, революции и льется кровь. «Скатерть, несмотря на пушки и на все это томление, тревогу и чепуху, бела и крахмальна... Полы лоснятся, и в декабре, теперь, на столе, в матовой, колонной вазе голубые гортензии и две мрачных и знойных роз». Сюда приходят замерзший Мышлаевский, Шервинский, Карась, нелепый Лариосик. Именно он точно выразил самую суть Дома, противостоящего эпохе жестокости и насилия, сказав, что здесь, в этом доме, оживаешь душой: «и в особенности замечательны кремовые шторы на всех окнах, благодаря чему чувствуешь себя оторванным от внешнего мира... А он, этот внешний мир... согласитесь сами, грозен, кровав и бессмыслен».

Но в то же время дом — часть Города, в котором царят разрушение, ужас и смерть. Город предстает в романе в двух обличьях. Раньше он был «прекрасный в морозе и в тумане на горах, над Днепром». Но облик его резко изменился, сюда бежали «...промышленники, купцы, адвокаты, общественные деятели. Бежали журналисты, московские и петербургские, продажные и алчные, трусливые. Кокотки, честные дамы из аристократических фамилий...» и многие другие. И город зажил «странною, неестественной жизнью...»

Турбины и все остальные герои произведения оказываются перед необходимостью решать вопрос, как жить дальше. Старая Россия погибла, а с ней — и незыблемая система ценностей. Для «белой гвардии» одной из центральных оказывается проблема долга и чести. Они — русские офицеры, которые присягали на верность царю и отечеству. Но как следовать своему долгу и сохранить честь, когда исчезла империя, царь, армия — все то, чему они обещали служить?

Каждый из героев решает эту проблему по-своему. Елена, хранительница семейного очага, воплощение женственности, всеми силами старается сохранить прежнюю атмосферу дома. Алексей, на которого, как на старшего, падает основной груз ответственности, выглядит наиболее растерянным. Но и он не изменяет своим прежним морально-нравственным ценностям: не подает руки Тальбергу, записывается в дивизион. Най-Турс спасает юнкеров от бессмысленной смерти, Николка Турбин, рискуя жизнью, помогает семье Най-Турса найти его тело и т. д.

Много внимания Булгаков уделяет выяснению позиции Тальберга. Это антипод Турбиных, человек, лишенный моральных устоев и нравственных принципов. Ему ничего не стоит поменять свои убеждения, если это выгодно для карьеры. Во время Февральской революции он первым нацепил красный бант, принимал участие в аресте генерала Петрова. Но в городе часто менялись власти, и Тальберг не успевал оценить ситуацию. Сделав ставку на гетмана, он прогадал и вынужден был бежать. Спасая собственную шкуру, Тальберг подло бросает свою жену Елену, дом, семью, очаг.

Турбины же смогли сохранить свой дом, сберечь жизненные ценности, сумели устоять в водовороте событий, охвативших Россию. Они ни в чем не изменяют себе, не меняют своего образа жизни. Ежедневно в их доме собираются друзья, которых, как и прежде, встречают свет, тепло, накрытый стол. Турбины перед лицом смертельной опасности сумели остаться верными вечным нравственным ценностям, которые существуют вне времени.

Герои — накануне новой жизни; они верят, что все худшее осталось в прошлом: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»

7.16. М. А. Булгаков. Роман «Мастер и Маргарита»

«Мастер и Маргарита» — уникальное произведение с точки зрения жанра: оно сочетает в себе черты философского, фантастического и сатирического романа.

История создания

Начало работы над романом, получившим впоследствии название «Мастер и Маргарита», относится к 1928 году. Булгаков писал его почти до конца своей жизни. «Мастер и Маргарита» первоначально задумывался как апокрифическое «евангелие от дьявола», а будущие заглавные герои в первых редакциях текста отсутствовали. С годами первоначальный замысел усложнялся, трансформировался, вобрав в себя судьбу самого писателя. Одиноким писателем (Мастер) и его верная подруга (Маргарита) стали не менее важны, чем центральные персонажи мировой истории человечества. Роман впервые был опубликован в СССР только в 1966 году, а полный вариант, без купюр — в 1973. «Мастер и Маргарита» стал венцом творческого пути Булгакова и принес ему посмертную мировую славу.

Композиция

«Мастер и Маргарита» — это «роман в романе», «двойной» роман: роман Мастера о Понтии Пилате и роман о судьбе Мастера и его романа. Действие романа о Понтии Пилате развивается в далеком прошлом (почти две тысячи лет назад), в древнем городе Ершалаиме, в котором происходит суд римского прокуратора Пилата над «бродячим философом» Иешуа. А события, описанные в романе о судьбе Мастера, — в Москве 1930-х годов, где появляется, чтобы устроить традиционный весенний бал полнолуния, сатана. Связывает оба сюжета, современный и исторический, автор романа о Понтии Пилате — Мастер. Московский и ершалаимский роман, с одной стороны, связаны друг с другом, с другой — противопоставлены, а вместе образуют органическое единство.

Противопоставленность романов в том, что у них разный автор (Мастер, автор ершалаимского романа, — одновременно персонаж второго, московского романа). События, описываемые в романах, разделяют почти две тысячи лет. Кроме того, принципиально отличается манера повествования: стиль романа о Понтии Пилате скупой, сдержанный; московский роман представляет собой повествование в виде непринужденной, фамильярной болтовни с читателем, где сочетается несколько стилей (история любви Мастера и Маргариты рассказана в лирических тонах, а картины современной Москвы даны в фарсовой, гротесковой манере).

Вместе с тем, несмотря на явное противопоставление ершалаимских и московских глав, оба романа — части единого произведения, романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Романы объединяет пространственно-временная организация: в романе Мастера действие занимает около суток, в московских главах — около четырех. В главе «Прощение и вечный приют» оба потока времени (древних и современных глав) сливаются. Кроме того, романы объединяет общность конфликта: каждому из главных героев двух романов — Иешуа и Мастеру — уготован свой крестный путь. Почти две тысячи лет назад в мир пришел человек, открывший людям некую духовную истину. Современники остались глухи к его учению, а сам он был казнен. Мастер восстанавливает правду об учении, жизни и смерти Иешуа. И снова люди остаются глухи к этой правде, а Мастера постигает участь, подобная участи Иешуа.

Наконец, романы объединяет параллелизм в системе персонажей: Иешуа соответствует Мастер, Каифе — Берлиоз, Левию Матвею — Понырев и т. д.

Роман о Понтии Пилате. Ершалаимские главы составляют всего шестую часть всего текста, но их роль в структуре произведения огромна. Более того, они составляют смысловой центр романа «Мастер и Маргарита».

Роман о Понтии Пилате «вмонтирован» в основной разными способами. Его текст мы узнаем из трех источников: 1) из рассказа, 2) из чудесного сна Ивана, 3) из рукописи, восстановленной Воландом, которую читает Маргарита в ночь после весеннего бала полнолуния. Реалии и персонажи романа Мастера проникают в основной роман: Ершалаим возникает в видениях Ивана; Левий Матвей

появляется перед Воландом, чтобы просить за Мастера; Мастер, Маргарита, Воланд и его свита встречаются с Пилатом на лунной дороге; выясняется, что Иешуа прочел роман.

Проблема выбора. В центре романа Мастера — Иешуа и Понтий Пилат. Эти герои стоят перед проблемой выбора и делают его — каждый свой. Поведение Иешуа, достоинство и мужество, с каким он ведет себя на следствии и в процессе жестокой казни, свидетельствует о его непоколебимой верности своим нравственным принципам. Даже на кресте Иешуа верен высшему нравственному закону, и в ответ на злобные упреки разбойника в несправедливости он просит своего палача: «Дай попить ему».

И все-таки Мастер не случайно вынес в название своего произведения имя Понтия Пилата. Он — главный герой романа. Именно в его фигуре предельно обострена проблема выбора. Булгаков дает глубокий, психологически точный анализ поведения Пилата. Это сложная, драматическая фигура. Он умен, не чужд сострадания. Пока Иешуа проповедует, что все люди добры, Пилат склонен снисходительно взирать на это безвредное чудачество. Более того, в его голове даже складывается план спасения бродячего философа. Но оказывается, что Иешуа обвиняют в самом страшном преступлении — оскорблении верховной власти. Напрасно Пилат пытается подсказать «безумцу» верный ответ. Иешуа говорит только правду, даже если цена этой правде — жизнь.

Пилат, в отличие от Иешуа, не настолько силен духом. Он не хочет смерти философа, но страх за свою жизнь заставляет его поступиться собственным мнением. «Трусость, несомненно, один из самых страшных пороков», — слышит во сне Пилат слова Иешуа. Трусость, проявленная прокуратором, — крайнее выражение несвободы духа.

В результате Иешуа погибает, потому что толпа остается глуха к проповеди новых человеческих идеалов, а Пилат остается жить. Однако встреча с бродячим философом необратимо меняет прокуратора, в нем просыпается совесть. Не случайно в ответ на слова Иешуа о трусости он говорит: «Нет, философ, я тебе возражаю: это самый страшный порок».

Роман о Мастере. Обращение Булгакова к хорошо известным мировой литературе образам Священного писания раздвигает масштабы его произведения в вечность и бесконечность и придает особую весомость изложенному в нем нравственному кредо. Кроме того, сопоставленность московских и ершалаимских глав позволяет под особым углом зрения взглянуть на современную Булгакову действительность. То, что происходит в Москве в 1930-х годах, напоминает и даже повторяет все то, что уже было за две тысячи лет до того.

В древнем Ершалаиме совершается омерзительная, превращенная в длительную пытку смертная казнь. За повозкой с осужденными, за палачами и охранявшими их солдатами «шло около двух тысяч любопытных, не испугавшихся адской жары и желавших присутствовать при интересном зрелище». В современной Москве разнесся слух о безобразном, скандальном спектакле в Варьете, после которого зрительницы выскакивали на улицу в одном нижнем белье. И вот на следующий день «к десяти часам утра очередь жаждущих билетов до того взбухла», что являла собою «змею» «длиной в километр». Оказывается, современные москвичи (и шире — люди вообще) ничем не отличаются от тех людей, что жили во времена Понтия Пилата. Именно такой вывод делает Воланд: «...они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...»

Своего рода ревизия, которую производит Воланд и его свита в Москве, красноречиво подтверждает эти слова. Что характерно, Воланд и его помощники не творят зло и не наказывают порок, они почти не влияют на текущие события в жизни людей. Но с их помощью писатель обнажает сущность жизни, подчеркивает, выводит на всеобщее обозрение черты и тенденции, которые обычно не бросаются в глаза. Очень наглядно это демонстрируют сцены в театре Варьете. И дьявольские червонцы, и соблазнительные парижские наряды, превращающиеся через некоторое время в ничто, — не столько результат действий Фагота и Бегемота, сколько материализация того, чем занято воображение посетителей, следствие пороков, присущих персонажам романа. Московские эпизоды строятся по одной модели: встреча,

испытание, разоблачение, наказание. Моментальное разоблачение «тайны» и возмездие повергают жертву в состояние беспредельного ужаса. Но вслед за «отъездом» Воланда жертва возвращается в привычный круг забот.

В «Мастере и Маргарите» Воланд и его свита интересуются главным образом МАССОЛИТОМ (Московской ассоциацией литераторов). С этой же организацией оказывается связана и трагическая судьба Мастера. Образ Мастера раскрывается в истории его жизни, рассказанной им самим Ивану Бездомному, в эпизодах романа после возвращения Мастера к Маргарите. Средством характеристики нравственной позиции героя служит его роман. Роман, написанный Мастером, не был принят к печати; все, кто его читал — редактор, члены редакционной коллегии, критики, — раскритиковали произведение или отозвались в газетах разгромными статьями.

Чтобы понять, что же так возмутило литераторов в романе о Понтии Пилате, следует обратиться к изображению МАССОЛИТА и его членов. В «Мастере и Маргарите» литературная братия озабочена отнюдь не творчеством, «обыкновенным желанием жить по-человечески». В «Грибоедове», где расположен МАССОЛИТ, писатели и поэты собираются почти исключительно для того, чтобы вкусно и дешево поесть. Не случайно основной достопримечательностью «Грибоедова» все считают ресторан. Чего только стоят говорящие фамилии членов МАССОЛИТА: Двубратский, Загринов, Глухарев, Богохульский, Сладкий и, наконец, «купеческая сирота Настасья Лукинишна Непременова», взявшая псевдоним «Штурман Жорж». Литературный мир Москвы ужасен. Темы произведений писателям, оказывается, навязывают, они пишут не то, что хотят, а то, что должны. Не случайно роман начинается сценой, в которой Берлиоз отчитывает Ивана Бездомного за то, что тот не сумел написать, как требовалось, заказанную ему антирелигиозную поэму. Современный Булгакову литературный мир (и мир вообще) — пространство тотальной несвободы и страха.

В этом «страшном» мире вполне обыденным является бесследное исчезновение людей (глава «Нехорошая квартира»): Булгаков не мог открыто сказать об арестах. В нем действует бюрократическая система, при которой совершенно все равно, человек ли отдает распоряжения, подписывает приказы, или костюм, из которого на время исчез его хозяин (глава «Конец квартиры № 50»). Здесь процветает взяточничество, подлость и приспособленчество. Вспомним разговор Коровьева с Маргаритой о пятом измерении, которое было рассчитано квартирным пронырой. Или слова артиста во сне Босого относительно подброшенной валюты: «Что могут подбросить? — Ребенка, анонимное письмо, прокламацию, адскую машину... но четыреста долларов никто не станет подбрасывать». В качестве примера также можно назвать вора-буфетчика из театра Варьете, у которого брызга зеленого цвета, а осетрина второй свежести и т. д.

Этот мир ломает Мастера, его охватывает страх. И та внутренняя свобода, которая заставила героя обратиться к роману о Понтии и Иешуа, подавляется страхом, вызываемым совершенно не относящимися к статьям о романе или к роману вещам. «Так, например, я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания». Единственным спасением для себя Мастер считает теперь пребывание в клинике Стравинского: «... Я вспоминать не могу без дрожи мой роман». Он готов отказаться даже от Маргариты, правда, по убеждению героя, для ее же блага.

Не только Мастер, но и Маргарита, Поньрев («ученик» Мастера) — все герои, которые, как и Иешуа, делают выбор в пользу духа, высших, нравственных устремлений, оказываются чуждыми этому «страшному» миру. Мастеру находится место только в клинике для душевнобольных, Маргарите помогает дьявол, а Поньрев занимается тем, что максимально удалено от настоящего, — прошлым.

Судьба художника, Мастера, представлена в булгаковском романе и как вечная общечеловеческая драма, восходящая к жизненному подвигу, страданиям и смерти Иисуса Христа, и как индивидуальная трагедия современного человека. Реалии этой индивидуальной судьбы Булгаков в полном смысле слова выстрадал всей своею жизнью.

В финале романа Мастер обрел покой. Почему же не свет, а покой? Существует очень много точек зрения по этому поводу. Одни исследователи полагают, что покой казался высшей наградой самому Булгакову, который как-то сказал: «После этих лет тяжелых испытаний я больше всего ценю покой». Другие полагают, что Мастер лишился света, потому что прибегнул к помощи сатаны. Но в истории

с Воландом Мастер занимает пассивную позицию, на сделку с дьяволом соглашается Маргарита, и автор оправдывает ее, показывая силу ее любви, присущее ей чувство собственного достоинства. Есть также мнение, что Мастер лишен света за то, что проявил слабость: он не сумел дойти до конца, сломался и сжег рукопись. Впрочем, подлинное произведение искусства и не предполагает однозначного понимания.

Проблематика

В романе «Мастер и Маргарита» Булгаков затрагивает философские проблемы. Первая ставится в первой же главе: что лежит в основе человеческого поведения — стечение обстоятельств, ряд случайностей, предопределение или следование избранным идеалам, идеям? Какие силы формируют силы людей и сам исторический процесс?

На изречение литераторов о невозможности существования Бога Воланд возражает: если Бога нет, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?» Иван Бездомный ответил на этот вопрос: «Сам человек и управляет». Но дальнейшее развитие сюжета опровергает этот тезис, раскрывает относительность человеческого знания, зависимость человека от тысячи случайностей (нелепая смерть Берлиоза под колесами трамвая). А если жизнь человека действительно вся соткана из случайностей, то может ли он ручаться за завтрашний день, за свое будущее, отвечать за других? Что же тогда истинно и незыблемо? Существуют какие-нибудь неизменные нравственные категории?

Роман дает ответы. В ершалаимских главах, интерпретирующих евангельскую легенду, обнажены вечные ценности, вечные истины, которые, будучи забытыми или разрушенными, обязательно отразятся на нравственном состоянии общества. Именно этими великими критериями может быть проверена моральная состоятельность любой эпохи. Такая проверка совершается в романе Воландом. Он и его помощники не творят зло и не наказывают порок. Роль этих героев — обнажать сущность явлений. Все фокусы в Варьете, проделки с подписывающим бумаги пустым костюмом, таинственные превращения советских денег в доллары в канализационном бачке и прочая чертовщина — это не столько наказание, сколько доведение до видимого результата внутренних пороков человека. В Варьете под видом фокусов происходит испытание москвичей на алчность, милосердие. Всевидящий Воланд, приоткрывая занавес времени, показывает, что и сам ход истории не меняет человеческую природу: Иуды, Алозии существуют во все времена.

Булгаков в «Мастере и Маргарите» показал, что человеческую судьбу и сам исторический процесс определяют непрерывный поиск истины, следование высоким идеалам добра и красоты. Их постижение невозможно без терпения, мужества, любви и духовного созидания, без движения вперед через сомнения. Это роман об ответственности человека за все добро и зло, которые совершаются на земле, за собственный выбор жизненных путей, ведущих или к истине и свободе, или к рабству, предательству и бесчеловечности. Он о всепобеждающей силе любви и творчества, возносящей душу к высотам истинной человечности.

7.17. А. Т. Твардовский. Стихотворения

«Вся суть в одном-единственном завете...»

Стихотворение «Вся суть в одном-единственном завете...» было написано в 1958 году.

У каждого поэта есть программные стихи, в которых выражены его «сверхидея», жизненное кредо и нравственный устав. Для Пушкина это «Пророк», а для Твардовского — «Вся суть в одном-единственном завете...», где поэт выразил суть своих творческих принципов.

Это стихотворение посвящено теме поэта и поэзии. В нем лирический герой — поэт — заявляет о том, что обладает каким-то высшим знанием, недоступным другим:

Я это знаю лучше всех на свете —
Живых и мертвых, — знаю только я.

Во второй строфе лирический герой сопротивляется любым, даже самым авторитетным стереотипам:

Сказать то слово никому другому
Я никогда бы ни за что не мог
Передоверить. Даже Льву Толстому —
Не скажет — пусть себе он Бог.

Центральная мысль стихотворения — право творца на абсолютную, ничем и никем не стесняемую свободу:

О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.

«Памяти матери»

Цикл «Памяти матери» был написан Твардовским в 1965 году, после смерти его матери.

Цикл состоит из четырех стихотворений, объединенных общим названием и общей темой — историей жизни матери.

Открывает цикл стихотворение «Прощаемся мы с матерями», в котором развивается драматическая тема разлуки сыновей с матерями. Оно представляет собой своеобразный зачин, который задает напряженный тон всему циклу.

Второе стихотворение — «В краю, куда их вывезли гуртом...». Оно построено на реальных фактах: семья Твардовских была выслана в североуральскую тайгу. Это событие и нашло отображение в стихотворении. Два центральных образа — северная тайга, где глухие и нелюдимые «леса без краю и конца» и взгорок с «березами кудрявыми» — противопоставлены друг другу и отражают трагедию человека, навсегда оторванного от «малой» родины.

В третьем стихотворении — «Как не спеша садовники орудуют...» — тоже звучит мотив разлуки. В центре — тема последнего прощания. Лирический герой ловит себя на постыдном желании ускорить печальную процедуру, которую с «пожарным навыком» проделывают могильщики.

Ведь ты им сам готов помочь,
Чтоб только все — еще короче.

Стихотворение, замыкающее цикл, подхватывает тему прощания. Эпиграфом к нему служат слова из народной песни, повествующей о разлуке дочери, выходящей замуж, с матерью. В связи с этим возникает образ перевозчика-водогребщика. Однако с развитием лирического сюжета образ перевозчика трансформируется: сначала это «парень молодой», а в последней строфе уже «старичок седой». Таким образом, он приобретает черты мифологического Харона и возникает тема «последнего перевоза».

«Я знаю, никакой моей вины...»

Небольшое (всего шесть строк) стихотворение «Я знаю, никакой моей вины...», написанное в 1966 году, — один из шедевров Твардовского. Оно посвящено одной из центральных тем творчества поэта — теме войны и памяти тех, кому не суждено было вернуться домой.

В первых двух строках лирический герой снимает с себя вину за то, что «другие не пришли с войной», но большая часть стихотворения посвящена утверждению обратного.

Объективно лирический герой действительно не виноват в том, что кто-то «остался там», но его переполняет безмерная боль и вечная вина перед ними:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,

В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же, все же...

7.18. А. Т. Твардовский. Поэма «Василий Теркин» (главы «Переправа», «Два солдата», «Поединок», «Смерть и воин»)

История создания

«Василий Теркин» писался в течение всей Великой Отечественной войны — с 1941 по 1945 год. Но замысел произведения возник гораздо раньше, во время финской кампании 1939–1940 годов. Герой по имени Василий Теркин сначала фигурирует в стихотворных фельетонах Твардовского периода советско-финской войны. Некоторые главы, вошедшие потом в поэму «Василий Теркин», были созданы задолго до того, как произведение сложилось в окончательном виде («На привале», «Гармонь», «Переправа»). После окончания финской войны работа над «Василием Теркиным» стала главным делом Твардовского. Именно в годы Великой Отечественной войны был создан текст, известный нам под этим названием.

Первые главы поэмы «Василий Теркин» были опубликованы во фронтовой печати в 1942 году. Кроме того, начиная с этого же года, поэма выходила отдельными изданиями.

Жанр

Традиционно жанр «Василия Теркина» принято обозначать как поэму. Такое жанровое определение вполне закономерно, поскольку это произведение соединяет в себе лирическое и эпическое начало.

Однако сам автор называл «Василия Теркина» «Книгой про бойца». Твардовский объяснил это следующим образом: «Жанровое обозначение “Книги про бойца”, на котором я остановился, не было результатом стремления просто избежать обозначения “поэма”, “повесть” и т. п. Это совпало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. У меня не выходили эти признаки, а нечто все-таки выходило, и это нечто я обозначил “Книгой про бойца”».

Сюжет

«*Переправа*». Идет переправа через реку. Взводы погружаются на понтоны. Вражеский огонь срывает переправу, но первый взвод успел перебраться на правый берег. Те, кто остался на левом, ждут рассвета, не зная, как быть дальше. С правого берега приплывает Теркин (вода зимняя, ледяная). Он сообщает, что первый взвод в силах обеспечить переправу, если его поддержат огнем.

«*Два солдата*». В избе — дед (старый солдат) и бабка. К ним заходит Теркин. Он чинит старикам пилу и часы. Герой догадывается, что у бабки есть спрятанное сало и уговаривает угостить его. Дед спрашивает Теркина: «Побьем ли немца?» Тот отвечает, уже уходя, с порога: «Побьем, отец».

«*Поединок*». Теркин в рукопашную сражается с немцем и побеждает. Возвращается из разведки, ведет с собой «языка».

«*Смерть и воин*». Теркин тяжело ранен и лежит на снегу. К нему приходит Смерть и уговаривает покориться ей. Теркин не соглашается. Его находят люди из похоронной команды и несут в санбат.

Композиция

Условно поэму «Василий Теркин» можно разделить на три части: первая повествует о начале войны, вторая посвящена середине, а третья — концу войны.

Чувство горечи и скорби наполняет первую часть, вера в победу — вторую, радость освобождения Отечества становится лейтмотивом третьей части поэмы.

Это объясняется тем, что Твардовский создавал поэму постепенно, на протяжении всей Великой Отечественной войны 1941–1945 годов.

Этим обусловлена и оригинальность композиции.

Поэма построена как цепь эпизодов из военной жизни главного героя, которые не всегда имеют непосредственную событийную связь между собой.

Каждая следующая глава поэмы представляет собой описание одного фронтового эпизода.

Не только отдельные главы, но и периоды, строфы внутри глав отличаются своей законченностью. Это вызвано тем, что поэма печаталась по частям, а значит — должна быть доступной читателю с «любого места».

Не случайно и то, что произведение Твардовского начинается и заканчивается лирическими отступлениями. Открытый разговор с читателем приближает к внутреннему миру произведения, создает атмосферу общей причастности к событиям.

Поэма заканчивается посвящением павшим.

Тема

Центральная тема произведения — жизнь народа на войне.

Несмотря на юмор, пронизывающий поэму от начала до конца, Твардовский изображает войну как суровое и трагическое испытание жизненных сил народа, страны, каждого человека:

Бой идет святой и правый.
Смертный бой не ради славы.
Ради жизни на земле.

Так, в главе «Переправа» автор показывает, как в жертву войне приносятся сотни человеческих жизней:

И столбом поставил воду
Вдруг снаряд. Понтоны в ряд,
Густо было там народу —
Наших стриженных ребят...
И увиделось впервые,
Не забудется оно:
Люди теплые, живые
Шли на дно, на дно, на дно...

Твардовский показывает победы, но и драму отступления советской армии, солдатский быт, страх смерти, все тяготы и горечь войны.

Война в «Василии Теркине» — это прежде всего кровь, боль и потери. Так, автор описывает горе бойца, который спешит в только что освобожденную родную деревню и узнает, что нет у него больше ни дома, ни родных.

Нельзя равнодушно читать строки о том, как

...бездомный и безродный,
Воротившись в батальон,
Ел солдат свой суп холодный
После всех, и плакал он.

На краю сухой канавы,
С горькой, детской дрожью рта,
Плакал, сидя с ложкой в правой,
С хлебом в левой, — сирота.

Разговоры бойцы заводят совсем не на «высокие» темы — например, о преимуществе сапога перед валенком. И заканчивают они свою «войну-работу» не под колоннами рейхстага, не на праздничном параде, а там, где в России обычно заканчивается всякая страда, — в бане.

Но в «Василии Теркине» речь идет не только о Великой Отечественной войне 1941–1945 годов, забравшей миллионы жизней, но и о войне вообще.

Здесь поднимаются философские проблемы жизни и смерти, войны и мира.

Твардовский осмысляет войну через призму мира, через изображение вечных человеческих ценностей, которые разрушены войной.

Писатель утверждает величие и ценность жизни через отрицание войны и смерти, которую она несет.

Образ Василия Теркина

В центре поэмы стоит образ Теркина, объединяющий композицию произведения в единое целое. Теркин Василий Иванович — главный герой поэмы, рядовой пехотинец из смоленских крестьян. Он воплощает лучшие черты русского солдата и народа в целом.

Теркин с юмором рассказывает молодым бойцам о буднях войны; говорит, что воюет с самого начала войны, трижды был в окружении, был ранен.

Судьба главного героя, рядового солдата, одного из тех, кто вынес на своих плечах всю тяжесть войны, становится олицетворением национальной силы духа, воли к жизни.

Фамилия героя неслучайно созвучна слову «тереть»: Теркин — бывалый солдат, участник войны с Финляндией. В Великой Отечественной войне он участвует с первых дней: «в строй с июня, в бой с июля».

Теркин — воплощение русского характера. Он не выделяется ни выдающимися умственными способностями, ни внешним совершенством:

Скажем откровенно:
Просто парень сам собой
Он обыкновенный.

Впрочем, парень хоть куда.
Парень в этом роде
В каждой роте есть всегда,
Да и в каждом взводе.

В образе Василия Теркина воплощены лучшие черты народа: мужество, смелость, любовь к труду, скромность, простота, чувство юмора.

Жизнерадостность и природный юмор помогают Теркину справиться со страхом и побеждают саму смерть. Теркин часто рискует собственной жизнью. Например, он в ледяной воде переправляется через реку и налаживает связь, обеспечивая благоприятный исход боя («Переправа»).

Когда замерзшему Теркину оказывают медицинскую помощь, он шутит:

Растирали, растирали...
Вдруг он молвит, как во сне:
— Доктор, доктор, а нельзя ли
Изнутри погреться мне?

Василий Теркин показан не только как солдат, он еще и мастер на все руки. В суровых военных условиях он не утратил вкус к мирному труду: умеет и починить часы, и наточить старую пилу («Два солдата»). Кроме того, Теркин еще и мастер играть на гармонике.

Словом, Теркин, тот, который
На войне лихой солдат,

На гулянке гость не лишний,
На работе — хоть куда.

Прототипом Василия Теркина стал весь русский народ.

Не случайно в главе «Теркин — Теркин» мы встречаем еще одного бойца с такой же фамилией и таким же именем, и он тоже герой.

Теркин говорит сам о себе во множественном числе, показывая тем самым, что он — это собирательный образ.

Пожалуй, самое жуткое место «Книги про бойца» — это глава «Смерть и воин». Она повествует о том, как к герою, который «неподобранный лежал», пришла смерть. Смерть уговаривала его сдаться ей, но Теркин мужественно отказывался, хотя стоило ему это очень больших усилий. Смерть не хочет так просто упускать свою добычу и не отходит от раненого. Наконец, когда Теркин стал терять силы, он поставил Смерти условие:

Я не худший и не лучший,
Что погибну на войне.
Но в конце ее, послушай,
Дашь ты на день отпуск мне?

Дашь ты мне в тот день последний,
В праздник славы мировой,
Услышать салют победный,
Что раздастся над Москвой?

Из этих слов солдата становится ясно, что он готов расстаться с жизнью, но увидеть победу своего народа. В тяжелой борьбе помогает главному герою фронтовое братство. Даже Смерть удивляется этой дружбе и отступает.

Василий Теркин — обобщенный и в то же время глубоко индивидуализированный образ.

Он воспринимается как совершенно реальный герой — ловкий, смекалистый, остроумный. Теркин неотделим от воюющего народа.

Книга «населена» множеством эпизодических лиц: дед, солдат, воевавший во времена Первой мировой войны, и бабушка, его жена, танкисты в бою и на марше, девчонка, медсестра в госпитале, солдатская мать, возвращающаяся из плена, солдат, потерявший всех родных, и т. д.

Почти все эти герои — безымянные, что, конечно, не случайно. Это помогает автору создать единый образ советского народа, защищающего свою землю.

7.19. Б. Л. Пастернак. Стихотворения

«Февраль. Достать чернил и плакать!..»

Стихотворение «Февраль. Достать чернил и плакать!..», написанное в 1912 году, — одно из первых стихотворений поэта, оно является как бы визитной карточкой его раннего творчества. Тема — описание приближающейся весны. Стихотворение начинается с назывного предложения: «Февраль». Февраль ассоциируется с холодом, снегом, стужей. Однако образный ряд произведения — «грохочущая слякоть», ливень, лужи, грачи, ветер — передают ощущение неумолимо приближающейся весны. Основной цвет — черный (чернила, грачи, как обугленные груши, чернеющие проталины). Он ассоциируется с цветом показавшейся из-под снега земли. Таким образом, уже в первой строфе обозначается конфликт зимы и наступающей весны.

Помимо внешнего плана (образа приближающейся весны) существует и внутренний — процесс пробуждения поэзии. Лирический герой под воздействием обновляющегося, пробуждающегося к жизни мира обретает способность «слагать стихи навзрыд».

«Определение поэзии»

Стихотворение было написано в 1917 году. В нем поднимается тема поэзии, дана попытка обозначить ее природу. Тема поэзии, те или иные аспекты поэтического творчества постоянно привлекали внимание едва ли не всех поэтов. В русской литературе эта тема поднималась в стихотворениях таких поэтов, как Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Некрасов, Блок, Маяковский, Есенин, Ахматова, Цветаева и многих других. Свой вклад в разработку темы природы поэтического творчества вложил и Пастернак. Пытаясь дать определение поэзии, лирический герой охватывает взглядом, слухом и осязанием все окружающее:

Это — круто налившийся свист,
Это — щелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.

Таким образом, в пастернаковском стихотворении поэзия предстает как выражение всего сущего в его единстве и бесконечности. Чтобы выразить сущность искусства, автор не находит ничего более емкого и точного, чем перечисление явлений окружающего мира. В центре его поэтической вселенной прекрасно «уживаются» высокое и низкое: флейты, Фигаро, звезда и грядка, купаленные донья, доски.

«Никого не будет в доме...»

Стихотворение «Никого не будет в доме...» было написано в 1931 году. С первой же строки звучит тема одиночества. Душевное состояние лирического героя подчеркивается изображением внешнего мира: сумерки, снег, иней:

Только белых мокрых комьев
Быстрый промельк маховой,
Только крыши, снег и, кроме
Крыш и снега, никого.

Третья и четвертая — центральные строфы стихотворения — вводят мотивы воспоминания и вины:

И опять кольнут доньне
Неотпущенной виной,
И окно по крестовине
Сдавливает голод дровяной.

Финальные строфы (5 и 6) противопоставлены первой и второй: если в начале стихотворения сквозным мотивом является мотив одиночества, то в конце появляется Она:

Ты появишься из двери
В чем-то белом, без причуд,
В чем-то впрямь из тех материй,
Из которых хлопья шьют.

«Снег идет»

Стихотворение «Снег идет» было написано в 1957 году. Его условно можно разделить на две большие части: пейзажную зарисовку и философские размышления автора о смысле жизни, о ее быстротечности. Название определяет тему стихотворения. Кроме того, словосочетание «снег идет» выполняет роль динамичного повтора, благодаря которому поэт передает, как на землю падают тяжелые хлопья снега. Повторяющиеся глаголы передают динамику полета, снежной вьюги. Вторая часть стихотворения — размышления лирического героя о смысле жизни, ее быстротечности, конечности. Жизнь

проходит так же быстро, как пушистые снежинки за окном. Эта мысль акцентирована с помощью риторических вопросов:

Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?
Может быть, за годом год
Следуют, как снег идет,
Или как слова в поэме?

Последняя строфа перекликается и с первой, и со второй частью стихотворения. Повторяющиеся слова наполняются новым смыслом. «Перекрестка поворот» — это поворот судьбы, то, что ждет завтра. А «убеленный пешеход» — не просто человек, покрытый снежными хлопьями, а седой, проживший жизнь одинокий странник.

«Во всем мне хочется дойти...»

Стихотворение «Во всем мне хочется дойти...» написано в 1956 году. Центральная тема — стремление поэта уловить и передать в стихах подлинность настроения, состояния души, «во всем... дойти до самой сути». Здесь отражена попытка не только отразить внешнюю сторону событий, но и их глубинную сущность, добраться «до оснований, до корней, до сердцевинь». Большая часть стихотворения посвящена сущности поэзии и ее назначению схватывать «нить событий», открывать новое в жизни. В финале поэзия сравнивается с музыкой Шопена:

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.

«Гамлет»

Стихотворение «Гамлет» было написано в 1946 году. Оно входит в состав последней, семнадцатой части романа «Доктор Живаго» — «Стихотворения Юрия Живаго». «Гамлет» — многоаспектное стихотворение. Оно о герое Шекспира, принце Датском, который поднялся на борьбу со всем мировым злом и погиб в этой безнадежной борьбе; о гениальном актере, играющем роль Гамлета в театре, глубоко эту роль постигшем; об Иисусе Христе, пришедшем на землю, чтобы пройти путь страданий и своими страданиями искупить все грехи человечества; о герое романа Юрия Живаго; наконец, об авторе романа Борисе Пастернаке.

Гамлет имел прямое отношение к театру и даже выступал в роли режиссера трагедии «Убийство Гонзаго», представленной труппой бродячих актеров. Так что пребывание на сценических подмостках для него естественно:

Гул затих. Я вышел на подмостки.

В буквальном, прямом понимании — это слова актера, который вышел на сцену. Метафорически эти слова очень естественно могут быть приписаны Гамлету, который говорил, что жизнь — это театр и люди в нем — актеры. Во второй строфе образ героя еще больше усложняется, поскольку Пастернак вводит ассоциацию с евангельской историей о молитве о чаше:

Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Эти стихи близко передают молитву Христа в Гефсиманском саду: «Авва Отче! Все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо меня» (*Авва Отче* — обращение к Богу-Отцу). Таким образом, герой стихотворения ассоциируется с Иисусом Христом.

Я люблю Твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

В этой строфе переданы колебания и Христа, переданные в Евангелии, и Гамлета, и метания Юрия Живаго, и самого Пастернака. В следующей, заключительной строфе пастернаковский герой принимает все испытания судьбы, какими бы они ни были:

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

Фарисеи отвергали учение Христа, обличение их лицемерия и ханжества многократно звучит в речах Христа, переданных в Евангелии. Фарисейским — лживым, лицемерным — был двор короля Клавдия в Эльсиноре. Лицемерие и ханжество своего времени не раз обличал Пастернак, в том числе в «Докторе Живаго». В последней строке евангельские образы, высокий библейский слог соединяются с народной пословицей, содержащей простую, но очень глубокую мысль. Такая концовка придает естественность, достоверность всему стихотворению.

«ЗИМНЯЯ НОЧЬ»

Стихотворение «Зимняя ночь» (1946) построено на приеме антитезы, то есть на противопоставлении огня (свечи) и холода (зимы, метели). Рефреном из строфы в строфу следует двуступенчатое: «Свеча горела на столе, / Свеча горела». Свеча — символ надежды, тихого счастья, уединения и чистоты. Этот огонек, являющийся для лирического героя центром Вселенной, центром его мира.

Первые строки стихотворения погружают читателя в зимний мир, где безраздельно властвуют снежные хлопья и метель:

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.

Беспредельному, холодному, снежному пространству противопоставит свеча:

Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Главной идеей произведения является противостояние жизненным бурям внешнего мира. Ее раскрытию служит и кольцевая композиция «Зимней ночи», и эмоциональная окраска произведения. Внешний мир описывается в стихотворении как суетливый, хаотичный, жестокий и бесцветный. В нем легко пропасть, исчезнуть. А та часть мира, где царит свеча, описывается совершенно иначе. Для ее описания автор употребляет слова, обозначающие простые, домашние вещи, — это «потолок», «два башмачка», «воск», «слезы», «ночник», «платье» и т. д.

Противостояние двух центральных образов разрешается в последней строфе стихотворения, которая неточно повторяет первую. В заключительных строках не случайно возникает образ свечи, который утверждает победу жизни и надежды.

«ПРО ЭТИ СТИХИ»

Стихотворение было написано в 1917 году и вошло в третий поэтический сборник Пастернака «Сестра моя — жизнь», опубликованный в 1922 году. Поэт посвятил сборник Лермонтову: «Я посвятил “Сестру мою жизнь” не памяти Лермонтова, а самому поэту, как если бы он еще жил среди нас, его духу, до сих пор еще оказывающему глубокое влияние на нашу литературу».

Стихотворение посвящено *теме творчества*. Его глубокое своеобразие заключается в том, что в процессе создания стихов одухотворяется быт, проза жизни. В творческий процесс на равных правах вовлекаются тротуары, стекло, солнце, карнизы и т. д. Но наиболее непривычным является то, что стихи предназначаются не другу, не человечеству, не богу, а рамкам окна, потолку и зиме. Таким образом, в отличие от символистов, с их отрешенностью от материального мира и стремлением проникнуть в запредельные сферы, поэт подчеркнуто поэтизирует быт. По Пастернаку, поэзия — это мир во всем его многообразии, где предметы и явления природы не просто одушевляются, а действуют наравне с человеком. Лирического героя стихотворения характеризует невыделенность из огромного количества деталей, формирующих картину мира. Это подчеркивает ощущение им своего единства с внешним миром.

Несмотря на то что поэтическая вселенная стихотворения вырастает из быта, в нем задано космическое время и пространство. Здесь используется *прием нарушения временного масштаба*:

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь форку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

В следующих строфах поясняется, почему герой «потерялся» в тысячелетиях:

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы, в вермут окунал.

Его собственный творческий дар и гении поэтов других веков и тысячелетий позволяют преодолеть время и пространство.

«Любить иных тяжелый крест. . .»

Стихотворение «Любить иных тяжелый крест. . .» было написано в 1931 году и вошло в книгу «Второе рождение». Оно посвящено жене — Зинаиде Николаевне Нейгауз.

Как правило, стихотворение «Любить иных тяжелый крест. . .» относят к любовной лирике. Однако следует учитывать, что характерной особенностью поэзии Пастернака является слияние в ней основных тем его творчества, среди которых — *темы любви и природы*. В этом произведении любовь и природа сложно соотносятся: женская красота, прелесть и естественность представлены через ее сходство с природой:

Весною слышен шорох снов
И шелест новостей и истин.
Ты из семьи таких основ.
Твой смысл, как воздух, бескорыстен.

Природа в творчестве Пастернака символизирует органичную жизнь и выступает как мощное восстанавливающее силы души начало. Она представляет собой абсолютную ценность и высшее мерило. Возлюбленная, женщина выступает в стихотворении как носитель природного начала, она из числа таких же «основ» жизни, что и весна. А потому любовь к ней пробуждает и позволяет прозреть:

Легко проснуться и прозреть,
Словесный сор из сердца вытрясть

И жить, не засоряясь впредь,
Все это — не большая хитрость.

«Сосны»

Стихотворение «Сосны» было написано в 1941 году. Оно посвящено *теме природы*, о чем заявлено уже в названии.

Тема природы — неизменная составляющая поэтического наследия практически всех поэтов. Однако, как верно отметила М. И. Цветаева, «пастернаковская природа — единственная в своем роде... Для Пастернака характерно не просто пребывание в природе, а категорическая невозможность какого бы то ни было, пусть даже малейшего, отсутствия его в ней». Природа занимает главное место в творчестве Пастернака, символизируя все подлинное, живое, естественное и вечное. Природа позволяет человеку, дезориентированному в суете повседневной жизни и утратившему истинные ценностные ориентиры, вновь обрести себя. Слившись природой, человек способен обрести ее могущество, силу и даже бессмертие:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болезней, эпидемий
И смерти освобождены.

«Иней»

Стихотворение создано осенью 1941 года, когда немецкие войска приближались к столице. В это время поэт жил на своей даче в Переделкино, находящейся недалеко от Москвы, и пытался добиться отправки на фронт. Несмотря на то, что стихотворение целиком посвящено описанию осеннего пейзажа, в нем звучат мотивы тревоги и страха:

Глухая пора листопада.
Последних гусей косяки.
Расстраиваться не надо:
У страха глаза велики.

Созерцая пейзаж, лирический герой пытается найти точку опоры в распадающемся мире. Заглавный образ инея символизирует перемены. Однако описывая их, лирический герой подчеркивает не только их неизбежность, но и естественность:

Ты завтра очнешься от спячки
И, выйдя на зимнюю гладь,
Опять за углом водокачки
Как вкопанный будешь стоять.
Опять эти белые мухи,
И крыши, и святочный дед,
И трубы, и лес лопоухий
Шутом маскарадным одет.

Центральный мотив произведения — *мотив жизненного пути*. Иней, сковавший мир хрупкой коркой льда, как будто дает возможность герою задуматься и слиться с природой, раскрыться навстречу ей. Лирический герой преодолевает страх, чтобы за «снежной густой занавесой» увидеть дорогу, а за ней — новую чашу и, наконец, прийти к главной мысли:

И белому мертвому царству,
Бросавшему мысленно в дрожь,
Я тихо шепчу: «Благодарсте».

«Июль»

Произведение написано в 1956 году во время отдыха на даче в Переделкино под Москвой.

Тема стихотворения заявлена в названии. Здесь базовое для мировоззрения поэта представление о нераздельности человеческой жизни и природного мира проявляется в *олицетворении* самого жаркого летнего месяца — июля.

Условно стихотворение можно разделить на две части. В первой описывается некое «привиденье», «домовой»:

Везде болтается некстати,
Мешается во все дела,
В халате крадется к кровати,
Срывает скатерть со стола.

Ног у порога не обтерши,
Вбегает в вихре сквозняка
И с занавеской, как с танцоршей,
Взвивается до потолка.

Эта часть завершается закономерным вопросом:

Кто этот баловник-невежа
И этот призрак и двойник?

Вторая часть представляет собой развернутый ответ. При описании июля поэт использует развернутые олицетворения, тем самым создавая яркий, выразительный, неоднозначный образ месяца. Он шалит, мешаясь во все дела и срывая со столов скатерти, приносит июльские грозы, наполняет дом запахами луговой травы и липы.

7.20. Б. Л. Пастернак. «Доктор Живаго» (обзорное изучение с анализом фрагментов)

Время создания

Роман «Доктор Живаго» создавался Пастернаком в течение десяти лет, с 1945 по 1955 год. Он является вершиной творчества писателя.

История создания и публикации

Работа над романом началась в 1945 году. Но можно сказать, что писатель всю свою творческую жизнь шел к этому произведению. В начале работы Пастернак планировал назвать произведение «Мальчики и девочки», но в процессе работы название изменилось. Роман был окончен в 1955 году. Писатель отправил рукопись в два советских журнала и передал для ознакомления итальянскому литературному агенту Серджио д'Анжело. Журналы в следующем году прислали официальный отказ. А в 1957 году роман был опубликован в Англии, Франции и Италии. В 1958 году — в США, ФРГ и Швеции.

В Европе роман имел огромный успех. Осенью 1958 года секретарь Нобелевского фонда телеграммой сообщил Пастернаку о присуждении премии и пригласил его в Стокгольм 10 декабря на официальную церемонию вручения. Обоснование решения Шведской академии звучало так:

«За выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и продолжение благородных традиций великой русской прозы».

Пастернак послал ответную телеграмму:

«Бесконечно признателен, тронут, горд, удивлен, смущен».

Однако на родине писателя присуждение почетнейшей Нобелевской премии было встречено в штыки. Ему предложили во избежание неприятностей отказаться от высокой награды. Пастернак отказался. Это стало началом травли. Пастернака исключили из числа членов Союза писателей СССР. Газеты были переполнены письмами советских граждан, которые всячески порицали роман. Кроме того, с писателем перестали общаться многие коллеги и знакомые. В этот период поэт написал стихотворение «Нобелевская премия»:

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет.

Темный лес и берег пруда,
Ели сваленной бревно.
Путь отрезан отовсюду.
Будь что будет, все равно.

Что же сделал я за пакость,
Я убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.

Но и так, почти у гроба,
Верю я, придет пора —
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра.

В результате Пастернак послал в адрес Нобелевского комитета телеграмму следующего содержания: «В силу того значения, которое получила присужденная мне награда в обществе, к которому я принадлежу, я должен от нее отказаться. Не сочтите за оскорбление мой добровольный отказ». По-видимому решающую роль сыграли слухи о том, что писателю будет предложено покинуть пределы родины, а также страх за близких.

В Советском Союзе роман был опубликован лишь через тридцать лет, в 1988 году.

Жанр

Время действия романа «Доктор Живаго» охватывает несколько десятилетий. Поэтому его с полным правом можно было бы отнести к жанру романа-эпопеи. Однако, в отличие от традиционных произведений, посвященных грандиозным историческим событиям, — «Война и мир» Л. Толстого или «Тихий Дон» М. Шолохова, в произведении Пастернака мир и исторические события подаются через призму восприятия героя. Это позволяет определить жанр романа как *лирическую эпопею*, поскольку в нем совмещаются лирические принципы отражения мира опосредованно, через восприятие героя, и изображение событий, значимых для судьбы целой нации.

Говоря о жанровом своеобразии «Доктора Живаго», следует учитывать также и то, что он завершается циклом «Стихотворения Юрия Живаго». Роль поэтического цикла в целом романе настолько важна, что это позволило И.П. Смирнову определить пастернаковский роман как прамбулу к главному и единственному произведению — стихам Юрия Живаго. Действительно, стихи находятся в сложных и многообразных связях с прозаическим текстом, уточняя и дополняя его.

Сюжет

После смерти матери главный герой романа, Юрий Живаго, оказался на попечении своего дяди, Николая Николаевича Веденяпина. Тот поселил племянника в Москве, в семье своего друга, профессора Александра Александровича Громеко. Юра очень подружился с дочерью профессора Тоней и одноклассником Мишей Гордоном.

В Москву приехала вдова бельгийского инженера Амалия Карловна Гишар. Она стала любовницей адвоката Комаровского, друга ее покойного мужа. Вскоре юрист совратил дочь Амалии — Лару. Чтобы не зависеть от Комаровского, Лара поселилась в семье Кологривовых, став воспитательницей их младшей дочери Липы. Паша Антипов, сын рабочего, через свою соседку познакомился с Ларой и влюбился в нее.

Тем временем трое друзей закончили университет: Тоня — юридический факультет, Миша — филологический, а Юра — медицинский. Юрий Живаго увлекся написанием стихов. Тяжело болеющая мать Тони убедила Юру и Тоню поехать на елку к Свентицким, а перед отъездом неожиданно благоговила их, говоря, что они должны пожениться в случае ее смерти.

В это же время между Пашей и Ларой произошел серьезный разговор, и они решили обвенчаться. После этого Лара отправилась к Свентицким, где стреляла в Комаровского, но промахнулась. Лара избежала суда благодаря стараниям Комаровского. Вышла замуж за Пашу и уехала с ним на Урал, в Юрятин. Там она родила дочь Катю. Павел через несколько лет отправился на фронт и попал в плен. Лариса устроилась санитарной сестрой и отправилась искать мужа.

Юра и Тоня сыграли свадьбу, у них родился сын Александр. Осенью 1915 года Юрия в качестве врача мобилизовали на фронт. Там он познакомился с Ларой. Через два года он вернулся в Москву. Нищета и разруха заставили Юрия и Тоню уехать на Урал, где неподалеку от Юрятина, в Варыкино, располагалось бывшее имение Тониного деда. В Юрятине Живаго случайно встретил Лару. Она рассказала, что наводящий ужас на все окрестности красный командир Стрельников — ее муж, Павел Антипов.

В течение нескольких месяцев Юрий тайно встречался с Ларой, разрываясь между любовью к Тоне и страстью к Ларе. Он решил признаться жене в обмане и не встречаться больше с Ларой. Однако по пути домой его захватили в плен партизаны. Живаго смог бежать только через два года. Он добрался до Юрятина, где тяжело заболел. За ним ухаживала Лара. Вскоре после выздоровления Юрий получил письмо от Тони, в котором она сообщала, что отца и ее вместе с двумя детьми (она родила дочь Машу) выслали за границу.

Лара и Юрий поселились в брошенном жителями Варыкино. Туда приехал Комаровский с сообщением, что Стрельников расстрелян, а им грозит смертельная опасность. Живаго отправил беременную Лару и Катю с Комаровским, а сам остался в Варыкино.

В один из вечеров на пороге своего дома он увидел Стрельникова. Мужчины проговорили всю ночь напролет — о революции и о Ларе. Утром, пока доктор еще спал, Стрельников застрелился.

Похоронив его, Живаго направился в Москву. Там он сошелся с дочерью бывшего дворника Мариной. Со временем у них родилось две дочери — Капа и Клава.

Неожиданно Юрий Андреевич пропал, а Марине прислал письмо, в котором сообщил, что хочет пожить какое-то время один и просит не искать его.

По дороге на работу в душный августовский день 1929 года у Юрия Андреевича начался сердечный приступ. Выйдя из вагона трамвая, он умер.

Композиция

Характерной чертой романа является наличие множества параллельных сюжетных линий, которые повествуют о случайных встречах героев в разное время и в разных обстоятельствах. Основная сюжетная линия — линия Юрия Живаго и Лары. Ее сопровождает множество сюжетных линий, связанных с историями не только второстепенных, но даже эпизодических героев. Случайные встречи и совпадения сопровождают судьбы всех героев романа, выявляя закономерность и предопределенность всего происходящего и показывая присутствие высшей воли, независимой от воли человека.

Зачастую люди не осознают высших закономерностей. Очевиднее всего это отражено в судьбе главных персонажей — Живаго и Лары. Они три раза имеют возможность объясниться, но только в третий раз в полной мере осознают предопределенность скрещения их судеб.

Присутствие высшей воли и отказ человека подчиняться ей формирует композицию романа. Заглавный герой романа Юрий Живаго стоит на позиции подчиненности высшей силе. Ему противостоят герои-революционеры, которые склонны к «переделке вселенной». Наиболее ярким воплощением такого типа героя является Стрельников. Его стремление переделать жизнь приводит к тому, что он против собственной воли разрушает свою собственную семью, множество чужих судеб и в конечном счете заканчивает жизнь самоубийством.

Главная особенность структуры «Доктора Живаго» состоит в том, что в рамках романа соединено прозаическое повествование о жизни поэта с циклом стихотворений, принадлежащих ему. Такое совмещение чрезвычайно важно, потому что, *по Пастернаку, творчество — путь к бессмертию смертной личности*. Создав свои стихи, Живаго обретает бессмертие, поскольку продолжает жить в них. Важно также и то, что стихи вынесены в отдельную главу, то есть за пределы повествования, в котором завершилась жизнь героя. Таким образом они символизируют воскрешение поэта.

Тематика и проблематика

Главная тема романа — личность и история. Герои романа вольно или невольно оказываются причастны к грандиозным историческим событиям. Роман охватывает почти полвека, в течение которых произошли Первая мировая война, три революции, гражданская война. Его события развиваются на обширнейшей территории: от границы с Венгрией до Дальнего Востока, включая Москву и уральский городок Юрятин.

Жанровое своеобразие романа, которое позволило назвать его лирической эпопеей, дает возможность автору показать глобальный исторический переворот через призму восприятия конкретной личности. А это, в свою очередь, позволяет заново поставить вопрос о судьбе личности в масштабах истории.

На протяжении второй половины XIX века в русской культуре выработалось особенное отношение к общественному служению, направленному на радикальную переделку мира. При этом совершенно естественным представлялось подчинение личной жизни общественным интересам. Именно таким пафосом проникнуты произведения «натуральной школы» русской литературы, романы Чернышевского и т. д. Впоследствии эти же идеи были взяты на вооружение официальной советской литературой. Такая установка оттесняет на периферию семейные ценности и интересы, выдвигая как наиболее важные и предпочтительные такие качества, как мужество, энтузиазм, бескомпромиссность. Кроме того, она порождает особое ощущение свободы и даже вседозволенности, зачастую приводящее не к созиданию во имя лучшего и светлого будущего, а к жестокому бессмысленному разрушению во имя некой достаточно абстрактной идеи.

Такая постановка проблемы личности и истории была чужда Пастернаку. В этой связи в своем романе он сталкивает двух героев, занимающих диаметрально противоположные позиции. Живаго представляет тип героя, для которого несомненен приоритет частной жизни и важность изначальных человеческих ценностей, в число которых входят любовь, семья, наслаждение красотой природного мира. Его антипод — Стрельников — представитель тех людей, которые полностью подчинили личное общественному служению и взяли на себя роль «самоуправцев революции».

Конфликт

В романе настойчиво подчеркивается надуманность таких социальных экспериментов, как войны и революции. Писатель убедительно показывает, что даже когда они задумываются во имя самых чистых, благородных идеалов, то неизбежно приносят зло. У главного героя романа такие эксперименты ассоциируются с «играми в людей». А цена таких «игр» — миллионы жизней и судеб.

Тема «игры в людей» вводится с помощью образа Юрия Живаго. Летом 1917 года он уезжает с распадающегося фронта и возвращается в Москву, к семье. В это время он остро

чувствует близость надвигающейся катастрофы — революции: «Люди в городах были беспомощны, как дети перед лицом близящейся неизвестности, которая опрокидывала на своем пути все установленные навыки и оставляла по себе опустошение, хотя сама была детищем города и созданием горожан». Живаго работает в больнице и одновременно пишет «Игру в людей» — «мрачный дневник или журнал тех дней, состоявший из прозы, стихов и всякой всячины, внушенной сознанием, что половина людей перестала быть собой и неизвестно что разгрызает». С помощью множества судеб, описанных в романе, Пастернак доказывает, что «игра в людей» противоестественна и губительна.

«Игре в людей» противостоит органичная, естественная жизнь, которую символизирует природа. Выступая в качестве абсолютной ценности и высшего мерил, она, по мнению автора, способна вернуть гармонию, утраченную человеком в процессе глобальных социальных экспериментов. И, напротив, насильственное вмешательство человека в природу, как и в историю, всегда имеет тяжелые последствия.

Система персонажей

Центральным образом является заглавный герой романа — *Юрий Живаго*. Пастернак делает своего персонажа свидетелем одного из самых непростых периодов русской истории — событий первой половины XX века, включающих в себя несколько революций и Вторую мировую войну. Однако они воспринимаются как бедствия, которые могут выпасть человеку любой эпохи. В связи с этим писатель ставит сложнейший философский вопрос: как человеку выстоять во время таких глобальных катастроф, не потеряв себя?

Стремясь ответить на него, Пастернак соотносит своего героя с тем, кто является для него идеалом человека и личности — Иисусом Христом. При этом образ Христа в «Докторе Живаго» отличается от евангельского, поскольку в христианстве духовное принципиально противопоставлено земному, а у Пастернака духовное и земное слиты, духовное представлено как одухотворение земного.

Переключки между судьбами Живаго и Христа заданы с самого начала романа, который начинается со сцены похорон матери главного героя:

«Шли и шли и пели “Вечную память”, и, когда останавливались, казалось, что ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра.

Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились. Любопытные входили в процессию, спрашивали: “Кого хоронят?” Им отвечали: “Живаго”. — “Вот оно что. Тогда понятно”. — “Да не его. Ее”. — “Все равно, Царствие небесное. Похороны богатые”».

Таким образом, сразу возникает мотив трагической предопределенности жизни главного героя, поскольку прохожие думают, что хоронят его, то есть живого Юрия. Кроме того, по воспоминаниям одного из современников Пастернака, для писателя слово «Живаго» было синонимично имени Христа:

«— Фамилия героя романа? Это история непростая. Еще в детстве я был поражен, взволнован строками из молитвы церковной православной церкви: “Ты если воистину Христос, сын Бога живаго”. Я повторял эту строку и по-детски ставил запятую после слова “Бога”. Получалось таинственное имя Христа “Живаго”. Не о живом Боге думал я, а о новом, только для меня доступном его имени “Живаго”. Вся жизнь понадобилась на то, чтобы это детское ощущение сделать реальностью — назвать этим именем героя моего романа. Вот истинная история, “подпочва” выбора. Кроме того, “Живаго” — это звучная и выразительная сибирская фамилия (вроде Мертваго, Веселаго). Символ совпадает здесь с реальностью, не нарушает ее, не противоречит ей».

Параллелизм историй Юрия Живаго и Христа подчеркивается также с помощью частого упоминания библейских текстов, христианских праздников и т. д. В сюжете используется даже мотив воскрешения, правда, в несколько трансформированном виде. За несколько месяцев до смерти Живаго внезапно исчезает, а через три дня сообщает близким, что жив.

Христос дарует людям новую веру и новый мир, проповедуя, а Живаго — создавая свои тексты. По Пастернаку, поэтическое творчество — это богоравное дело. Но при этом как Христос, так и Живаго не склонны переделывать мир. Они принимают его таким, каков он есть, открывая в повседневности

чудо и красоту. Согласно Пастернаку, как Евангелие, вечная книга, наполнена притчами из повседневной жизни, так и обычная жизнь, с ее ежедневными бытовыми заботами, причастна к вечному — надо лишь уметь проявить его. Именно это и делает Юрий Живаго, создавая свои стихи.

Живаго противопоставлен Стрельников, о чем свидетельствуют и имена героев. Стрельников — псевдоним Паши Антипова, бывшего учителя, который добровольцем ушел на фронт. Война изменила героя, он стал высокопоставленным военачальником. Герой самонадеянно полагал, что может подчинить себе жизнь и придать ей правильное направление:

«Он стал лелеять мысль стать когда-нибудь судьей между жизнью и коверкающими ее темными началами, выйти на ее защиту и отомстить за нее. Разочарование ожесточило его. Резолюция его вооружила».

При этом цель, по его мнению, оправдывает любые средства. Стрельников так жесток, что получает в народе прозвище Расстрельников. В конце жизни герой делает парадоксальное признание:

«А мы жизнь приняли как военный поход, мы камни ворочали ради тех, кого любили. И хотя мы не принесли им ничего, кроме горя, мы волоском их не обидели, потому, что оказались еще большими мучениками, чем они».

Возможно, эти слова оправдывают Стрельникова перед самим собой, но не отменяют огромного количества смертей тех, кто пал жертвами его «игры в людей».

Стрельников отчетливо сознает свою индивидуальность и ценность как личности и в полной мере осуществляет собственную свободу в своем понимании этого слова. Однако при этом он безразличен к свободе окружающих. Живаго же, обладая развитым чувством собственного «я», не только с уважением относится к свободе других, но и всячески способствует их самореализации.

Любовь в романе представлена равной поэзии, поскольку она дарит новую жизнь, наполняет и гармонизирует жизнь человека, давая возможность ощутить абсолютное слияние с другим и с миром. Испытание героя любовью традиционно для литературы и является одним из самых сложных. Видимо, именно поэтому два главных антипода — Живаго и Стрельников — влюбляются в одну женщину — Лару. Но если Стрельников в неестественных попытках самоутвердиться ломает и свою жизнь, и жизнь Лары, то Живаго соединяется с Ларой, потому что они предназначены друг другу и потому что так хочет весь мир:

«Они любили друг друга не из неизбежности, не “опаленные страстью”, как это ложно изображают. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. Их любовь нравилась окружающим еще, может быть, больше, чем им самим. Незнакомым на улицах, выстраивающимся на прогулке детям, комнатам, в которых они селились и встречались».

Ах вот это, это вот ведь и было главным, что их роднило и объединяло! Никогда, никогда, даже в минуты самого дарственного, беспамятного счастья не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной».

Стихи Юрия Живаго

Значение поэтического цикла «Стихотворения Юрия Живаго» в контексте романа чрезвычайно велико. По сути, «Доктор Живаго» — это книга о том, как его герой писал свой стихотворный цикл. А с другой стороны, этот цикл представляет итог, лирическое резюме всего романа и истории Христа, соотносящейся с жизнью главного героя.

В «Стихотворениях Юрия Живаго» можно выделить *два сюжета*. Первый представляет повседневную, бытовую жизнь (например, «Март», «Осень»). А в центре второго — тема предопределенности человеческой судьбы, акцентированная во второй половине цикла (например, «Август», «Рождественская звезда», «Гефсиманский сад»). Таким образом реальный быт незаметно обнаруживает свою причастность к вечности, подобно тому, как судьба смертного человека перетекла в судьбу бессмертного Иисуса Христа. Параллелизм между судьбами Юрия Живаго и Иисуса Христа подчеркивает то, что

на долю каждого человека выпадают тяжелые испытания и что каждый при этом способен оставаться личностью в самых обезличивающих условиях существования.

7.21. А. П. Платонов. «Юшка»

Жанр

«Юшка» соответствует всем канонам жанра рассказа. Однако некоторые современные исследователи уточняют это определение и предлагают относить произведение к жанру *житийного рассказа*.

Сюжет

«Давно, в старинное время, жил у нас на улице старый на вид человек. Он работал в кузнице при большой московской дороге... подручным помощником у главного кузнеца...» Его звали Ефимом, но люди называли его Юшкой. Плохо видящий и немощный, он носил воду, уголь, раздувал мехи.

Юшка жил у кузнеца, где его за работу кормили хлебом, щами и кашей. Он получал небольшое жалованье, но никогда не покупал себе ни чай, ни сахар, а одежду всегда носил одну и ту же. На работу он шел так рано, что, видя его, старики будили молодых, а когда возвращался, то было ясно, что пора спать. Непослушным детям родители говорили: «Вырастешь — будешь такой, как Юшка».

Дети дразнили Юшку, кидали в него палки и комья земли и удивлялись, что он не сердится на них, а лишь говорит: «Чего вы, родные мои, чего вы, маленькие!.. Вы, должно быть, любите меня!.. Отчего я вам всем нужен?.. Обождите, не надо меня трогать, вы мне в глаза землей попали, я не вижу». Взрослые люди тоже обижали Юшку, а напившись, даже били его.

В июле или августе Юшка брал котомку с хлебом и уходил из города. Он любовался небом, травой, целовал цветы и гладил деревья. На природе его болезнь отступала. Однако однажды Юшка так ослабел, что никуда не пошел. Один прохожий, как обычно, посмеялся над ним. Но Юшка не промолчал, как всегда делал, а возразил ему. Тогда прохожий рассердился и толкнул его в грудь. Тот упал на дорогу — и больше не встал.

Юшку похоронили и забыли о нем. Но без него людям стало хуже жить, потому что вся злоба оставалась среди них. Через некоторое время в город пришла юная девушка и стала разыскивать Ефима Дмитриевича. Она рассказала, что он поместил ее, совершенно чужую ему сироту, в пансион и раз в год приходил в Москву, чтобы проведать и принести деньги. Она стала врачом, чтобы вылечить Юшку и отблагодарить, а узнав, что он умер, горько оплакивала его.

Девушка осталась в городе, лечила бедных больных и ни с кого не брала платы за свой труд.

Композиция

Своеобразие композиции «Юшки» проявляется в том, что схожие начало и финал повествования замыкают рассказ в кольцо. Такой тип композиционной структуры называется *кольцевым*. В первой половине текста описываются безответность и доброта Юшки, а в финале — такие же качества той девушки, которую жители города называли дочерью доброго Юшки.

Тематика и система персонажей

Главная тема произведения — *тема любви к ближнему, сострадания, милосердия*, воплощена в образе *Юшки*. Название произведения подчеркивает сконцентрированность повествования вокруг именно этого героя.

Юшка не вполне традиционный положительный герой. С одной стороны, его отличают такие несомненно положительные качества, как доброта, терпение, кротость. С другой — он непривлекателен, болен, немощен, плохо видит, выглядит гораздо старше своих лет. Кроме того, жителей города раздражает то, что он отличается от них: «Да что ты такой блажной,

непохожий ходишь тут? Чего ты думаешь такое особенное?... Ты живи просто и ясно, как я живу, а тайно ничего не думай!».

Очевидная «непохожесть» героя на других является чрезвычайно существенной для понимания его образа. Жители города называют Юшку «блажной» (то есть блаженный) и «юрод негодный».

Юродивый или блаженный человек — аскет, намеренно отрекающийся от мирских забот — о доме, семье, труде. Под юродством понимается намеренное старание казаться глупым, безумным с целью обличения внешних мирских ценностей. При этом юродивый, как правило, скрывает свои добродетели. На Руси юродивые почитались как святые.

Юшка полностью вписывается в представление о юродивом. Он ведет аскетический образ жизни, молча терпит побои, отказывает себе в самом необходимом, чтобы отнести деньги приемной дочери. При этом на жителей города Юшка производит впечатление ненормального, сумасшедшего. Дети смеются над ним, а взрослые презирают. Между тем Юшка оказался самым мудрым из них: он понимал, что люди мучают его, потому что не умеют любить. После смерти героя становится ясно, какое значение имело для города наличие такого кроткого блаженного, как Юшка:

«Однако без Юшки жить людям стало хуже. Теперь вся злоба и глумление оставались среди людей и тратились меж ними, потому что не было Юшки, безответно терпевшего всякое чужое зло, ожесточение, насмешку и недоброежелательство».

Финал рассказа перекликается с его началом. После смерти Юшки в городе поселяется его приемная дочь. Как и он, девушка, не жалея себя, всеми силами помогает тем, кто в этом нуждается.

Язык

Своеобразие стиля писателя, может быть, наиболее отчетливо проявляется в языке его произведений. Исследователи полагают, что «странноязычие» Платонова связано со стремлением отразить всеохватывающее неблагополучие мира. Характерными чертами авторского стиля считаются поэтика грамматического сдвига, «неуравновешенный» синтаксис, «произвол» в сочетании слов. Платонов часто использует *плеоназмы* — «избыточные» выражения, в которых используются лишние слова, которые не являются необходимыми для понимания смысла. Например: «она сама уже тоже составилась», «плохо видел глазами».

В произведениях Платонова речь автора обычно значительно отличается от речи героев. Авторскому повествованию могут быть присущи тяжеловатость ритма, избыточность фразы, в то время как речь персонажей более органична и непринужденна. Сравните речь героев и авторскую речь в следующих отрывках:

«— У тебя сейчас кровь на щеке, а на прошлой неделе тебе ухо разорвали, а ты говоришь — народ тебя любит!..

— Он меня без понятия любит, — говорил Юшка. — Сердце в людях бывает слепое.

— Сердце-то в них слепое, да глаза у них зрячие! — произносила Даша. — Иди скорее, что ль! Любят-то они по сердцу, да бьют тебя по расчету».

и

«Давно, в старинное время, жил у нас на улице старый на вид человек. Он работал в кузнице при большой московской дороге; он работал подручным помощником у главного кузнеца, потому что он плохо видел глазами и в руках у него мало было силы. Он носил в кузницу воду, песок и уголь, раздувал мехом горн, держал клещами горячее железо на наковальне, когда главный кузнец отковывал его, вводил лошадь в станок, чтобы ковать ее, и делал всякую другую работу, которую нужно было делать».

7.22. А. И. Солженицын. Рассказ «Матренин двор»

«Матренин двор» был написан в 1959 году. Первоначальное название — «Не стоит село без праведника». Как и многие рассказы Солженицына, «Матренин двор» основан на фактах биографии самого писателя. Однако в нем отражены не годы, проведенные в сталинских лагерях, а жизнь писателя в деревне Владимирской области. Главная героиня рассказа — реально существовавшая женщина, хорошо знакомая Солженицыну, подробности жизни и смерти которой он и воссоздал.

Жанр — рассказ.

Сюжет

Летом 1956 года рассказчик, мечтая работать учителем в глубине России, попадает в деревню Тальново. Хозяйку избы, где он квартирует, зовут Матрена Игнатьевна Григорьева, или просто Матрена. Ее судьба и является темой рассказа.

Личная жизнь Матрены сложилась очень непросто. Она должна была выйти замуж за старшего брата мужа — Фаддея. Однако тот ушел на фронт в Первую мировую войну и пропал. Матрена ждала его, но в конце концов вышла замуж за младшего брата — Ефима. Вскоре вернулся Фаддей, который был в венгерском плену. Он так любил Матрену, что новую невесту себе подыскал с тем же именем. «Вторая Матрена» родила Фаддею шестерых детей, а вот у «первой Матрени» все дети от Ефима (тоже шестеро) умирали, не прожив и трех месяцев. Вся деревня решила, что Матрена — «порченная». Тогда героиня взяла на воспитание дочку «второй Матрени» — Киру, воспитывала ее десять лет, пока та не вышла замуж. Часть своей избы Матрена завещала приемной дочери. Помогая Фаддею с сыновьями перетаскивать избу через железную дорогу на санях, Матрена погибает.

Тематика и проблематика

Сквозная тема рассказа «Матренин двор» — личность и судьба главной героини Матрены. Главным является мотив неузнанного и непонятого праведника. На это указывает даже первоначальное название произведения: «Не стоит село без праведника». Именно Матрена, нищая и немощная, оказалась тем самым праведником, без которого не может стоять село, а в целом и весь мир. Благодаря своей духовной чистоте, бессознательному следованию законам гуманизма и христианской доброты, Матрена стала тем столпом, который удерживает окружающий мир от окончательного разрушения, вызванного алчностью и взаимным недоброжелательством.

В этой связи особенно символичной кажется гибель героини в конце рассказа. Матрена и подобные ей — это последние «опоры», удерживающие мир от падения в бездну. В этом плане можно провести параллель с библейским преданием о Содоме и Гоморре. Бог обещал пощадить эти города, если там найдется хотя бы десять праведников. Но праведников не оказалось, и города были разрушены. По мнению Солженицына, именно такая судьба может в скором времени ожидать и наш мир.

Кроме того, в произведении обозначена еще одна тема — жизнь русской деревни в начале 1950-х годов. Матрена, старая, одинокая и тяжело больная женщина, вынуждена в поте лица добывать себе кусок хлеба. У нее в хозяйстве одна-единственная коза, но собрать для нее сена — «труд великий», потому что накопить его негде. Еще сложнее обстоит дело с топливом: «Топлива не было положено и спрашивать о нем не полагалось». Это заставляет воровать торф не только Матрену, но и всю деревню: «Спина у меня никогда не заживает, — признается Матрена. — Зимой салазки на себе, летом вязанки на себе...» Намечены и отношения власти и человека. Описывая Матренины хлопоты с документами, автор пишет: «Сходит в сельсовет, а секретаря сегодня нет, просто так вот нет, как это бывает в селах. Завтра, значит, опять иди. Теперь секретарь есть, да печати у него нет. Третий день опять иди. А четвертый день иди потому, что сослепу они не на той бумажке расписались...»

Образ Матрены

В центре произведения — судьба деревенской женщины Матрены. Это человек с безмерно доброй, щедрой и бескорыстной душой. Несмотря на многочисленные несчастья (она похоронила шестерых детей, потеряла на фронте мужа), Матрена не утратила человечности, способности откликаться на чужую беду.

Автор дает возможность взглянуть на героиню с разных точек зрения. Сначала Матрена предстает не в лучшем свете. Так, односельчане высказываются о ней неодобительно: нечистоплотная, за обзаводом не гналась, даже поросенка не держала и «глупая, помогала чужим людям бесплатно». Они считают ее странным, непрактичным человеком. Однако постепенно перед читателем открывается и другая сторона медали. Героиня всю жизнь жила как бы не для себя. Она постоянно работала на кого-то: на колхоз, на соседей, выполняя при этом «мужичью» работу, и никогда не просила за нее денег. Рассказчик видит в ее судьбе особый смысл, которого не замечают односельчане и родственники Матрены.

Уже в самом конце рассказа, после смерти Матрены, герой перечисляет негромкие ее достоинства: «Не понятая и брошенная даже мужем своим, схоронившая шесть детей, но не нрав свой общительный, чужая сестрам, золовкам, по-глупому работающая на других бесплатно, — она не скопила имущества к смерти. Грязно-белая коза, колченогая кошка, фикусы...

Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша».

Образ Матрены воплощает в себе черты того типа людей, которых в наше время остается все меньше и меньше. Матрена, сама того не понимая, является праведницей, живет в полном соответствии с канонами христианской морали. Она живет не для себя, а для других и не видит в этом ничего особенного или выдающегося. Согласно ее жизненной философии, все так и должно быть. Поэтому у героини не возникает мысли отказать кому-то в помощи даже в те моменты, когда помощь требуется ей самой. Она помогает всем, не замечая того, что люди с откровенной наглостью пользуются ее добротой. В этой бескорыстной помощи весь смысл и цель ее жизни.

7.23. А. И. Солженицын. Повесть «Один день Ивана Денисовича»

Время создания

Рассказ был написан в 1959 году, опубликован в 1962 году в журнале «Новый мир».

История создания и публикации

По словам Солженицына, первый замысел рассказа относится к началу 1950-х годов. Вот как он описывает это событие:

«Просто такой лагерный день, тяжелая работа, я таскал носилки с напарником и подумал, как нужно было описать весь лагерный мир — одним днем. Конечно, можно описать вот свои десять лет лагеря, там всю историю лагерей, — а достаточно в одном дне все собрать, как по осколочкам, достаточно описать только один день одного среднего, ничем не примечательного человека с утра и до вечера. И будет все».

Замысел реализовался спустя несколько лет. Рассказ был написан буквально на одном дыхании:

«Сел, и как полилось! Со страшным напряжением! Потому что в тебе концентрируется сразу много этих дней. И только чтоб чего-нибудь не пропустить. Я невероятно быстро написал “Один день Ивана Денисовича”».

Первоначальное название рассказа — «Щ-854 (Один день одного зэка)». Щ-854 — лагерный номер главного героя произведения.

Через некоторое время после завершения работы над рассказом рукопись была передана главному редактору журнала «Новый мир», известному российскому поэту А. Твардовскому. Он очень высоко оценил произведение и приложил огромное количество усилий к тому, чтобы оно было опубликовано. Для этого даже решил написать письмо руководителю страны, Первому секретарю ЦК КПСС Н. С. Хрущеву. В результате рассказ был опубликован и сразу же стал настоящей сенсацией. Один из критиков писал, что еще «не было такого мгновенного и ослепительного успеха книги. Два ее отдельных издания разошлись в считанные часы. Находились энтузиасты, которые, не имея шанса достать журнал или книгу, переписывали для себя и своих знакомых ее текст от руки, просиживая вечера в библиотеке до самого ее закрытия».

А. А. Ахматова, прочитав «Один день Ивана Денисовича», сказала: «Эту повесть обязан прочитать и выучить наизусть — каждый гражданин изо всех двухсот миллионов граждан Советского Союза».

Жанр

В современном литературоведении жанр «Одного дня Ивана Денисовича» в одних публикациях определяется как повесть, а в других — как рассказ. Это связано с тем, что сам автор определил жанр своего произведения как рассказ. Он говорил: «“Иван Денисович” — конечно, рассказ, хотя и большой, нагруженный». Термин «повесть» предложил использовать А. Т. Твардовский, главный редактор «Нового мира», которому произведение было передано для публикации. По мнению Твардовского, такой жанровый подзаголовок должен был придать тексту «больше весу».

Сюжет

В пять часов утра в лагере, где сидит главный герой — зэк Иван Денисович Шухов, бьют подъем. Время до завтрака считается личным временем заключенного, поэтому герой обычно старается подработать (подать сухие валенки на койку, подмести в каптерке и т. д.). Но сегодня Шухов чувствует себя так плохо, что даже хочет пойти в санчасть. Дежурный Татарин угрожает отправить Шухова в карцер. Однако оказывается, что Татарин просто решил заставить его вымыть пол в каптерке. После этого Шухов спешит в столовую есть баланду.

Шухов редко получает письма, а сам может написать только два письма в год. Понимая, что семье очень трудно, герой просит не присылать посылки.

В санчасти Шухову не дают освобождение от работы, потому что температура у него невысокая. Герой в составе своей сто четвертой бригады отправляется на работы. Во время шмона у зэков отбирают «лишнюю» (то есть не казенную) одежду: у Цезаря Марковича — байковую рубаху, у Буйновского (бывшего капитана второго ранга) — жилет. Буйновский возражает, но ему начисляют десять суток строгого карцера. Через ворота зэки выходят пятерками, их несколько раз пересчитывают. У каждого на одежде имеется номер, который используется вместо имени. По именам называют друг друга только в своей бригаде.

На улице минус тридцать, но работы отменяются только при минус сорока. Бригадир сто четвертой, тертый «лагерный волк» Андрей Прокофьевич Тюрин, отстаивает для бригады право работать в неотопляемом помещении, а не на морозе.

Шухов и латыш Кильгас считаются лучшими мастерами в бригаде. Им бригадир поручает закрыть окно в машинном зале, где бригаде предстоит сегодня класть кирпичную стену. Кильгас находит кусок толя, и они с Шуховым закрывают окно. Бригада работает очень слаженно, потому что ответственность у зэков коллективная.

Во время обеда Шухову удается взять две лишних порции на бригаду. Одну он отдает, другую съедает сам. Фетюков бродит по столовой, высматривая, не оставил ли кто-нибудь из зэков в миске овсяной каши, чтобы вылизать посуду.

После обеда работа увлекает бригадников. Шухов забывает про недомогание и удивляется, что рабочий день пролетел так быстро. Даже в зоне он ухитряется получить собственный мастерок, который

не сдает вместе с другими инструментами, а каждый раз перепрывает, чтобы на следующий день ему было удобнее работать.

Во время вечернего шмона Шухову удается пронести в лагерь кусок ножовочного полотна, из которого он собирается сделать ножичек. После этого герой торопится занять для Цезаря очередь на почту (Цезарю пришла посылка, и Шухов рассчитывает, что он чем-нибудь отблагодарит его за услужливость). Цезарь уступает Шухову свой ужин. После ужина герой отправляется в седьмой барак к латышу, чтобы купить два стакана самосада на деньги, заработанные в зоне услужливостью и ремеслом.

В бараке Шухова Цезарь «разделяет» посылку. Шухов учит Цезаря, как сохранить в такой ситуации посылку от разграбления во время проверки и получает за это немного печенья, колбасы и сахара. Одно печенье Шухов отдает соседу Алешке.

«Засыпал Шухов вполне удовлетворенный. На дню у него выдалось сегодня много удач: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, перемогся.

Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый.

Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три.

Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...»

Тематика и проблематика

Рассказ «Один день Ивана Денисовича» открыл для советского читателя *лагерную тему*. Именно она была заявлена в первоначальном названии — «Щ-854 (Один день одного зэка)». Однако значение произведения не исчерпывается только тем, что в нем была поднята запретная ранее тема и подробно, реалистично описан лагерный быт. По мере развития действия повествование выходит далеко за рамки зоны, в которой отбывает свой срок главный герой. Например, Шухов вспоминает о войне, о жизни в родной деревне знает по письмам жены. Картина внелагерной действительности восстанавливается и благодаря рассказам других зэков — Тюрина, Цезаря, Буйновского. В результате тема рассказа бесконечно расширяется и охватывает всю Россию.

В произведении очень лаконично и бесстрастно излагаются причины, по которым Иван Денисович попал в лагерь:

«Считается по делу, что Шухов за измену родине сел. И показания он дал, что таки да, он сдался в плен, желая изменить родине, а вернулся из плена потому, что выполнял задание немецкой разведки. Какое ж задание — ни Шухов сам не мог придумать, ни следователь. Так и оставили просто — задание.

В контрразведке били Шухова много. И расчет был у Шухова простой: не подпишешь — бушлат деревянный, подпишешь — хоть поживешь еще малость. Подписал.

А было вот как: в феврале сорок второго года на Северо-Западном окружили их армию всю, и с самолетов им ничего жрать не бросали, а и самолетов тех не было. Дошли до того, что строгали копыта с лошадей околевающих, размачивали ту роговицу в воде и ели. И стрелять было нечем. И так их помалу немцы по лесам ловили и брали. И вот в группе такой одной Шухов в плену побыл пару дней, там же, в лесах, — и убежали они впятером. И еще по лесам, по болотам покрались — чудом к своим попали. Только двоих автоматчик свой на месте уложил, третий от ран умер, — двое их и дошло. Были б умней — сказали б, что по лесам бродили, и ничего б им. А они открылись: мол, из плена немецкого. Из плена? Мать вашу так! Фашистские агенты! И за решетку. Было б их пять, может сличили показания, поверили б, а двоим никак: сговорились, мол, гады насчет побега».

Закономерность трагической судьбы главного героя подчеркивает история другого зэка:

«Сенька Клевшин услышал через глушь свою, что о побеге из плена говорят, и сказал громко:

— Я из плена три раза бежал. И три раза ловили.

Сенька, терпелик, все молчит больше: людей не слышит и в разговор не вмешивается. Так про него и знают мало, только то, что он в Бухенвальде сидел и там в подпольной организации был, оружие в зону носил для восстания. И как его немцы за руки сзади спины подвешивали и палками били».

Так ставится в произведении проблема бесчеловечности тоталитарного режима, который превратил несправедливость в систему. Бригадир Тюрин получил срок за то, что был сыном кулака. Баптист Алеша — за религиозные убеждения. Писатель последовательно доказывает, что для тоталитарной системы человеческая жизнь ничего не значит, а свободы нет не только в зоне, но и за ее пределами. В этом связи очень показательно размышление арестанта о сроках:

«Самому-то Кильдигсу двадцать пять дали. Это полоса была раньше такая счастливая: всем под гребенку десять давали. А с сорок девятого такая полоса пошла — всем по двадцать пять, невзирая. Десять-то еще можно прожить, не околеет, — а ну, двадцать пять прожить?!»

Шухову и приятно, что так на него все пальцами тычут: вот, он-де срок кончает, — но сам он в это не больно верит. Вон, у кого в войну срок кончался, всех до особого распоряжения держали, до сорок шестого года. У кого и основного-то сроку три года было, так пять лет пересидки получилось. Закон — он выворотной. Кончится десятка — скажут, на тебе еще одну. Или в ссылку».

Этот монолог красноречиво свидетельствует о том, что человек, раздавленный мощью государственной машины, смирился не только с тем, что несправедливо посажен на десять лет, но и с тем, что, возможно, получит еще один срок.

Композиция и хронотоп

Композицию рассказа в значительной степени определяет его хронотоп — художественное время и пространство. В «Одном дне Ивана Денисовича», как и в других произведениях писателя, использован прием *сжатия времени*: в одном дне отражена вся человеческая жизнь. Действие рассказа четко укладывается во временные рамки, указанные в названии — лагерный день от пробудки до отбоя. При этом течение дня Ивана Денисовича то замедляется и описывается буквально по минутам (например, после подъема, во время завтрака и обеда), то ускоряется (время, когда герой работает). Важную роль играют слова, связанные с категорией времени, — минута, час, срок. Особенно значимы понятия «день» и «жизнь»: описываемый день подобен тысячам другим и составляет человеческую жизнь.

Еще один прием, характерный для творчества Солженицына, — концентрация пространства. Художественное пространство произведения по ходу действия медленно, но неуклонно расширяется. Сначала оно ограничено пределами барака, затем охватывает зону и стройку. Благодаря воспоминаниям героя замкнутое пространство зоны распаивается, заполняя его деревню, край и всю страну.

Система персонажей

Осуждение бесчеловечной тоталитарной системы и ее производного — лагерного режима, осуществлено прежде всего через образ главного героя — *Ивана Денисовича*. Хотя повествуется лишь об одном дне из жизни героя, читатель по воспоминаниям Шухова может восстановить всю предлагаемую биографию и получить достаточно полное представление о его личности. Иван Денисович — собирательный герой, в нем воплощены самые характерные черты русского национального характера: трудолюбие, практичность, смекалка, хитрость, умение приспособиться к любым обстоятельствам.

К началу рассказа Шухов предстает как опытный зек, «доматывающий» свой срок. За это время он приспособился к нечеловеческим лагерным законам: знает, как улечься, чтоб дольше сохранить тепло, как высушить обувь и подработать («шить кому-нибудь из старой подкладки чехол на рукавички; богатому бригаднику подать сухие валенки прямо на койку, чтоб ему босиком не топтаться вкруг кучи, не выбирать; или пробежать по каптеркам, где кому надо услужить, подмести или поднести что-нибудь»). Иван Денисович смирился с абсурдными законами зоны, где заключенные не хозяева своего времени, а начальник всегда прав.

При этом герой не теряет чувство собственного достоинства, подобно Фетюкову, вылизывающему миски и выпрашивающему подачки. Об этом свидетельствует уважительное отношение к нему в бригаде. С одной стороны, бригада в лагере — это одна из форм порабощения. Поскольку ответственность у заключенных коллективная, бригада имеет «такое устройство, чтоб не начальство эзков понукало,

а эки друг друга». С другой — она становится для заключенного ближе, чем семья, которую не видел уже много лет.

Очень существенным для понимания образа главного героя является описание работы его бригады на строительстве лагерной ТЭЦ. Здесь образ Ивана Денисовича раскрывается с неожиданной стороны. Он работает вдохновенно и радостно, получая настоящее удовольствие от своего мастерства. На некоторое время герой забывает о том, что он заключенный, и ощущает себя мастером, хорошо сделавшим дело. Таким образом, несмотря на усилия лагерной системы, цель которой — вытравить из заключенного все человеческое и превратить его в раба, почти животное, работающее ради куска хлеба и из страха наказания, Шухов остается внутренне свободным человеком.

В рассказе много второстепенных и эпизодических персонажей, дополняющих картину лагерной жизни. Их образы выписаны лаконично, но ярко и выразительно. Некоторые из них, как и Шухов, не теряя достоинства выживают в нечеловеческих условиях зоны. Это Сенька Клевшин, латыш Кильдигс, кавторанг Буйновский, помощник бригадира Павло и бригадир Тюрин.

Последний герой особенно интересен. Вот как описывает его Шухов:

«Сидит он второй срок, сын ГУЛАГа, лагерный обычай знает напрожег.

Бригадир в лагере — это все: хороший бригадир тебе жизнь вторую даст, плохой бригадир в деревянный бушлат загонит. Андрея Прокофьевича знал Шухов еще по Усть-Ижме, только там у него в бригаде не был. А когда с Усть-Ижмы, из общего лагеря, перегнали пятьдесят восьмую статью сюда, в каторжный, — тут его Тюрин подобрал. С начальником лагеря, с ППЧ, с прорабами, с инженерами Шухов дела не имеет: везде его бригадир застоит, грудь стальная у бригадира. Зато шевельнет бровью или пальцем покажет — беги, делай. Кого хошь в лагере обманывай, только Андрей Прокофьевича не обманывай. И будешь жив».

Шухов с уважением относится и к кавторангу Буйновскому, но полагает, что на зоне капитан жить еще не умеет, слишком часто лезет на рожон. Возможно, с большим пониманием Иван Денисович смотрит на юного Гопчика, несмотря на то, что посылками тот ни с кем не делится:

«Этого Гопчика, плута, любит Иван Денисыч (собственный его сын помер маленьким, дома дочки две взрослых). Посадили Гопчика за то, что бендеровцам в лес молоко носил. Срок дали как взрослому. Он — теленок ласковый, ко всем мужикам ластится. А уж и хитрость у него: посылки свои в одиночку ест, иногда по ночам жует.

Да ведь всех и не накормишь».

Образ Ивана Денисовича Шухова дает ответ на вопрос, как обычному человеку, не наделенному никакими сверхкачествами, выжить в нечеловеческих условиях зоны, не потеряв себя.

Из литературы второй половины
XX века

8.1. Проза второй половины XX века

Ф. А. Абрамов

Федор Абрамов (1920–1983) вошел в историю литературы, в первую очередь, как автор тетралогии «Братья и сестры». Первые три книги: «Братья и сестры» (1958), «Две зимы и три лета» (1968), «Пути-перепутья» (1973) — это хроники села Пекашино. Хроника села оказалась у Абрамова очень емкой жанровой формой: она органически вбирает в себя семейные хроники (семей Пряслиных, Ставровых, Клевакиных, Лобановых, Нетесовых) и естественно выходит на просторы исторической хроники, охватывающей самое трудное время в жизни всей страны — Отечественную войну и первое послевоенное пятилетие. В свою очередь, историческая хроника здесь неотрывна от быта и труда деревни, она преломлена в жизни каждой семьи, в ее горе и радостях, в ее муках и надеждах. Для каждого из героев хроник Абрамова трагические годы отечественной истории вошли в будничную повседневность. Лишь эпический взгляд повествователя, охватывая все многообразные коллизии хроник, составлял читателя почувствовать некий общий, высший конфликт, организующий движение жизни села Пекашино: это конфликт между тем, что отдельный пекашинец считал своим личным правом, и тем, чего требовал от него мир села. А ведь это — собственно эпопейный конфликт. И подлинно эпическими героями, носителями народного эстетического идеала в хрониках Абрамова выступают только те, кто, преодолевая все препоны, внутренние и внешние, все соблазны, все «отдельное», приходил к деревенскому миру, возвращался к нему, как старый Ставров, или отказывался ради него от своего теплого счастья, как Анфиса Петровна, или, не ища доли полегче, честно, как Михаил и Лизка Пряслины, с детства взваливал на себя тяжкий груз крестьянских забот.

Однако сами герои первых трех хроник Абрамова, погруженные в прозаические заботы своего времени, не видят его эпической ценности. В четвертой книге — «Дом» (1978) — Пекашино семидесятых годов, прозаическая упорядоченность жизни, материальный достаток, новые конфликты, которые можно определить словами Виктора Розова — «испытание сытостью». Дистанция времени и новые драматические коллизии в деревне 70-х годов потребовались автору для выработки итогового взгляда на прошлое народа. Сейчас, возвращаясь памятью к суровым, изнурительным, голодным годам войны и восстановления, Михаил Пряслин и другие пекашинцы открывают в них то состояние духовного подъема, самоотверженности, а главное — то единство всех и каждого, которое они сегодня, в наши дни, осознают как главную ценность, как идеальное, героическое состояние мира.

В свете современности, освещающей прошлое и оценивающей его, вся тетралогия Абрамова обрела законченный характер, стала монументальной народной эпопеей. Эта эпопея выросла из романов-хроник, сохранила их в себе, не утратив ни на миг интереса к личности, к внутренней жизни человека. Примечательно, что эпопейный, оценочно-завершающий взгляд на прошлое принадлежит в тетралогии Абрамова не условному повествователю, не всезнающему сказителю, а самим героям, великим

и грешным, мудрым и простодушным, земным сыновьям своего народа. Эпический роман традиционно рассматривает личное в свете общего, судьбу человека в свете исторических обстоятельств. Но никогда прежде в эпическом романе не раскрывалась с такой силой исторически созидательная роль самосознания личности и самосознания народа.

Ч. Т. Айтматов

В романах Чингиза Айтматова отражен путь от «простого советского человека» к «человеку трудолюбивой души». В начале этого ряда стоит повесть «Прощай, Гульсары!» (1966), затем идет роман «И дольше века длится день» («Буранный полустанок») (1980), а завершает его роман «Плаха» (1986).

Главные герои этих произведений родственны друг другу. И табунщик Танабай («Прощай, Гульсары!»), и путевой обходчик Едигей («И дольше века длится день»), и чабан Бостон Уркунчиев («Плаха») относятся к той породе простых, внешне незаметных и зачастую не замечаемых людей, на которых мир держится. Например, если б путевой обходчик Едигей не сметал бы в летний зной песок, а в зимнюю стужу снег с дороги, соединяющей центр и космодром, не было бы никаких великих свершений в космосе. Этот образ-символ — человек с метлой или лопатой, расчищающий дорогу между Землей и Космосом, — в высшей степени характерен для художественной системы Айтматова.

Вопреки соцреалистическому постулату об ответственности человека перед историей, тяжкими судьбами своих героев Айтматов утверждает идею ответственности истории перед ее главным творцом, рядовым тружеником. В романе «И дольше века длится день» (1980) исторически конкретная современность с ее острейшими социальными, нравственными, психологическими конфликтами освещена, с одной стороны, теплыми лучами памятливого народного сказания, а с другой — холодным, предостерегающим светом новейшей фантастической антиутопии. В таком стереоскопическом пространстве существует путевой обходчик Едигей Жангельдин, которого Айтматов назвал человеком трудолюбивой души: он не может не отозваться на слезу чужого ребенка, не может он не откликнуться на горе других народов, его не могут не тревожить беды, угрожающие всему человечеству. Это человек, хранящий в своей памяти древнюю легенду о манкурте — рабе, насильно лишенном памяти и убившем свою родную мать. Но за современными манкуртами стоит мощь государственной машины. Это она превратила родовое кладбище в космодром. Отношения между этими двумя пространственными образами — кладбищем и космодромом — очень существенны в общей концепции романа Айтматова. Кладбище — символ старины и памяти о прошлом, космодром — символ новизны и порыва в будущее. Но со стартовых площадок, поставленных прямо на могилах забытых предков, звездные корабли не уходят в будущее, с них лишь взлетают боевые ракеты, предназначенные образовать вокруг планеты новое «шири», непроницаемое кольцо, которое будет препятствовать возможным контактам между землянами и другими цивилизациями, — обнесут весь мир новой «Берлинской стеной».

В «Плахе» (1986) переплелись еще сложнее, чем в «Буранном полустанке», современность и библейская легенда, жизнь людей и жизнь попираемой ими природы, высокие философские споры и злободневные «производственные» коллизии. И в этом контексте образ «человека трудолюбивой души» предстает более наполненным, а судьба — трагичнее, чем в «Буранном полустанке». В определенном смысле действие романа «Плаха» начинается с того, чем завершился «Буранный полустанок». Два главных героя нового романа, семинарист-расстрига Авдий Каллистратов и бригадир овцеводов Бостон Уркунчиев, вступают в борьбу со злом, злом могучим, агрессивным, опасным; имя ему — бездуховность. Лики у этого зла разные, но тем оно опаснее. По Айтматову, главное зло, которое мешает свободной, хозяйской, творческой, одухотворенной жизни бостонов, — это социалистическая демагогия, а точнее, те, кто ее насаждает, и те, кто ею прикрывается. За экологические подлости базарбаев и политические глупости кочкорбаевых расплачиваются бостоны, и расплачиваются страшной ценой. Такова логика отношений между честным тружеником, с одной стороны, политическим демагогом и бездельником — с другой, какой ее раскрывает Айтматов. Ведь выстрел Бостона, поразивший насмерть маленького Кенджеша, которого уносила волчица Акбара, стал выстрелом в самого себя, стал

самоубийством. Потому что Бостон этим выстрелом перебил нить своей судьбы в бесконечной пряже поколений. Отец, переливаясь в сына, продолжал себя в нем; сын, опираясь на отца, утверждался в жизни. Выстрел Бостона положил конец всему.

В. П. Астафьев

В 1976 году увидел свет второй новеллистический цикл Астафьева (1924–2000) «Царь-рыба». В отличие от первого цикла («Последний поклон»), здесь писатель обращается к другой первооснове человеческого существования — к связи «Человек и Природа». Причем эта связь интересует автора в нравственно-философском аспекте: в том, что еще С. А. Есенин называл «узловой завязью человека с миром природы», Астафьев ищет ключ к объяснению нравственных достоинств и нравственных пороков личности, отношение к природе выступает в качестве «выверки» духовной состоятельности личности.

«Царь-рыба» имеет жанровое обозначение «повествование в рассказах». Тем самым автор намеренно ориентировал своих читателей на то, что перед ними цикл, а значит, художественное единство здесь организуется не столько сюжетом или устойчивой системой характеров (как это бывает в повести или романе), сколько иными «скрепами». И в циклических жанрах именно они несут очень существенную концептуальную нагрузку. Каковы же эти «скрепы»? Прежде всего, в «Царь-рыбе» есть единое и цельное художественное пространство — действие каждого из рассказов происходит на одном из многочисленных притоков Енисея. А Енисей — «река жизни». «Река жизни» — это емкий образ, уходящий корнями в мифологическое сознание: у некоторых древних образ «река жизни», как «древо жизни» у других народов, был наглядно-зримым воплощением всего устройства бытия, всех начал и концов, всего земного, небесного и подземного, то есть целой «космографией».

Такое, возвращающее современного читателя к космогоническим первоначалам, представление о единстве всего сущего в «Царь-рыбе» реализуется через принцип ассоциаций между человеком и природой. Этот принцип выступает универсальным конструктом образного мира произведения: вся структура образов, начиная от образов персонажей и кончая сравнениями и метафорами, выдержана у Астафьева от начала до конца в одном ключе — человека он видит через природу, а природу через человека. Так, ребенок ассоциируется у Астафьева с зеленым листком, который «прикреплялся к древу жизни коротеньким стерженьком», а смерть старого человека вызывает ассоциацию с тем, как «падают в старом бору перестоялые сосны, с тяжелым хрустом и долгим выдохом». А образ матери и ребенка превращается под пером Астафьева в образ Древа, питающего свой росток...

Зато о речке Опарихе автор говорит так: «Синенькая жилка, трепещущая на виске земли». Другую, шумную речушку он напрямую сравнивает с человеком: «Бедовый, пьяный, словно новобранец с разорванной на груди рубахой, урча, внаклон катился поток к Нижней Тунгуске, падая в ее мягкие материнские объятия». Этих метафор и сравнений, ярких, неожиданных, щемящих и смешливых, но всегда ведущих к философскому ядру книги, в «Царь-рыбе» очень много. Подобные ассоциации, становясь принципом поэтики, по существу, вскрывают главную, исходную позицию автора: Астафьев напоминает нам, что человек и природа есть единое целое, что все мы — порождение природы, ее часть, и, хотим мы этого или нет, находимся вместе с законами, изобретенными родом людским, под властью законов куда более могущественных и непреодолимых — законов природы. И поэтому само отношение человека и природы Астафьев предлагает рассматривать как отношение родственное, как отношение между матерью и ее детьми.

Дидактизм, который всегда в той или иной мере присутствовал в астафьевских произведениях, в «Царь-рыбе» выступает с наибольшей очевидностью. Собственно, те самые «скрепы», которые обеспечивают цельность «Царь-рыбы» как цикла, становятся наиболее значимыми носителями дидактического пафоса. Так, дидактика выражается прежде всего в однотипности сюжетной логики всех рассказов о попрании человеком природы — каждый из них обязательно завершается нравственным наказанием браконьера. Авторская дидактика выражается и в соположении рассказов, входящих

в цикл: не случайно по контрасту с первой частью, которую целиком заняли браконьеры из поселка Чуш, зверствующие на родной реке, во второй части книги на центральное место вышел Акимка, который духовно сращен с природой-матушкой. С ним связан образ «красногубого северного цветка». Рядом с Акимом появляются и другие персонажи, которые, как могут, пекутся о родной земле, сострадают ее бедам. Наконец, дидактический пафос в «Царь-рыбе» выражается непосредственно — через лирические медитации героя-повествователя («Капля»): вид капли, замершей на кончике ивового листа, вызывает целый поток переживаний Автора — мысли о хрупкости и трепетности самой жизни, тревогу за судьбы наших детей, которые рано или поздно «останутся одни, сами с собой и с этим прекраснейшим и грозным миром», и душа его «наполнила все вокруг беспокойством, недоверием, ожиданием беды». Правда, эта тревожная медитация завершается на мажор-ной ноте...

В. И. Белов

Повесть Василия Белова «Привычное дело» (1966) была одной из самых первых ласточек так называемой деревенской прозы.

Повесть поначалу может оглушить своим многоголосьем. В ней «перемешаны» разные речевые и фольклорные жанры: пословицы, поговорки, частушки, молитвы, народные приметы, сказки, деловые бумаги (чего стоит один только «Акт», составленный по случаю поломки самоваров), бухтины, брань. В ней сталкиваются разные речевые стили: и поэтическая речь бабки Евстоля, что сродни народной песне и плачу; и литературная, «книжная» речь безличного повествователя; и казенное, претендующее на державность, слово «густомясого» уполномоченного; и реплики Митьки, освоившего в городе лишь пену «блатных» оборотов; наконец, в повести очень часто звучит суматошный, захлебывающийся говор «бабьих пересудов». Причем автор очень продуманно «оркестровал» стиль повести. За каждым из голосов стоит свой кругозор, свое понимание мира, и именно на этой основе они поляризуются, отталкивая или притягивая друг друга. Горькая и смешная нескладица в современной жизни критикуется самим народом.

Первый же монолог Ивана Африкановича написан так, чтоб, вызвав симпатию к главному герою, вместе с тем и насторожить, сразу дать почувствовать какую-то зыбкость, противоречивость в его характере, намекнуть, что с этим будет связан конфликт повести и все движение сюжета. А противоречивость характера Ивана Африкановича писатель проявляет не только через внутреннюю «разностильность» его монолога, но и через сопоставление «разностильных» его монологов. Так, второй монолог героя в отличие от первого начисто лишен сниженно-комического колорита, нет в нем подчеркнуто «чужих» слов, повествование наполняется поэтическим, по-настоящему трогательным звучанием.

В сущности, весь сюжет «Привычного дела» представляет собой драматическую историю личности, горько расплачивающейся за «нутряное» существование, за зыбкость своей жизненной позиции и лишь ценой страшных, невозвратимых утрат возвышающейся к миропониманию. Ивану Африкановичу только кажется, что земля ему понятна. На самом же деле он до поры до времени «блуждает» по ней. Лишь заблудившись среди глухих мест родного мира, Иван Африканович заставляет себя взглянуть на ночное небо. И лишь тогда видит он звездочку. Как и все, что связано с описанием блужданий Ивана Африкановича по лесу, образ путеводной звезды имеет не только прямое, фабульное, но и косвенное, метафорическое значение, характеризующее духовные искания человека. Прямое слово Ивана Африкановича теперь сливается с тем народно-поэтическим миром («зоной Евстоля»), который с самого начала вносил в повесть чувство естественной, мудрой народной меры. И финальный монолог Ивана Африкановича, обращенный к умершей Катерине, звучит как горькая песня-плач: «...Катя... ты, Катя, где есть-то? Милая, светлая моя, мне-то... Мне-то чего... Ну... что теперече... вон рябины тебе принес... Катя, голубушка...»

Жизнь семьи Дрыновых вписана в вечный круговорот бытия. Через движение от разноголосья к диалогу, в котором объединенные голоса народной мудрости и пытливой образованности дают отпор множеству фиктивных голосов-позиций, Белов не только дал развернутую картину очень непростой

духовной жизни народа, но и ясно представил путь, по которому может и должен пойти сегодня каждый человек, — это путь возвышения к мудрому миропониманию и ответственному самосознанию.

Не советский абсурд, а стихийный, вечный абсурд, органически укорененный в народной жизни, представлен в «Плотницких рассказах» (1969). Непостижимая нелепость жизни торжествует над кропотливо выстроенной писателем логикой антитезы. Олеша и Авиноер, в их трагикомической нераздельности, воплощают эту господствующую стихию народной жизни. Открыв эту «равнодействующую» народного мира, Белов, по-видимому, несколько испугался своего открытия. Во всяком случае, в таких поздних книгах, как «Лад» (1979–1981) и «Все впереди» (1986), писатель попытался четко противопоставить идеальные черты народного мира дьявольским инородным влияниям. Однако именно эти тексты Белова обозначили тупики «деревенской прозы» и стали симптомами ее глубокого кризиса.

А. Г. Битов

Сейчас уже трудно понять, почему «Пушкинский дом» Андрея Битова (р. 1937) — роман интеллектуальный и культурологический, а совсем не политический — был запрещен к публикации в СССР в течение без малого 20 лет; почему, изданный в американском издательстве «Ардио», он распространился в самиздате и квалифицировался «компетентными органами» как антисоветское произведение. Опубликованный в «Новом мире» в конце 1980-х, наряду с другими «возвращенными» произведениями, он был воспринят в сугубо политическом контексте (вызвав при этом разочарование). Лишь позднее стало ясно, какую роль этот роман сыграл в истории литературы, ищущей пути, отличные не только от соцреалистического канона, но и от реалистической традиции в целом.

Герои «Пушкинского дома» — литературоведы, причем в текст романа включены целые статьи, их проекты и фрагменты, анализирующие сам процесс литературного творчества и культурного развития. Рефлексии на литературоведческие темы постоянно предается и автор-повествователь (например, в приложении «Ахиллес и черепаха (Отношения между автором и героем)»). Автор-творец находит своего двойника в повествователе-романисте, постоянно сетующем на неудачи романостроительства, на ходу изменяющем планы дальнейшего повествования, а в конце даже встречающемся со своим героем и задающим ему провокационные вопросы (ответы на которые он как романист, естественно, знает).

Возникающая благодаря такой поэтике пространственно-временная свобода с легкостью позволяет разворачивать версии и варианты одних и тех же событий, воскрешать, когда надо, умерших героев, ссылаться в начале на конец романа и максимально размывать фабульные связи всякого рода приложениями и комментариями. Кроме того, большую роль в романе играют полупародийные отсылки к русской классической литературе — в названиях глав («Медные люди», «Бедный всадник» и др.), эпиграфах и т. п. Роман Битова пытается посредством цитатности восстановить разрушенную тоталитарной культурой связь с модернистской традицией, и переклички «Пушкинского дома» с классиками русского модернизма заданы автором.

В романе герои, сохранившие органическую связь именно с традициями культуры, погребенной советской цивилизацией, выглядят единственно настоящими, и в этом смысле они, по Битову, аристократичны. Это дед главного героя Левушки Одоевцева, Модест Платонович Одоевцев, и дядя Диккенс, друг семьи и для Левы «заместитель» отца. Их объединяет способность к неготовому пониманию в противовес готовым, симулирующим реальность, представлениям. Свобода Модеста Платоновича и дяди Диккенса носит отчетливо модернистский характер: равенство личности самой себе выражается в создании собственной, незавершенной и независимой от господствующих стереотипов интеллектуальной реальности. По-видимому, таков и авторский идеал свободы.

Что же противоположно свободе? Не насилие, а симуляция реальности — ее подмена представлениями, системой условных знаков, «копий без оригиналов», если воспользоваться выражением Жана Бодрийяра, создателя теории симулякра и симуляции. Именно симуляция в «Пушкинском доме» понимается как важнейший духовный механизм всей советской эпохи. Важнейшее открытие Битова видится в том, что он задолго до Деррида, Бодрийяра и других философов постмодернизма

выявил симулятивный характер советской ментальности, симулятивность советской культуры, то есть доминирование фантомных конструкций, образов без реальных соответствий, копий без оригиналов. Ни о каком постмодернизме и постмодернистской ситуации не может быть речи, пока нет осознания симулятивной природы культурного и исторического контекста. В сущности, именно в «Пушкинском доме» впервые происходит — или, вернее, фиксируется — этот радикальнейший переворот мировосприятия — пожалуй, важнейшее из последствий «оттепели». Отсюда начинается отсчет постмодернистского времени в России.

В. В. Быков

Талант Василя Быкова был разбужен атмосферой «оттепели», в которой литература об Отечественной войне обретала второе дыхание. Вслед за героями Бондарева и Бакланова солдат Быкова проходил в окопах свои университеты — университеты нравственности. Среди крови и разрушений ему открывалась хрупкая красота жизни, среди дыма и гари он остро чувствовал тонкие запахи трав, рядом с исступлением ненависти к врагу рождалась в нем трепетная первая любовь, которую безжалостно оборвала пуля.

Уже в первых повестях Быкова выступало что-то свое, особое. Они были жестче, суровей по самому жизненному материалу. Солдат Быкова пришел на фронт не из школы, он уже успел хлебнуть войны. Он знал оккупацию, он уже видел самое страшное — колеи из живых людей, которыми фашисты мостили дорогу своим танкам и бронемашинам. И сейчас он оказывается в отчаянной ситуации: маленький дозор против маршевых колонн, пушчонка-сорокапятка против танковой лавы, горстка бойцов в венгерских полях среди наступающих гитлеровских частей... В этой ситуации любое решение, любой поступок сразу обнажают суть человека. А нравственный конфликт — конфликт, в котором испытываются верность в дружбе и товариществе, честность, соответствие слова делу, здесь сразу же поворачивается своей социальной и политической стороной — воинским подвигом или предательством. Третьего не дано.

Если в первых повестях Быкова обстоятельства были, так сказать, обстановкой, условиями среды, то уже в повести «Западня» (1963) они стали активнейшим полюсом художественного конфликта. В этой повести уже не раз изображавшееся в литературе противоборство плененного советского командира со склоняющим его к предательству фашистом отодвигается на второй план куда более жестоким испытанием — испытанием обстоятельствами, той западней, в которую подлый враг загоняет честного, верного долгу и присяге воина. С «Западни» начинается перестраиваться структура быковской повести: лирическая по сути ситуация становления личности сменяется драматической коллизией прямого противостояния характера и обстоятельств, ставящей человека перед выбором: поддаться ли всесильному напору событий или вырваться из-под их железного гнета, а может, и попытаться переломить, «очеловечить» их. Но главная особенность драматической коллизии в повестях Быкова состоит в том, что герой должен делать выбор в условиях, которые, кажется, намертво исключают самую возможность выбора, ибо за любое свое решение, не угодное законодательной воле обстоятельств, он должен расплачиваться жизнью своей. «Страшная беда» — эта формула стала отчаянно безыходной, роковой ситуацией, в которую попадает быковский герой. Вечная тема рока получила в повестях Быкова новое, совершенно лишненное мистического налета воплощение, конкретизировавшись в независимых от воли человека неожиданно складывающихся, катастрофических обстоятельствах которые каждый день, каждый час, каждый миг рождала война.

Быкова с самого начала волновала проблема нравственного размежевания: почему люди, которых объединяет многое — эпоха, социальная среда, духовная атмосфера, даже боевое содружество — оказавшись перед лицом «страшной беды», порой принимают настолько взаимоисключающие решения, что оказываются в конечном итоге по разную сторону нравственных и политических баррикад? Новая «быковская ситуация» требовала такой жанровой формы, которая давала бы возможность выслушать обе стороны, проникнуть во внутреннюю логику совершения выбора каждым из участников

конфликта. Такая форма была найдена в повести «Сотников» (1970). Чем суровой узы нравственных императивов, тем свободнее, увереннее совершает человек свой последний выбор — выбор между жизнью и смертью. Единственную предоставленную ему возможность свободы в роковой безвыходной ситуации — самому сделать свой последний выбор — Сотников использовал сполна: он предпочел по совести «уйти из этого мира», чем оставаться в нем ценой отказа от совести, он предпочел умереть человеком, чем выжить сволочью.

В повести «Знак беды» (1982) герои, концентрирующие в себе сознание народной массы, встали в центре художественного мира. Быков, всегда писавший о человеке с оружием, впервые сосредоточил внимание на мирных деревенских людях, на их борьбе с фашизмом. Почему очень немолодые, измороженные своей крестьянской долей Петрок и Степанида пошли против фашистской машины? Достоинство — вот то бесценное богатство, которым поманила советская власть бывшего «холопа». «А тот, кто однажды почувствовал себя человеком, уже не станет скотом», — эту истину Степанида выстрадала всей своей трудной жизнью. Но первым же испытанием достоинства человека, уверовавшего в советскую власть, стал самый крупный эксперимент, который проделала эта власть с народом, — коллективизация. В одном ряду с коллективизацией Быков ставит гитлеровскую оккупацию. Это одинаковые по своей разрушительности явления. Подобно коллективизации, оккупация рисуется Быковым прежде всего как грубое, хамское попрание человеческого достоинства.

Все повести Быкова тесно связаны. Он проверил своих героев «страшной бедой» — безысходной, тупиковой, роковой ситуацией, за которой смерть и ничего иного. В произведениях, написанных во второй половине 1980-х годов, Быков сохраняет ту же меру нравственного максимализма. С одной стороны, в повести «Карьер» (1985) он с полемической остротой обозначил тот предел, за который кодекс нравственного максимализма заступать не может, — он не может требовать в жертву себе человеческой жизни. В течение десятков лет, прошедших после войны, Агеев мучается неизбывной мукой раскаяния в том, что ради выполнения задания подпольщиков он рискнул жизнью своей Марии, той, что «была прислана ему для счастья, а не для искупления». И та попала в руки полицаям. Но как раз в свете такого абсолюта, как жизнь человеческая, с еще большей трагической силой разрешаются «быковские ситуации» в повестях «В тумане» (1986) и «Облава» (1990). В первой партизан Сушня, подозреваемый в предательстве, ничего не может доказать — свидетели его лояльности убиты. И он, отец семейства и муж своей Анельки, кончает с собой: «Жить по совести, как все, на равных с людьми, он больше не мог, а без совести не хотел». Его собственный нравственный кодекс оказался строже и выше всех внешних критериев. Во второй повести раскулаченный Хведор Ровба, что сбежал из места ссылки, только чтобы увидеть свою брошенную усадьбу и обойти могилы родных, погружается в бездонную топь не только потому, что не хотел попасть в руки преследователей, а, скорее, потому, что во главе загонщиков шел его сын, Миколка, публично отрекшийся от отца, — такое хуже всякой казни. Взыскующий пафос Быкова окреп и упрочился. Испытывая своих героев «страшной бедой», писатель сумел докопаться до самых глубоких источников, от которых зависит сила сопротивляемости человека судьбе. Этими источниками оказались самые личные, самые «частные» человеческие святыни — любовь к женщине, забота о своем добром имени, отцовское чувство. Вместе с чувством достоинства, вместе с духовной культурой эти источники и обеспечивают стойкость человека перед лицом самых беспощадных обстоятельств, позволяют ему даже ценою жизни встать «выше судьбы».

В. С. Гроссман

Творчество В. С. Гроссмана характеризуется трагической эволюцией: от романтических взглядов на революцию и советское государство писатель переходит к резкой критике и революции, и тоталитаризма.

Первая публикация Гроссмана — рассказ «В городе Бердичеве» — относится к 1934 году. В годы войны он пишет замечательные очерки о Сталинградской битве, а также повесть «Народ бессмертен» (1942). В 1952 году выходит роман «За правое дело», а с 1953 по 1960 год Гроссман работает над

романом «Жизнь и судьба». Два эти романа составляют дилогию. Но в 1961 году, в период «оттепели», роман был арестован и стал не фактом литературы 60-х годов, а одним из произведений «возвращенной литературы».

Исследователи сопоставляют «Жизнь и судьбу» Гроссмана с «Войной и миром» Л. Н. Толстого. «Война и мир» и «Жизнь и судьба» — большие эпические полотна, изображающие жизнь нации в переломный момент: в годы Отечественной войны 1812 года — у Толстого, и в годы Великой Отечественной войны — у Гроссмана. В обеих эпопеях романическое начало связано с жизнями семей — Болконских и Ростовых у Толстого, Шапошниковых и Штрумов у Гроссмана. Смысловыми центрами произведений являются сражения, изменившие ход войны, ход истории: Бородинская и Сталинградская битвы соответственно...

Что касается художественного метода «Жизни и судьбы», то Гроссман верен соцреалистической эстетике. Новые идеи выражены у него в старых формах. Об этом произведении Лейдерман сказал: «Соцреализм с человеческим лицом». «Жизнь и судьба» — панорамный роман соцреализма. В нем 15 сюжетных линий и главных героев, сюжеты которых развиваются параллельно: все — через призму войны. Всего в произведении около 260 действующих лиц. Организационным центром является голос автора и герои, которые выступают рупором его идей. Роман идеологичен, и главная идея — идея духовной свободы человека.

В связи с темой свободы Гроссман исследует проблему массовой покорности людей и антисемитизма; показывает разнообразие насилия (коллективизация, фашизм, Лубянка, НИИ); о свободе, насилии и покорности рассуждает автор в лирико-публицистических отступлениях. В изображении Сталинградской битвы как призмы войны — разоблачение вождизма: воюет народ!

Главным конфликтом «Жизни и судьбы» является спор между победившим народом и победившим государством, проблема насилия государства над народом. Сюжетные линии героев противопоставляются: Новиков — Гетманов, Штрум — ученые в НИИ, Осипов — Ершов, Крымов — Греков. Эти частные цепочки противостояния выливаются в идеи противостояния народа и государства: «соотношение тяжести хрупкого человеческого тела и колоссального государства». Гроссман сказал новое о войне. По мнению писателя, нет разницы между фашизмом Германии и тоталитаризмом СССР. Тогда зачем же война? Кто и за что воюет? Это борьба против сверхтоталитаризма обеих держав. Бой идет за свободу личности.

Лучшие страницы в антитоталитарном романе посвящены теме любви — это линии Жени и Новикова, Штрума и Маши Соколовой, Сережи Шапошникова и Кати, Веры и Викторова. Здесь частное, мелкое (очереди, прописки, автобусы, коммунальные кухни) — как главное. Частная жизнь изображается Гроссманом как главное, иногда — с позиций экзистенциализма (письмо Штруму из гетто, прощание Людмилы Николаевны с сыном на могиле).

В «Жизни и судьбе» Гроссман утверждает идею свободы многообразия жизни. Он отрицает психологию «винтика» и показывает многообразие всего и неповторимость. По Гроссману, это единственно возможное условие свободы. При сложной композиции, множестве героев каждому из них (Штрум, Крымов, Даренский, Новиков, Греков и др.) Гроссман дает пережить миг свободы.

Романом «Жизнь и судьба» Гроссман на десятилетия опередил свое время.

С. Д. Довлатов

Сергей Довлатов (1941–1990) сам превратил свою биографию в литературное произведение. Читатель Довлатова знает о его жизни гораздо больше, чем может рассказать самый осведомленный биограф. Семья (цикл «Наши»), учеба в университете, исключение, служба во внутренних войсках (книга «Зона»), первые литературные опыты, литературный андеграунд, группа «Горожане», ленинградская литературная среда конца 1960-х годов, общение с Бродским («Невидимая книга»), работа журналистом в Эстонии (цикл «Компромисс»), редактором в детском журнале «Костер», публикация неудачной (официозной) повести-очерка в журнале «Юность», запрет на публикацию

сборника его рассказов, бесконечные отказы из советских издательств и журналов, работа экскурсоводом в Пушкинском заповеднике (повесть «Заповедник»), эмиграция («Филиал», «Иностранка»), краткая, но бурная история жизни и гибели газеты «Новый американец», редактируемой Довлатовым («Невидимая газета»); литературный успех в США, публикации в журнале «Нью-Йоркер» (где до Довлатова из русских писателей печатался только Набоков) — все эти сюжеты, иной раз с многочисленными вариациями, описаны самим Довлатовым. Разве что ранняя смерть и феноменальная популярность в постсоветской России (его трехтомник был переиздан трижды в течение двух лет, общим тиражом в 150 тыс. экземпляров) остались за пределами довлатовской прозы. Довлатов неуклонно претворяет автобиографический материал в метафоры, а точнее, в анекдотические притчи. О чем? Две взаимосвязанные темы занимают его на протяжении всего творчества: взаимоотношения литературы и реальности, с одной стороны, абсурда и нормы — с другой. Нетрудно увидеть в этих темах связь с важнейшими художественно-философскими сюжетами постмодернизма, вырастающими вокруг проблемы симуляции и симулякров, с одной стороны, и диалога с хаосом — с другой.

Уже в ранней книге «Зона», повествующей о службе автора (в книге лирический герой носит имя Борис Алиханов) в лагерной охране, Довлатов сопровождает лагерные рассказы комментирующими письмами к издателю, Игорю Ефимову. Лагерный мир в этих комментариях помещен в достаточно широкий литературный контекст. В сущности, принципиальная несовместимость литературного — а шире: культурного, рационального, сознательного — опыта с реальностью и рождает у Довлатова ощущение абсурда как нормы жизни. Если у Шаламова и Солженицына зона — это в первую очередь пространство-время насилия, то для Довлатова зона — это прежде всего наиболее наглядно-зримая реализация абсурда как универсального принципа бытия. Именно абсурдность формирует особое, довлатовское, единство мира зоны и единство зоны с миром. Так, по Довлатову, никакой существенной разницы между охранниками, вообще «вольными» и заключенными не существует.

Парадоксальная эпичность, вырастающая на почве абсурда, становится отличительной чертой довлатовского стиля. Но как абсурд может стать материалом для эпоса, если эпос предполагает масштабные связи, соединяющие человека с мирозданием, а абсурд как раз характеризует отсутствие каких бы то ни было связей — полную бессвязность? Эпос созидает, а абсурд распыляет. Эпос центрирован, абсурд — центробежен. Эпос тяготеет к монументальности, абсурд — к фрагментарности и минимализму. Оригинальность довлатовской поэтики объясняется именно тем, что она строится на этом оксюморонном сочетании абсурдности и эпичности. Довлатовские повторения, быть может, самое характерное воплощение этого странного синтеза. Кроме того, абсурд у Довлатова обладает особой «скрытой теплотой», обнаруживающей (или подтверждающей) человеческое родство.

Абсурд у Довлатова приобретает черты постмодернистского компромисса между несовместимо поллярными состояниями и понятиями. Абсурд одновременно оказывается уникальным и универсальным, он примиряет повторяемость и неповторимость. Благодаря абсурду эпический мир Довлатова наполняется лирическим смыслом, и наоборот: все лирическое предстает в виде эпического предания.

Довлатовский абсурд не делает мир постижимым, он делает мир понятным. И это, пожалуй, самый удивительный парадокс довлатовской поэтики.

В. Л. Кондратьев

Вячеслав Кондратьев пришел в литературу через двадцать лет после «ранних» Бондарева, Бакланова, Быкова с их суровой окопной правдой и через десять лет после романтического Бориса Васильева. Он снова поставил читателя лицом к лицу с суровой фронтовой реальностью. Никаких романтических приподниманий, никаких подкрашиваний, без подгонов сущего под должное. В его повестях — вся мера трудностей, выпавших на долю его поколения, и вся мера солдатской стойкости и мужества. Творчество Кондратьева можно отнести к так называемой «лейтенантской прозе», связанной прежде всего с именем Виктора Некрасова (Кондратьев — первый, кто успел и сумел в советской печати еще при жизни Некрасова сказать на страницах «Московских новостей» доброе слово о нем,

которое Некрасов успел прочесть и обрадоваться этому слову буквально в последние часы жизни. Сам Кондратьев помог найти свой путь в литературе многим писателям своего фронтового поколения (Константин Колесов, Максим Коробейников, Григорий Шурмак) и более молодым, заставшим войну мальчишками (Вилен Сальковский, Юрий Щеглов).

Повесть «Сашка» — первое напечатанное произведение Кондратьева. Но писать он начал раньше: до «Сашки» был начат «Селижаровский тракт», но новый замысел, родившийся внезапно, спонтанно, — «Сашка» — потеснил на время старый. К «Селижаровскому тракту», как и к другим вещам, составившим в сумме как бы предысторию Сашки, предысторию поколения, которому суждено было пережить, пройти и выиграть эту жестокую войну («На 105-м километре», «На станции Свободный» и др.), Кондратьев вернется позже. Но именно там, в начале работы над «Селижаровским трактом», был нащупан тот ритм, особая интонация, образ не только героя, но одновременно — повествователя, душой и мыслью которого воспринято, словами которого воплощено все происходящее — вокруг и с ним самим. Страшная действительность войны, увиденная глазами 18–19-летнего паренька из Марьиной рощи, учившегося в московской школе 30-х годов, начитанного и слегка приклатненного (в те годы это сочеталось просто), впитавшего в себя воздух этих лет, с их идеалами и иллюзиями, героикой и трагизмом.

Было бы натяжкой утверждать, что этот собирательный герой (в различных рассказах и повестях Кондратьева он носит разные имена, но в его общности, пожалуй, даже слитности сомневаться не приходится), да и его создатель в те годы духовно «обогнали» свое время. Герои Кондратьева, как и сам он в период службы в армии на Дальнем Востоке (куда он, только что зачисленный на первый курс Архитектурного института, «загремел» по призыву 1939 года), постигают нехитрые премудрости армейского быта, зубрят уставы и наставления, ходят в наряды и караулы, мерзнут на посту, чистят картошку на кухне, изредка вырываются в увольнительную (а то и в самоволку) к местным девушкам, столь желанным для изголодавшегося не только по женской ласке, но и просто по человеческому теплу солдата; в то же время они учат «Краткий курс...», видя в нем не то что высшую, но чуть ли не единственно возможную истину, — такова была реальность. Однако живая жизнь не вмещалась в схемы. Это хорошо показано у Кондратьева на конфликте между многообразием жизни и первоначальным однообразием, одномерностью представлений героя о ней.

Герой Кондратьева — действительно открытие писателя. Сашки проходили в таких произведениях почти как фон, как точка приложения сил. А Кондратьев привел нового героя — человека, который, по определению К. Симонова, оказался «в самое трудное время в самом трудном месте и на самой трудной должности — солдатской».

События повести «Сашка» происходят подо Ржевом. Конечно, война — везде война. И все же Ржев был одним из самых невидных и неблагодарных участков фронта, требовавший нечеловеческого напряжения сил при столь неутешительных на первых порах результатах. Это многое объясняет в повести Кондратьева — в том числе и то, что порой вызывало недоверие некоторых товарищей, воевавших на других фронтах (например, то, что не было даже сил рыть окопы — теснились в шалашах). Именно здесь, подо Ржевом, погибает и герой бессмертного стихотворения Твардовского («Я убит подо Ржевом...»), чье обращение к нам, живым, воспринимается как голос всех погибших на фронтах Великой Отечественной.

Кто такой Сашка? Что с ним происходит? На первый взгляд, по военным меркам, ничего особенного. Ну, сходил в атаку, взял немца в плен. Ну, был ранен, попал в госпиталь. Ну, выписали из госпиталя без продаттестата, так ведь санкарта — на руках. А так — даже сподручнее: можно спрыгнуть с поезда, немного не доехав до Москвы, и податься к себе домой, мать повидать, — разве плохо?

Но за видимым течением сюжета, за дотошно, досконально выписанным бытом войны проступает ее бытие. Об этом Игорь Дедков сказал так: «...В глубине того, что называют бытом, бьется мысль, томится душа, требует своего совести, принимаются безвестные героические решения, кто-то рискует собой из-за курева, сухарей, валенок, кто-то терзается, впервые убив человека, и не может простить себе жалости и доброты».

В. П. Некрасов

Литература 1940-х годов, посвященная Великой Отечественной войне, демонстрирует две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, раскрепощение сознания, связанное с великой победой в народной войне с фашизмом, с другой — невиданный идеологический надзор над искусством в конце 40-х — начале 50-х годов, приведший к искажениям реальности в литературе о войне, доведенным до абсурда. Тенденции, противостоящие официальной литературе, кристаллизуются в произведениях В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946), Эм. Казакевича «Звезда» (1946), В. Пановой «Спутники» (1945), А. Твардовского «Дом у дороги» (1946). Из-за идеологического пресса тенденции не оказались развернуты, но эти книги оказали особое влияние на художественное сознание в послевоенное десятилетие.

Критики единодушно признавали роман В. Некрасова «В окопах Сталинграда» одной из самых правдивых книг о войне. Она несколько раз переиздавалась, за свои публикации В. Некрасов получил Сталинскую премию. Однако в 1974 году, после преследования властей и обыска в квартире, писатель эмигрировал и закончил свои дни во Франции.

Роман В. Некрасова «В окопах Сталинграда» сыграл огромную роль в становлении в конце 50-х годов «новой военной прозы». В основе его — автобиографизм, который отличает всю новую литературу о войне, придавая ей впечатление подлинности. Главный герой романа — Юрий Керженцев — *alter ego* автора, ему В. Некрасов отдает свою биографию, внешнюю и духовную.

Новаторство некрасовского романа о войне в том, что война «увидена из окопа». В произведении нет генералов, генеральных планов и генеральных сражений, изменяющих ход войны. Здесь будни войны, «окопная правда» о войне. В связи с этим меняется идея героического. Подвиг, по В. Некрасову, в протяженности, неприметности труда на войне. Конечно, масштаб личности проявляется в том, как человек ведет себя в бою. Но человек не исчерпывается только смелостью, В. Некрасова интересуют духовные, нравственные интересы человека. Поэтому в его произведении большое значение приобретают системы мелких деталей и подробностей, благодаря которым ясно видно необыкновенную жестокость войны и великий подвиг человека на войне. Роман отличается свободой композиции.

Важно, что в повествовании о Сталинградской битве говорится и о довоенной молодости героя, о жизни Юрия Керженцева в Киеве. В. Некрасову важно показать надежность опор родного дома, благодаря которому возможно самостояние человека на войне. В Сталинграде Юрий Керженцев воюет не только за свою Великую Родину, но и за свою Малую Родину — за свой родной дом в Киеве. Благодаря этому в произведении возникает особая лирическая откровенность. Это не было принято в официальной литературе.

В романе «В окопах Сталинграда» меняется природа конфликта: конфликт не между воюющими сторонами — фашистами и советскими людьми, он перемещается внутрь общества, то есть становится нравственным, а не военным. Воплощением зла в произведении В. Некрасова являются люди, которые не задумываются о цене победы.

Е. И. Носов

Евгений Иванович Носов прошел войну настоящим окопником — заряжающим второго расчета 1969-го полка отдельной артиллерийской бригады РГК, которая постоянно «жила» и «работала» на танкоопасном направлении, в передовых порядках пехоты. Но война вблизи, «в упор», в ее батальной очевидности, в лобовом столкновении противостоящих сил, равно как и в ее тактической или стратегической сути, связанной с планированием и осуществлением боевых операций, не нашла отражения в творчестве Носова.

Если расположить рассказы и повести Носова в той последовательности, в какой они соответствуют хронологии жизни, обнаружится, что все написанное прозаиком, тяготеет, словно к магниту, к одному

временному центру — войне. Во всяком случае, в биографиях самых дорогих и близких ему героев те огненные годы занимают вполне определенное место, являясь для них зачастую нравственным ориентиром и в последующей жизни. Станет яснее также и одна из особенностей творческой работы писателя: не повторяясь, по не известному читателю «перспективному плану» он пишет единую книгу о народе на войне и после нее, составляя, подобно художнику-мозаисту, свой рисунок времени из разнородных материалов — рассказов, повестей и очерков. 30-е годы: «Мост», «За триумфальной аркой»; потом — «Усвятские шлемоносцы», рассказ «Тысяча верст», очерк «Парторг», рассказы «Переправа» и «Фронтовые кашевары», «Красное вино победы» и «Шопен, соната номер два»; далее — произведения, затрагивающие острые проблемы 1960–1980-х, однако не свободные от пережитого в войну: «Шуба», «Моя Джомолунгма», «Подпасок», «В чистом поле за проселком», «Шумит луговая овсяница», «Течет речка...», «И уплывают пароходы, и остаются берега» и другие, даже чисто пейзажные или анималистические этюды то словом, то образом выдающиеся в авторе писателя-фронтовика.

Исследуя судьбы крестьян, Носов обнаруживает редкостное духовное зрение, пронизывающее сквозь невзрачную и обыденную наружность в потаенные сокровища народного характера. В «Усвятских шлемоносцах», например, кажется, нет ничего необыкновенного: все — быт, все — мелочи... И покос на лугах, и складчина на водку по случаю «больших сенов» и «с устатку», и даже, может быть, посылный Давыдко с вестью о войне, и оступившие его мужики и бабы, потом — переживания, мысли и слова Касьяна и других усвятцев, «сходка» новобранцев у дедушки Селивана, хлопоты главного героя по хозяйству, выпечка хлебов, последний семейный ужин, сборы у правления колхоза, напутственные речи, дорога... Ничего особенного, все обыденно, как и в миллионах деревень конца июня 1941 года. И вместе с тем — все необыкновенно.

Предельная ситуация в судьбе народа, избранная Носовым для художественного исследования, исподволь навела писателя на осмысление вопросов войны и мира с той стороны, с какой их понимает сам народ в своих былинах, героических сказках, заговорах, оберегах, плачах и славах, поучениях, исторических песнях и воинских повестях. «Усвятские шлемоносцы», таким образом, аккумулируют в себе огромный пласт народной культуры, связанный с отношением русских людей к Родине — главной ценности каждого человека на земле. Этим обстоятельством определяется и отбор материала для произведения, и характер его типизации — вся поэтическая сила автора направлена не на освещение психологии отдельного лица, а на постижение духовного мира народа в целом, не на особенное в человеке, а на общенародное в нем. Не случайно и главный герой «Усвятских шлемоносцев» оставлен Носовым без фамилии и назван в былинном духе Касьяном Тимофеевичем, само имя которого означает «носящий шлем» и содержит «освящение и благословение к подвигам».

В рассказах и повестях Носова есть предельная болевая черта, дойдя до которой герои его замолкают в сдавленной немоте и ожесточении, уверившись в бессилии, ненужности и ложности слова, а перо писателя останавливается, словно наткнувшись на открытую рану, и начинает, едва касаясь живой ткани, обходить эту рану по рваной закраине. Носов умеет — до физической осязательности и рельефности — передать самое небытие человеческое, не занятую никем и ничем, не возместимую жуткую пустоту, образовавшуюся с гибелью человека, умеет написать молчание, покой и совершенную тишину своего героя, немота которого столь значительна, психологически насыщена, напряжена, мыслемка и оглушительна, что читатель в первую очередь только ее и слышит, несмотря на громкие голоса других персонажей. Это и молчание дяди Саши Полосухина на открытии обелиска в «Шопене...», и — в особенности — молчание искромсанного вражеским железом на куски, собранного заново и замурованного в гипс Копешкина в рассказе «Красное вино победы».

Повестью «Усвятские шлемоносцы» и рассказом «Красное вино победы» Носов прошел по самой границе с войной, взяв ее в некий сакральный круг, который в контексте всего его творчества воспринимается как могильная тишина или зияющая зловещей чернотой пропасть, как немотно-напряженное молчание Саши Полосухина, ожесточенный взгляд вдруг замолкнувшей колхозницы, закрывшей лицо грубыми руками с негнушимися пальцами. И эта могильная тишина напоминает читателям о тех длинных исторических ножницах, которые разделили жизнь людей на до и после

войны и продолжают до сих пор доставать своими острыми концами живущих во исполнение народной мудрости о том, что «не те слезы, что на рать, а те, что опосля».

Слезам «опосля» и посвятил большинство своих произведений Носов, сделав основной упор не на героизме умирать на поле брани, а на во сто крат утяжеленном, вследствие священного подвига павших, мужестве выживать и оставаться людьми. Именно отсюда берет начало пристрастие писателя к характеру драматическому, к судьбе укороченной и не реализованной в возможностях или навсегда разрушенной войной, к человеку, в жизни которого «не все сошлось» и многое не осуществилось.

В. Г. Распутин

Стержневую линию творчества одного из признанных мастеров «деревенской прозы» Валентина Распутина (р. 1937) составляет исследование конфликта между мудрым мироотношением и немудрым — суевливым ли, внешним, бездумным ли — существованием. В многоцветном мире народной жизни Распутин ищет хранителей его векового опыта, носителей его разума, верных исполнителей его нравственных заветов. Ищет вполне целенаправленно. «Меня всегда привлекали, — рассказывал писатель, — образы простых женщин, отличающихся самоотверженностью, добротой, способностью понимать другого... В сибирских деревнях постоянно встречаю женщин с сильными характерами. Их знают односельчане, к ним идут советоваться, жаловаться, просить поддержки...» Сила характеров любимых героев Распутина — в мудрости, которая представляет собой гармоническое единство всех граней народного миропонимания и мироотношения. Эти люди — как золотые самородки в рудной породе, они создают мощное силовое поле моральных принципов и норм, они задают тон, накал духовной жизни народа.

Однако Распутину же принадлежит и следующее высказывание: «Холодное и бездушное обожествление всего народа ничего хорошего нам принести не может, и сегодня приходится признать, что и моральное и физическое здоровье некоторых наших в широком смысле слова односельчан, мягко выражаясь, не стало намного лучше, чем было, положим, тридцать лет назад, даже и в трудные послевоенные времена. И кому, как не писателю, болеющему и радеющему за истинные интересы народа, не сказать об этом откровенно?! Кому, как не ему, спросить: “Что с нами, дорогие односельчане? Куда мы правим? Куда мы таким образом придем?!” На то он и совесть народная, чтобы не молчать в тряпочку». Подобное взыскательное обращение к своему народу было необычно для тех отношений между художником и народом, которое определялось соцреалистическим каноном. Но, предлагая дифференциацию понятий «народ» и «население», Распутин исходит из того, что нравственные и духовные основы нации, ее генетические корни изначально здоровы и благостны, а дурное привносится извне, от чуждых веяний. Поэтому главную причину нравственного упадка в народе писатель объясняет прежде всего утратой душевной связи человека со своими корнями.

Так, в «Прощании с Матерой» (1976) видит он и Дарьиного внука Андрея, что с задором молодого жеребчика норовит побыстрее ускакать от старого, привычного мира в неведомое, зато новое будущее. Есть там и ражие мужики, что, бездумно выполняя приказ, крушат могилы на старом деревенском кладбище, есть и зловещая бригада пожогщиков. Да что там пожогщики, если сам Петруха-пьяница раньше всех пустил петуха под крышу материнского дома: не терпелось побыстрее получить денежки да пропить их.

В таких случаях в голосе писателя нет снисходительных интонаций. И не простит он Андрею Гуськову, сибирскому парню, дезертирства и приведет его к полному духовному краху (повесть «Живи и помни», 1974). И не стерпит он низкого злорадства дяди Володи, оскорбившего душу ребенка, да еще в тот миг, когда эта душа почувствовала свою слитность с мирозданием (рассказ «Век живи — век люби», 1981).

А в повести «Пожар» (1985) причина вопиющего, доходящего до цинизма безразличия большей части обитателей Сосновки к тому, что пропадает в огне добро государственное, общее, наше, даже

способность некоторых из них погреть руки на этом огне — стащить кое-что под шумок, объясняется Распутиным тем, что и постоянные жители поселка, и временно пребывающие там сезонники превратились в «архаровцев» — так Иван Петрович, главный герой повести, называет тех, у кого в душе нет чувства привязанности к родной земле, а значит, и ответственности за то, что на ней происходит. В противовес этому лишенному корней миру «архаровцев» Распутин создает свою идиллическую утопию. Ужасаясь пожаром, полыхающим над Сосновкой, Распутин горюет об утопической старой общине с ее ладом.

Публицистичность «Пожара» Распутин объясняет стремлением оказать сильное эмоциональное воздействие на читателя. Но в художественном целом все взаимосвязано. Если повествователь берет на себя публицистическую нагрузку, значит, он таким путем заменяет, а точнее, компенсирует прогалы, белые пятна в художественном мире произведения. Без вмешательств автора этот мир, по видимому, не обрел бы завершенности, не смог бы нести в себе целостную эстетическую концепцию действительности.

В. Ф. Тендряков

Ранние рассказы Владимира Тендрякова (1923–1984) стилизованы под очерки — строгое, сдержанное слово, скупая описательность, репортажная оголенность конфликта. Все коллизии прямо связаны с социальными обстоятельствами, складывающимися в повседневной жизни людей, прежде всего на производстве. Но социальные обстоятельства интересуют Тендрякова не сами по себе, а лишь как условия среды, в которой существует человек. Тендряков был одним из первых, кто обнаружил разлагающее воздействие на человеческую душу норм и порядков, укоренившихся в советской системе хозяйствования, в сфере трудовых отношений (которая считалась самой главной ареной действия законов социализма).

Широкую известность получил рассказ Тендрякова «Ухабы» (1956). Здесь уже проявились характерные особенности творческой манеры писателя — он проводит некий психологический эксперимент, воссоздает острую драматическую ситуацию, требующую от человека делать выбор и принимать решение. В «Ухабах» изначальная ситуация такова: на размытой дождями дороге перевернулся грузовик с пассажирами, один из них тяжело ранен, из всех пассажиров директор МТС Княжев меньше других растерялся, организовал людей и сам тащил носилки с раненым, но когда от него же потребовали выделить трактор, чтоб доставить человека в больницу, Княжев непреклонен. Оказывается, есть две морали. Первая — частная, личная: «Я все сделал, что от меня зависело». Вторая — государственная, безличная: «Никак не могу распорядиться государственным добром не по назначению». Княжев — не исключение, подобным образом рассуждают и председатель сельсовета, и участковый милиционер. Следовательно, речь идет о явлении — об отчуждении того, что считается благом государства, от блага отдельного человека.

И в целом ряде других своих произведений Тендряков продолжает исследование изменений, происходящих в душах людей, которые в своей повседневной жизни, на работе, имеют дело с обстоятельствами не теоретического, а «реального социализма». Если в рассказе «Падение Ивана Чупрова» (1953) автор рисует только в негативных тонах своего героя, рачительного и оборотистого председателя колхоза, который в условиях постоянного дефицита шел на всякие противозаконные сделки и сам все ниже и ниже опускался, то уже героиня повести «Поденка — век короткий» (1965) Настя Сыроегина, что подожгла свинарник, чтобы скрыть приписки, предстает прежде всего как жертва сложившейся системы имитации работы с ее надуманными инициативами, дутыми рекордами, фальшивыми успехами. Наконец, в романе «Кончина» (1968) Тендряков создает монументальный и зловещий образ целого колхозного социума — со своим жестоким и циничным хозяином, в которого превратился получивший в руки почти неограниченную власть ничтожный мужичонка Евлампий Лыков, с кучей опричников и прилипал, со своей системой подавления всяческой строптивости, с развалом и разором, который неминуемо следует за подавлением в людях человеческого достоинства. Тендряков показал, как этот

противоестественный уклад формировал особый менталитет — смесь холуйства и наглости, рабской приниженности и почти религиозной веры в хозяина. Этот менталитет глубоко проникает в души людей и еще очень долго живет в них после смерти того, кто стал символом системы: «Евламий Лыков умер, Евламий Лыков жив. Жив в бабах, которые только что величали его “кормильцем”, жив в Пашке Жорове, в бухгалтере Слегове теплится... Лыков стал привычкой, — предупреждает автор. — От своих привычек люди легко и быстро не отказываются — только с болью, только с боем».

Фактически Тендряков создал галерею художественных образов, в которых сосредоточены психологические, духовные болезни и изломы, порожденные «советским образом жизни».

Есть определенная логика в том, что позже, на рубеже 1960–1970-х годов, Тендряков написал несколько рассказов, обращенных ко временам начала коллективизации. В центре каждого рассказа — абсурдная по своей сути коллизия: идет разорение великолепного подворья, раскулачивание рачительного хозяина («Пара гнедых»); деревенская дурочка называет себя невестой Сталина, и оттого ее кликушеские вопли нагоняют дикий страх на обывателей («Параня»); в богатой, хлебородной стране умирают с голоду тысячи людей, которых раскулачили и согнали с насиженных мест («Хлеб для собаки»). Тендряков пытается документально удостоверить социальный абсурд: во-первых, свидетельствами героя-повествователя, мальчика, на глазах которого все это происходило, а во-вторых, своеобразными «документальными репликами» (как их называет сам автор), где надо — со статистическими данными, где надо — с цитатами из официальных источников, которые придают кажущемуся немислимым абсурду не просто фактическую достоверность, а весомость закономерного явления.

Таким образом, писатель убеждает в том, что вскрытые им в живой современности вопиющие противоречия между нормами человечности, даже простым здравым смыслом и правилами «победившего социализма» не образовались вследствие извращения идеи в процессе ее реализации; они, эти противоречия, присутствовали с самых первых шагов продвижения по новому пути. Значит, они были заложены изначально в самой идее. Подобные выводы были совершенно неприемлемы для официальной идеологии, поэтому «Пара гнедых» и другие рассказы, написанные в 1969–1971 годах, смогли увидеть свет лишь спустя два десятилетия.

Ю. В. Трифонов

За 30 лет литературной работы Юрий Трифонов (1925–1981) прошел довольно трудный путь — от совершенно правоверного «советского писателя» («Студентъ», роман «Утоление жажды») к «писателю советской эпохи», находящемуся в очень непростых отношениях с этой эпохой. И его творческая эволюция — эволюция его воззрений, его эстетических принципов, его художественной стратегии, его поэтики — показательна для истории русской литературы второй половины XX века.

Знаменитый цикл «городских повестей» Трифонова открывается повестью «Обмен» (1969). Это произведение еще несет в себе печать достаточно канонических форм жанра повести. Конфликт отчетлив и строг, его суть — столкновение двух систем ценностей, духовных и бытовых. Его фабульное воплощение: Виктору Дмитриеву, чью мать постигла смертельная болезнь, советуют как можно быстрее произвести квартирный обмен, чтоб не потерять материну жилплощадь. С одной стороны — дело житейское, надо думать о будущем своей дочки, с другой — смертельная болезнь матери; с одной стороны — квадратные метры, прагматика быта, с другой — трагедия неминуемого ухода того, кому ты обязан жизнью. Сюжет «Обмена» выстраивается из цепи событий, каждое из которых представляет собою самостоятельную новеллу. Первая, «завязочная», новелла: Лена, которая терпеть не может свою свекровь, уговаривает Виктора Дмитриева съехаться с матерью ради жилплощади. Вторая новелла: метания Виктора Дмитриева, который мучается угрызениями совести и в то же время обдумывает варианты обмена; здесь появляется Таня — женщина, которая любит Дмитриева, готова ради него на все, она предстает одной из первых жертв его компромиссов. Третья новелла: родословная Виктора Дмитриева. Четвертая новелла: история противостояния двух семейных кланов — потомственных интеллигентов Дмитриевых и Лукьяновых из породы «умеющих жить»; здесь в череде историй мелких

семейных междоусобиц есть «тягомотная история» с Левкой Бубликом, старым другом еще со школьных лет, которого Лукьяновы пристраивали на работу в какой-то институт ГИНЕГА, а в итоге на это место пристроили Дмитриева. И, наконец, пятая новелла: мучительный диалог Дмитриева и его сестры Лоры о том, куда девать больную мать, тем более неуместный, что она умирает за стенкой, рядом, и здесь Ксения Федоровна почти в забытьи констатирует, что он дошел уже до полной утраты нравственных принципов.

Вся эта цепь новелл демонстрирует процесс невольных, вынужденных отступлений от совести, этапы погружения все ниже и ниже по лестнице моральных компромиссов. Но вот что показательное — в эту цепь новелл, сосредоточенных на современной текущей, бытовой возне вокруг квадратных метров, врезается как раз посередине новелла-ретроспекция о роде Дмитриевых, и из череды историй клановых стычек, в которых и Дмитриевы с их интеллигентским высокомерием, и Лукьяновы с их этической неразборчивостью выглядят одинаково неприглядно, выделяются «истории с дедом». Деду Дмитриева, Федору Николаевичу, 79 лет, он старый юрист, в молодости занимался революционными делами, «сидел в крепости, ссылался, бежал за границу, работал в Швейцарии, в Бельгии, был знаком с Верой Засулич», видимо, прошел через ГУЛАГ («недавно вернулся в Москву, был очень болен и нуждался в отдыхе»). Истории с дедом, который умер за четыре года до описываемых событий, приходят на память Виктору по контрасту с тем, что вокруг него и с ним происходит, — он, которого сейчас настойчиво подвергают «олукьяниванию», вспоминает, что «старик был чужд всякого лукьяноподобия, просто не понимал многих вещей». Дед увидел главное в процессе «олукьянивания» — он протекает как-то незаметно, вроде бы помимо воли человека, через вялое сопротивление, не без скребущих душу кошек, с массой самооправданий, вообще-то небезосновательных, но никак не меняющих отрицательного вектора движения души.

В своих следующих повестях — «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971) — Трифонов, в сущности, продолжает исследование процесса погружения людей в болото повседневности и одновременно понижения планки нравственности. В «Предварительных итогах» центральный герой — профессиональный переводчик Геннадий Сергеевич ради заработка вынужден переводить произведения национальных поэтов, убивая свой талант на то, чтобы какая-то бездарь могла самоутвердиться и создавать иллюзию своей значительности. И вокруг себя, рядом — в семье, в быту, в деловых отношениях — он видит, что все состоит из маленьких и больших соглашательств. Но когда Геннадий Сергеевич собственного сына упрекает в том, что тот позволил себе мерзость — украсть у своей няньки редкую икону, чтобы ее продать, то сын ему отвечает, как равному: «А ты чем лучше? Производишь какую-то муру, а твоя совесть молчит».

В дальнейшем из разработанной в «городских повестях» жанровой структуры у Трифонова вырастает своеобразная форма романа. Первым опытом на этом пути стал роман «Старик» (1978). В этом произведении Трифонов расширяет и углубляет свое исследование связей между опытом истории и нравственным состоянием современного советского общества. Все линии романа связаны одним общим мотивом — мотивом «недочувствия». Этот мотив, впервые выступивший в повести «Другая жизнь», обрел в романе «Старик» эпический масштаб, поворачиваясь в разных сюжетах разными гранями.

Коллизия разрыва на месте искомой духовной связи (человека с миром, а элементов мироустройства между собой) типична для литературы «застойной» поры. В этом смысле Трифонов, сумевший открыть и эстетически постигнуть внутри этих разрывов живые связи «сквозь боль», — уникален. Предложив неиерархическую модель художественного миропонимания, он совершил прорыв в новое духовное пространство, и потому авторы, осуществившие синтез постмодернизма и реализма в 1980–1990-е годы, объективно очень зависимы от Трифонова. В марте 1993 года в Москве проходила Первая международная конференция «Мир прозы Юрия Трифонова». Участникам конференции, среди которых были известные писатели, критики и литературоведы, был задан вопрос: «Влияет ли ускользающая от определений проза Трифонова на современную русскую словесность?» И «все как один — отвечали утвердительно: да, не только влияет, но сам “воздух” современной прозы создан во многом Юрием Трифоновым».

Начинал Василий Шукшин (1927–1974) с горделивого любования сильным самобытным человеком из народа, умеющим лихо работать, искренне и простодушно чувствовать, верно следовать своему естественному здравому смыслу, сминая по пути все барьеры обывательской плоской логики (сборник «Там, вдали», 1968). Однако общий тон в работах Шукшина, написанных в последние годы его жизни, стал иным, здесь перевешивает новый поэтический пафос. Герой зрелого Шукшина всегда на распутье. Он уже знает, как он не хочет жить, но он еще не знает, как надо жить. Речь идет о решении не частного, не ситуативного, а самого главного, «последнего» вопроса: «Для чего, спрашивается, мне жизнь была дана?» («Одни»); «...Зачем дана была эта непосильная красота?» («Земляки»); «Что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирать спокойно — ничего тут такого особенного не осталось?» («Алеша Бесконвойный»). И так спрашивают у Шукшина все — мудрые и недалекие, старые и молодые, добрые и злые, честные и ушлые. Вопросы помельче их попросту не интересуют.

Любимые герои Шукшина, натуры сильные, нравственно чуткие, пребывают в состоянии жестокого внутреннего разлада. В муках шукшинского героя, в его вопрошании миру выразилась незавершенность философского поиска, в который он сам вверг себя. Но мука эта — особая. Старый Матвей Рязанцев, герой рассказа «Думы», называет это состояние «хворью». Но какой? «Желанной!» «Без нее чего-то не хватает». Боль и тревога мысли — это самая человеческая мука, свидетельство напряженной жизни души, поднявшейся над прагматическими заботами. Люди, у которых душа не болит, кто не знает, что такое тоска, выбрасываются в рассказе Шукшина за черту диалога, с ними не о чем спорить. Поступок шукшинского героя оказывается чудачеством. Порой оно бывает добрым и смешным, вроде украшения детской коляски журавликами, цветочками, травкой-муравкой («Чудик»). Но далеко не всегда эти «чудачества» безвредны. В сборнике «Характерь» впервые отчетливо зазвучало предостережение писателя относительно странных, разрушительных возможностей, которые таятся в сильной натуре, не имеющей высокой цели. Шукшин дал начало разговору о последствиях духовного вакуума.

Образами своих «чудиков» писатель охватил широчайший спектр характеров, в которых пробудившиеся духовные потребности не организованы зрелым самосознанием. Энергия, бьющая наобум, — это бывает не только горько (от пустой траты души), но и страшно. Поступок шукшинского героя чаще всего демонстрирует, насколько же он далек от действительно высшего смысла. Потому-то он — «чудик»: не чудак, живущий в идеальном мире и далекий от реальности, а именно чудик — человек из реальности, возжаждавший идеального и не знающий, где его искать, куда девать накопившуюся в душе силу.

Весь художественный мир в рассказах Шукшина связан с думой. И время он избирает такое, когда думается. И место тоже такое, где мысль человека раскрепощается от суеты. С философской думой сопряжены и самые привычные реалии деревенского быта, самые обыденные, на первый взгляд, житейские акты, которые занимают немало места в художественном мире рассказа Шукшина. Покой — это один из ключевых образов в художественном мире шукшинского рассказа. Он противостоит суете. Но покой здесь не имеет ничего общего с застоем, он означает внутренний лад, уравновешенность. Покой приходит к тому, кто понял жизнь, кто добрался до ее тайны. Он обретает покой лишь тогда, когда сам, умом своим и сердцем, добирается до секретов бытия, и уже отсюда, от знания начал всего сущего опять-таки осознанно строит свои отношения с человечеством и мирозданием.

Простор — это второй ключевой образ в художественном мире шукшинского рассказа. Он характеризует художественную реальность, окружающую героя. И дело не только в неоглядной широте пространственного горизонта (хотя и это тоже очень важно), но и в том, что простором дышит у Шукшина каждый из предметов. Малые подробности: «рясный, парной дождик», веточка малины с пылью на ней, божья коровка, ползущая по высокой травинке, и многие другие — тоже наполнены до краев жизнью, несут в себе ее аромат, ее горечь и сладость. В этот величавый простор вписана жизнь человеческая.

Суть шукшинского рассказа — в принципиальной нерасторжимости комизма и трагизма, драмы и эпоса, которые к тому же существуют в ореоле лирического сопереживания автора-повествователя.

Вот почему крайне трудно каким-то одним коротким термином обозначить эту жанровую структуру, приходится обходиться описательным названием — «шукшинский рассказ». Одно совершенно ясно: жанровая форма рассказа Шукшина несет философскую концепцию человека и мира. Философия тут дана в самом устройстве художественного мира: все его повествовательные, сюжетные, пространственно-временные, ассоциативные планы конструктивно воплощают отношения человека непосредственно с мирозданием.

«Мое ли это — моя родина, где родился и вырос? Мое. Говорю это с чувством глубокой правоты, ибо всю жизнь мою несу родину в душе, люблю ее, жив ею, она придает мне силы, когда случается трудно и горько... Я не выговариваю себе это право, не извиняюсь за него перед земляками — оно мое, оно я». Именно с этой позиции Василий Шукшин сумел раньше других почувствовать сдвиг времени и — главное — уловить этот исторический сдвиг в духовном мире своего героя, рядового человека, носителя массового сознания. В этом герое Шукшин обнаружил острейший внутренний драматизм, который явился свидетельством «кризиса веры» так называемого простого советского человека: он, лубочный персонаж официальной пропаганды, образец несокрушимой цельности и «правильности», испытал смертную муку бездуховности, не компенсируемой никакими материальными благами; он ощутил первостепенную важность в своей жизни иных — вечных — ценностей, бытийных ориентиров. В рассказах Шукшина «массовый человек» сам поставил себя перед мирозданием, сам требовательно спросил с себя ответственное знание смысла своей жизни, ее ценностей. Поиски ответа мучительны и сложны. Подмена подлинных духовных ценностей потребительскими псевдоценностями, нравственная «некомпетентность» оборачиваются фарсом или трагедией, а то и тем и другим одновременно. Но в драматическом раздумье и выборе своем герой Шукшина тянется к цельности: к деянию в полном согласии с вечными законами жизни, с нравственными идеалами народа. Эту цельность он хочет понять, вступить в нее вполне осознанно. В рассказах Шукшина — понимание жизни человека как непрерывного поиска покоя, как жажды гармонии, нарушаемой сознанием дисгармонии и неистовым желанием победить ее.

Вот что открыл Василий Шукшин в своем народе, в «массовом человеке», современнике и соучастнике бесславного финала семидесятилетней эпохи псевдосоциалистической тоталитарной антиутопии.

8.2. Поэзия второй половины XX века

Б. А. Ахмадулина

Поэты среднего («шестидесятнического») поколения переместили акмеистическую поэтику в измерение элегической традиции: наиболее показательно в данном случае творчество Беллы Ахмадулиной, Александра Кушнера и Олега Чухонцева. Элегичность этих поэтов не одинакова. Ахмадулина наиболее близка к романтической элегии: ее зрение сосредоточено на том, как «старинный слог», напор ассоциаций, уходящих, а точнее, уводящих в память культуры, преображает настоящее, в сущности, пересоздает время по воле вдохновенного поэта. Ахмадулина создала романтический вариант неоакмеизма.

У Ахмадулиной всегда и обязательно «в начале было слово»: именно слово наполняет природу красотой и смыслом. Возникает характерная для романтического сознания оппозиция между миром, созданным магией слова, и реальностью, которая всего лишь «материал» для волшебных трансформаций. Не может быть сомнений в том, какой из миров дорог и близок поэту. Однако в полном соответствии с романтической традицией лирическая героиня Ахмадулиной не совершает окончательный выбор, а остается «на пороге как бы двойного бытия» (Тютчев): «Я вышла в сад», — я написала. / Я написала? Значит, есть / хоть что-нибудь? Да, есть и дивно, / что выход в сад — не ход, не шаг. / Я никуда не выходила, / Я просто написала так: / “Я вышла в сад”»... Сама эта концовка стихотворения показательна:

с одной стороны, признается хрупкая условность «выхода в сад»; с другой — именно это призрачное действие («Я никуда не выходила / Я просто написала так...») замыкает текст стихотворения в кольцо — в устойчивую и стабильную структуру, не случайно символизирующую вечность, состояние, прямо противоположное мимолетному и преходящему.

Стихотворение «Сад» вполне может быть прочитано как ключ к эстетике Ахмадулиной, так как во многих других ее текстах прослеживаются аналогичные мотивы.

У Ахмадулиной Поэт как бы заменяет собой воспетый им мир. Но и сам Поэт, создавая свои слова, непременно соотносит их с окружающим миром-текстом, и потому сочинение стихов ни в коем случае не противоположно миру, а, наоборот, посвящено разгадке заложенных в него культурой смыслов, их усилению, актуализации.

Этому мирообразу соответствует избранная Ахмадулиной стилевая тональность. Поэта нередко упрекали и упрекают в манерности. Дело в том, что она обнаруживает искусственное — т. е. производное от искусства — за всем тем, что кажется естественным, рутинным и даже природным. Эту важную работу выполняет ее «манерный» стиль. К тому же в ее стиле всегда присутствует ощутимая самоирония, призванная передать откровенную и обнаженную хрупкость поэтической утопии красоты и счастья, разлитых в мире повсеместно. Обратной стороной этой иронии оказывается трагический стоицизм: поэт пересоздает мир в красоту, вопреки всему страшному, происходящему вокруг: «А ты — одна. Тебе подмоги нет / И музыке трудна твоя наука — / не утруждая ранящий предмет / открыть в себе кровотечение звука» («Уроки музыки», 1963); «Слова из губ — как кровь в платок. / Зато на век, а не на миг» («Песенка для Булата», 1972).

По поэтической логике Ахмадулиной, всякий настоящий поэт одновременно обладает мифологической силой, ибо наполняет реальность ценностью и значением и окружен трагическим ореолом, так как создаваемое им или ею мироздание принципиально хрупко и незащищено — таким же, абсолютно незащищенным перед историей и судьбой оказывается и сам поэт, распахнувший свою душу вовне. Трагическая плата за поэзию проступает и в постоянном для Ахмадулиной мотиве муки, пытки творчеством: «Я измучила упряжью шею. / Как другие несут письма — / я не знаю, нет сил, не умею, / не могу — отпустите меня» («Это я...», 1967). Трагически в трепетный и теплый мир Ахмадулиной вступает тема творчества и неотлучная от нее тема немоты. Немоты, если можно так выразиться, «физиологической», немоты страха: ведь каждый звук, чтоб быть верным, должен быть обеспечен болью, и надо загодя накапливать муки, дабы свершилась «казнь расторжения горла и речи».

Ахмадулина не скрывает страха перед трагической миссией поэта. Она предпочитает роли «человека-невелички» («Это я — человек-невеличка, всем, кто есть, прихожусь близнецом...»), светской дамы, подруги всех своих друзей или, в крайнем случае, плакальщицы и послушницы в храме погибших поэтов. Но «привычка ставить слово после слова» превращается в «способ совести» — «и теперь от меня не зависит».

И. А. Бродский

Иосиф Александрович Бродский (1940–1996) — всемирно известный русский поэт, лауреат Нобелевской и других престижных премий — прошел непростой и нелегкий жизненный и творческий путь.

Для лирики Бродского начала 60-х годов, широко включающей описательные и изобразительные элементы, характерно небольшое стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул...» (1962), отмеченное глубиной переживания — мысли и чувства. В нем отчетливо звучит элегический мотив одиночества, быть может, окончательного прощания с любовью, хотя о самом чувстве этой теперь уже ушедшей в прошлое любви здесь ничего не говорится и перед нами только описание интерьера, своеобразный «прейскурант пространства», если использовать слова самого Бродского из стихотворения «Конец прекрасной эпохи» (1969). Здесь преобладает описательно-изобразительное начало. В центре изображения — локализованное, застывшее, мертвенное пространство. По контрасту с сугубо материальной,

зримой, вещественной обстановкой комнаты, обильными предметными деталями (стул, лампочка, диван, стол, паркет, печка, буфет) особо ощутима эфемерность, призрачность, зыбкость, а потому неизбежный уход, исчезновение того, что когда-то связывало героя с предметом его чувства (мотылек, который еще кружит по комнате, и призрак любви, уже покинувший этот дом).

В 1963 году Бродский пишет стихотворение-эпитафию «На смерть Роберта Фроста» («Значит и ты уснул...») и «Большую элегию Джону Донну», который, по его словам, произвел на него такое сильное впечатление и у которого он научился строфике и некоей отстраненности, нейтральности в отношении к жизни и взгляде на мир. Уже с первых строк обращает на себя внимание какая-то особая медлительность и неторопливость, затянутая описательность, кажущееся бесконечным перечисление предметных деталей: «Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг. / Уснули стены, пол, постель, картины, / уснули стол, ковры, засовы, крюк, / весь гардероб, буфет, свеча, гардины. / Уснуло все. Бутыль, стакан, тазы, / хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда, / ночник, белье, шкафы, стекло, часы, / ступеньки лестниц, двери. Ночь повсюду». Перед читателем встает неподвижный, уснувший мир, беспредельное пространство и как бы остановившееся время. Все в этом мире как будто статично. Но постепенно, в ходе приумножения деталей и стихотворных строк, возникает своя внутренняя динамика. Происходит естественное расширение сферы изображаемого — от комнаты и ближнего пространства (соседних домов, города, страны) — к мирозданию. А дальше, на смену описательности и перечислительности, приходит разговор с собственной душой, которая «скорбит в небесной выси». И как итог вырастающего из описательно-перечислительных фрагментов, несколько отстраненного размышления-переживания, возникают в живом, диалектическом взаимодействии ключевые слова-образы: душа, любовь, жизнь и смерть и, наконец, «звезда, что столько лет твой мир хранила».

Период с 1965 по 1972 год был временем активного лирического творчества Бродского, интенсивной разработки его главных тем и мотивов, их обогащения, углубления его художнического мировосприятия, совершенствования в области поэтической формы. Одно из характерных в этом плане стихотворений — «Сонет» (1967). Здесь своеобразно раскрывается духовная жизнь современного человека, вечная тема человеческих отношений, любви и одиночества, переведенная в экзистенциальный, космический, философский план. Человеческая разобщенность ощущается в самой разорванности пространства и времени, дисгармонии формы (в данном случае по-особому воспринимается и «работает» отсутствие рифмы в сонете). Столкновение бытовых предметных деталей («медный грош», «щербатый телефонный диск», «зуммер») с безбрежностью времени и пространства (космос, мир, ночь) усиливает чувство безнадежного отчуждения, тоски и ужаса, трагического одиночества человека во вселенском мраке. В драме любви, от которой остался лишь призрак, точнее, его эхо, выразились экзистенциальное восприятие и ощущение жизни, бытия. Не случайно слово «существование» дважды звучит уже в начале стихотворения, задавая тон и настрой движению мысли-переживания.

В июне 1972 года Бродский был вынужден уехать из страны, по сути оказался в изгнании и поселился в США, где стал преподавать в университетах и колледжах, выступать с лекциями и, добившись материальной независимости, смог более интенсивно заниматься поэтическим и — шире — литературным творчеством. Изменение судьбы, смена окружающей среды происходила не безболезненно, и, главное, поэт не строил никаких иллюзий на этот счет. Еще незадолго до отъезда, в стихотворении «Письма римскому другу», Бродский горестно констатировал: «Если выпало в Империи родиться, / лучше жить в глухой провинции, у моря». А в написанной через несколько лет «Колыбельной Трескового мыса» (1975), говоря о «перемене империи», он неоднократно употребляет это слово применительно к стране, в которой теперь живет, и своеобразным рефреном-обрамлением звучит здесь дважды возникающая строка: «Восточный конец Империи погружается в ночь...» Вместе с тем творческая деятельность Бродского интенсивна и многообразна.

Говоря о поэзии Бродского, следует прежде всего подчеркнуть широту ее проблемно-тематического диапазона, естественность и органичность включения в нее жизненных, культурно-исторических, философских, литературно-поэтических и автобиографических пластов, реалий, ассоциаций, сливающихся в единый, живой поток непринужденной речи, откристаллизовавшейся в виртуозно

организованную стихотворную форму. Обращают на себя внимание реализованные в поэзии Бродского богатейшие возможности ритмики (силлабо-тоники, дольника, по его собственным словам, «интонационного стиха»), виртуозность его рифмы и особенно строфики. Исследователи отмечали у него необычайное «разнообразие строфических форм», «открытие совершенно новых форм» (Б. Шерр). И действительно, такие формы строфической организации, как трехстишия, секстины, септимы, октавы, децимы и др., представлены в его творчестве во множестве разновидностей. Несомненна та роль, которую Бродский сыграл в окончательном снятии каких-либо языковых ограничений и запретов, в поэтическом освоении богатств народно-разговорной, книжно-литературной, философской, естественнонаучной, бытовой речи, в расширении творческого потенциала, обогащении и развитии языка современной русской поэзии, в раскрытии еще не исчерпанных возможностей русского стиха.

А. А. Вознесенский

В начале «оттепели» наиболее популярны были стихи Евгения Евтушенко, Роберта Рождественского, Андрея Вознесенского. Они и стали лидерами той поэтической группы, которую станут называть «шестидесятниками». Именно поэты-«шестидесятники» развили самую бурную творческую активность, именно ради того чтоб услышать их стихи, ломались толпы в концертные залы и на стадионы. Это они, «шестидесятники», вновь привили любовь к стихам миллионам людей, открыли им дверь в огромную библиотеку шедевров отечественной и мировой поэзии. Но тогда, в начале «оттепели», люди хотели слушать их стихи, далеко не всегда совершенные, часто еще ученические, корявые. Значит, эти поэты говорили что-то такое, в чем остро нуждались их современники. И говорили так, что сказанное ложилось на сердце слушателям и читателям.

Поэты-«шестидесятники» наиболее остро восприняли «оттепель» и выразили ее. Наученные видеть в поэзии прежде всего акт гражданского поведения, они мучительно переживали открывшуюся правду о том, что получило обтекаемое название «преступление культа личности», и бескомпромиссно отвергли притязания сил вчерашнего дня на сохранение своей власти. Свой публицистический пафос они нередко выражали в откровенно риторической форме, порой прибегая к прозрачным аллегориям.

У «шестидесятников» «оттепель» встретила полное приятие, надежды на скорое освобождение от пороков, ибо они мыслились лишь как «искажение», как деформация прекрасной идеи. С этим настроением времени совпадало настроение возраста, в котором пребывали сами поэты, — юношеский восторг, чувство свежести, пора возвышенных надежд, романтическая вера в светлое будущее. Эмоциональный подъем был искренним и сильным. Об этом свидетельствуют не столько прямые декларации, сколько та поэтика, в которой подсознательно выражалось радостное настроение, веселая игра мускулов, жажда свежести, новизны. Это состояние выражало себя прежде всего через поэтику тропов.

В этом отношении особенно характерны метафоры раннего Андрея Вознесенского. В их ассоциативное поле втянуты новейшие представления и понятия, рожденные веком научно-технической революции и модерна: ракеты, аэропорты, Ту-104, антимирры, пластмассы, изотопы, битники, рок-н-ролл и т. д. Но менее всего здесь следует видеть прямое преломление внешней реальности. Тем более, что с приметами НТР соседствуют у Вознесенского образы и русской старины, и великих художественных свершений, и отзвуки глобальных событий. «Метафору я понимаю не как медаль за художественность, а как мини-мир поэта. В метафоре каждого крупного художника — зерно, гены его поэзии», — утверждает Вознесенский. И когда он пишет: «Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот — / аэропорт!», то в этом неожиданном уподоблении очень несоизмеримых понятий, в их увязывании еще и звуковыми перевертышами выражает себя прежде всего самоощущение лирического героя — жадность до нового, жажда открытия иных, неведомых доселе горизонтов, поиск новых символов веры. Своими метафорами Вознесенский переводит существование души человека в координаты отечественной и мировой культуры, в круговорот современной мысли, овладевающей космосом и микромиром элементарных частиц, в масштабы всего земного шара. И вместе с тем этот грандиозный мир воспринимается героем Вознесенского без пиетета, а скорее фамильярно,

по-свойски, озвучиваясь порой низовым жаргоном («Он дал кругалю через Яву с Суматрой!» — это о художнике Гогене сказано в «Параболической балладе»). И когда поэт лихо уподобил земной шар арбузу: «И так же весело и свойски, / как те арбузы у ворот — / Земля / мотается / в авоське / меридианов и широт!» («Торгуют арбузами»), — то подобное панибратство было знаком молодого задора, уверенности в своих силах.

За всем этим ощущалось новое мироотношение. Но оно потребовало возвращения уважения к культуре стиха, активизации смыслового потенциала стиховой формы.

Точку опоры в своем противоборстве с «силами ночи» «шестидесятники» искали в тех же утопических представлениях, которые традиционно связывались с понятиями «революция», «Октябрь», «коммунизм». Для них эти понятия уже стали мифологемами, они потеряли живую плоть, их замещали знаки — буденовка, красное знамя, строка революционной песни, которые становились в их стихах эмблемами нравственной чистоты, самоотверженности, свободы и справедливости.

Но главное — эмоциональный пафос гражданской лирики «шестидесятников» стал совсем иным. Прежде всего это проявилось в той живой непосредственности, эмоциональной отзывчивости, с которой они резонируют на судьбы отдельных людей, на жизнь всей страны, на беды целого мира. Накал сопереживания таков, что лирический герой порой сливается с объектом своего сострадания, перевоплощается в него. Например, программное стихотворение Вознесенского «Гойя» (1957) все целиком построено как цепь таких перевоплощений, в которой центральное место занял пластический образ: «Я — горло / повешенной бабы, чье тело, как колокол, / било над площадью голой...» Широко раздвинув горизонты гражданского переживания и придав ему глубоко личный характер, поэты «шестидесятники» стремились преобразить традиционный социальный пафос советской гражданской лирики в пафос гуманистический, общечеловеческий.

В. С. Высоцкий

В поэзии Владимира Высоцкого (1938–1980) сознание лирического героя обнимает собой огромный социальный мир, разорванный кричащими конфликтами, и вбирает их все, в самых невозможных, гротескных, взрывоопасных комбинациях, внутрь себя. У Высоцкого много «ролевых» стихотворений, но дистанция между персонажем и автором здесь очень коротка. Для него персонаж — это форма самовыражения. Конечно, легко «заметить разность» между автором и субъектом таких стихотворений, как «Товарищи ученые», «Диалог у телевизора», «Честь шахматной короны», «Письмо на сельхозвыставку» или «Письмо с сельхозвыставки». Но как быть с ранними «блатными» текстами («Татуировка», «Нинка» или «Серебряные струны»), как быть с песнями от лица бродяг, альпинистов, пиратов, разбойников, спортсменов, солдат штрафбата, и даже от лица иноходца, самолета («Я ЯК-истребитель») или корабля? А «Охота на волков» — здесь монолог от лица волка безусловно становится одним из самых существенных манифестов лирического героя Высоцкого. И даже в таких отчетливо «ролевых» текстах, как «Милицейский протокол», «Лекция о международном положении» или «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное — невероятное” с Канатчиковой дачи», бросается в глаза не столько дистанцированность автора от персонажей, сколько радость перевоплощения и возможность от лица «другого» высказать «свое». Вся художественную концепцию Высоцкого отличает «вариативное переживание реальности», образ «поливариантного мира». Лирический герой Высоцкого в конечном счете предстает как совокупность многих разных лиц и ликов, в том числе и далеко не самых симпатичных. Недаром в одном из поздних стихотворений «Меня опять ударило в озноб» (1979) лирический герой Высоцкого расправляется с хамом, жлобом, люмпеном — «другим», сидящим внутри «Я»: «Во мне сидит мохнатый злобный жлоб / С мозолистыми цепкими руками. / Когда мою заметив маету, / Друзья бормочут: — Снова загуляет, / Мне тесно с ним, мне с ним невмоготу! / Он кислород вместо меня хватает. / Он не двойник и не второе “я”, — / Все объясненья выглядят дурачки, — / Он плоть и кровь, дурная кровь моя. / Такое не прижится и Стругацким». Такой «протеический» тип лирического героя, с одной стороны, обладает

уникальным даром к многоязычию — он открыт для мира и в какой-то мере представляет собой «энциклопедию» голосов и сознаний своей эпохи. Этим качеством определяется феноменальная популярность Высоцкого — в его стихах буквально каждый мог услышать отголоски своего личного или социального опыта.

Многоголосие лирики Высоцкого воплощает особую концепцию свободы. Свобода автора в поэзии Высоцкого — это свобода не принадлежать к какой-то одной правде, позиции, вере, а соединять, соплетать их все, в кричащих подчас контрастах внутри себя. Показательно, что Высоцкий, явно полемизируя с русской поэтической традицией, мечтает не о посмертном памятнике, а о его разрушении: «Саван сдернули — / как я обужен! — / Нате, смерть! Неужели / такой я вам нужен / После смерти?» («Памятник»).

О «гибельном восторге» говорится в стихотворении «Кони привередливые» — одном из самых знаменитых поэтических манифестов Высоцкого. Образ певца, мчащегося в санях «вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю», недаром стал своеобразной эмблемой поэзии Высоцкого. Этот образ весь сплетен из гротескных оксюморонов: герой стихотворения подгоняет плетью коней и в то же время умоляет их: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!», он вопрошает: «Хоть немного еще постою на краю?» и в то же время точно знает наперед: «И дожить не успеть, мне допеть не успеть». Этот образ явно опирается на романтическую традицию: его ближайший литературный родственник — пушкинский Вальсингам, посреди чумы упивающийся «бездной на краю». Но главное, в «Конях привередливых» выразилась характерная для Высоцкого романтическая стратегия: жизнь необходимо спрессовать в одно трагическое, предельное по напряжению мгновение, чтобы пережить подлинную свободу, «гибельную», потому что другой не бывает. Это выбор, который лирический герой Высоцкого предпочитает приговору к «медленной жизни»: «Мы не умрем мучительною жизнью — / Мы лучше верной смертью оживем!» Гротескная «логика обратности», при которой «все происходит наоборот» по отношению к поставленной человеком сознательной цели, оборачивается и на лирического героя Высоцкого.

Высоцкий так и не смог примирить романтический максимализм своего лирического героя («Я не люблю») с его же всеядностью, открытостью для «чужого» слова и «чужой» правды. Именно это гротескное сочетание воли к цельности с принципиальным отказом от нее превращает всю поэзию Высоцкого в своего рода «открытый текст», выходящий за пределы породившей его социальной эпохи.

Е. А. Евтушенко

В чем сущность поэзии «шестидесятников» как историко-литературного феномена? Спустя три десятилетия после дебюта Евгений Евтушенко так определял особость поколения «шестидесятников» в общем ряду современных им поэтических поколений: «Исторический перелом после 1953 года, после двадцатого съезда партии утвердил новое поэтическое поколение во всех наших республиках, в силу возраста не запятнанное трагическими ошибками прошлого, но принявшее на свои юношеские плечи ответственность не только за наши незабываемые победы в защите общей многонациональной родины, но и за трагедии — поколение, которое смолоду поставило вопрос о необходимости моральной перестройки нашего общества». Однако та «перестройка», / к которой призывали молодые поэты в начале «оттепели», не посягала на признанные устои советского общества.

В первых стихах «шестидесятников» нередко еще слышна была инерция общепринятых в поэзии соцреализма стереотипов — мотивы жертвенности, альтруистической готовности стать «материалом», «прологом» в светлое будущее: «О те, кто наше поколение! / Мы лишь ступень, а не порог. / Мы лишь вступленье во вступленье, / к прологу новому пролог!» Однако доминирующую роль в их поэзии стали играть новые, непривычные мотивы; они повели за собой поэтику, определив в конечном итоге облик лирики «шестидесятников».

Уже на исходе «оттепели», подводя своего рода «промежуточные итоги», Евтушенко писал:

И голосом ломавшимся моим
ломавшееся время закричало.
И время было мной,
и я был им,
и что за важность,
кто кем был сначала

(«Эстрада», 1966).

В этих строчках, где через сопоставление физиологической подробности и емкой метафоры поставлены вровень подросток с ломающимся голосом и время, переживающее колоссальную историческую ломку, запечатлелось то отношение между человеком и временем, которое утверждали поэты-«шестидесятники», — это отношение паритетности. «Шестидесятники», в сущности, восстанавливали первоначальный, идеальный смысл отношений между личностью и социумом, индивидуальной судьбой и историей, который предполагался социалистической мечтой. Герои Евтушенко задиристо провозглашали себя равнодостоинными таким мифологизированным святыням, как «народ» и «Россия». Читаем у Евтушенко:

Я не знаток в машинах и колосьях,
но ведь и я народ,
и я прошу,
чтоб знали
и рабочий и колхозник,
как я тревожусь,
мучаюсь,
дышу.

(«Считают, что живу я жизнью серой», 1957–1961).

Одновременно «шестидесятники» установили какой-то интимный, домашний контакт с явлениями и категориями мегамасштабными — эпохой, историей, человечеством. У Евтушенко, например, поэзия уподоблена Золушке, которая «стирает каждый день, чуть зорюшка, / эпохи грязное белье... / и, на коленях / с тряпкой ползая, / полы истории скребет» («Золушка»). Образные ассоциации такого рода, столь радикальные «уравнения» носили откровенно эпатирующий характер и вызывали соответствующую реакцию.

Парадокс усиливался тем, что образ самого лирического героя в поэзии «шестидесятников» давался в подчеркнуто обыденном воплощении («В пальто незимнем, в кепчонке рыжей», «Я шатаюсь в толкучке столичной»), его биография была очень узнаваема: «Откуда родом я? Я с некой / сибирской станции Зима»; «войны дите», что запомнило на всю жизнь эвакуацию, «сорок трудный год», голодные очереди за хлебной пайкой, что «мальчишкой паромы тянул, как большой». Но присутствовал здесь и совершенно новый, острейший драматизм — он, воспитанный с младенчества в том утопически-оптимистическом духе, который не допускал сомнений в правильности пути, по которому идет страна, переживал мучительный процесс освобождения от неправды, от «газированного восторга». Однако правду о времени они открывали через постижение правды о человеке в собственно лирическом преломлении, а именно через открытие драматизма внутренней, душевной жизни своего лирического героя. Отношения с любимыми, размолвки с друзьями, случайные обиды — все это выговаривается лирическим героем.

В первую очередь он подвергает взыскательному анализу самого себя. И оказывается, что жизнь его души очень нелегка прежде всего потому, что он не в ладах с самим собою. Читаем в одном из ранних стихотворений Евтушенко: «Я что-то часто замечаю, / к чьему-то, видно, торжеству, / что я рассыпанно мечтаю, / что я растрепанно живу. / Среди совсем нестрашных с виду / полужеланий, получувств, / щемит: / неужто я не выйду, / неужто я не получусь?» (1953). Этот же мотив «неупоения

собой» звучит и позже — в стихотворениях «Со мною вот что происходит» (1957), «Пустота» (1960), «Всегда найдется женская рука» (1961) и др. Подобное самобичевание героя тоже было непривычно для лирики соцреалистического толка.

В самом акте исповедования герой Евтушенко испытывает особую радость — облегчение откровенностью, возможность излить свою душу перед Другим. И вот здесь существенна следующая принципиальная особенность евтушенковской исповедальности: его герой требует внимания к своей душевной жизни, он жаждет чуткости к себе, он взыскует отклика от Других.

Тревожьтесь обо мне
пристрастно и глубоко.
Не стойте в стороне,
когда мне одиноко...
В усердии пустом
на мелком не ловите.
За все мое «потом»
мое «сейчас» любите.
(1956)

Менее всего в этих строках следует видеть проявление авторского эгоцентризма. Здесь действует закон лирики — в слове и переживании лирического героя проецируется читатель, потенциальный согерой стихотворения. Это его личную — а значит, в каждом из нас запрятанную — тоску по душевному отклику оглашает лирический герой Евтушенко. В душевном отклике со стороны Других лирический герой находит поддержку себе в трудные минуты; он, если угодно, самоутверждается через факт небезразличия Других к нему, наконец, — и это главное — он убежден, что его муки и страдания представляют социальный интерес, заслуживают внимания, заботы и отклика.

Таким парадоксальным и даже шокирующим, но в высшей степени адекватным лирическому сознанию способом Евтушенко утверждает самоценность любого человека и требует чуткости, отзывчивости к его душевной жизни.

Другая, «симметричная» первой, принципиальная особенность евтушенковской исповедальности состоит в том, что, взыскую чуткости к себе, его лирический герой одновременно открывает свою душу навстречу Другим. «Я жаден до людей», — признается он. В его мир входят «Муська с фабрики конфетной», «лифтерша Маша», «Настя Карпова, наша деповская», «Верка, Верочка» со «Скоророда», «дядя Вася», что пишет прошения за всех и обо всем, «бабушка Олена» с ее больными ноженьками... Это те самые простые советские люди, к повседневной жизни которых обратилось искусство в пору «оттепели». Герой Евтушенко сострадает им и — любит ими: каждый из них самоценен, и в каждом из них — Россия. Это двуединство образов «простых людей» и России своеобразно озвучено стихом: простенькие ритмы, ломкая рифма и — песенная мелодика, щемящая интонация (лучшее стихотворение из этого ряда — «Идут белые снеги»).

«Людей неинтересных в мире нет» — таков принцип мироотношения лирического субъекта Евтушенко. Он любит этих людей, их жизнь, их беды тоже становятся источником его переживания. Отсюда — высокий накал его гражданского пафоса.

Евтушенко несравнимо расширил диапазон гражданского переживания. В его стихах читатель без труда уловит нервную рефлексию на практически все сколько-нибудь значительные события в стране и мире, имевшие место быть в 1950–1990-е годы. А некоторые его стихотворения становились значительными фактами общественной жизни, вызывая бурную реакцию представителей всего политического спектра. Такова была судьба стихотворений «Бабий Яр» (1961), «Наследники Сталина» (1962), «Танки идут по Праге» (написано 23 августа 1968 года, на третий день после события).

Николай Заболоцкий (1903–1958) — поэт мысли, поэт философских раздумий и классической завершенности стиха. Писал он стихи скупой, лишь когда вызревала мысль, и оставил читателям томик своих поэтических произведений и несколько книг переводов, единодушно признанных образцовыми.

В автобиографии Заболоцкий так определил содержание и мотивы своей первой книжки стихов — «Столбцы»: «По выходе из армии я попал в обстановку последних лет нэпа. Хищнический быт всякого рода дельцов и предпринимателей был глубоко чужд и враждебен мне. Сатирическое изображение этого быта стало темой моих стихов 1927–1928 годов, которые впоследствии составили книжку “Столбцы”». В «Столбцах» пошлый, тусклый быт людей, интересующихся лишь материальными благами, грозит лишить человека чувства красоты мира. В стихотворении «Свадьба» Заболоцкий развенчивает мещанскую идиллию «Ивановых», рисуя отвратительно зрелище свадебного пиршества, торжества плоти: «Мясистых баб большая стая / сидит вокруг, пером блистая, / и лысый венчик горноста / венчает груди, ожирев / в поту столетних королев. / Они едят густые сласти, / хрипят в неуголенной страсти...» Эта сатирическая картина завершается чудовищным танцем, захватывающим все и всех в свой круговорот, даже самый дом летит в этой исступленной вакханалии.

В ряде стихотворений, написанных во одно время со «Столбцами» (1929) и поэмой «Торжество земледелия» (1933), Заболоцкий обращается к философской проблематике, к вопросам жизни и смерти. В таких стихотворениях, как «Лицо коня» (1926), «В жилищах наших» (1926), «Прогулка» (1929), речь идет о тех вопросах, которые в дальнейшем станут основными для Заболоцкого. Он противопоставляет жизни людей, живущих «умно и некрасиво», нераскрытую мудрость природы, жизнь и красоту деревьев. В мире природы нет разобщения, поэтому деревья могут превращаться в людей, а люди в деревья. Превращение людей в деревья — чудо, свидетельствующее об единстве всего живого. В стихотворении «Лицо коня» очеловечен и одухотворен облик коня. Здесь сказалось и воздействие живописи П. Филонова, изображавшего на своих картинах «лица» коней, проникнутые мыслью и страданием, переплетающимися в едином жизненном потоке движения природы. «И если б человек увидел / Лицо волшебного коня, / Он вырвал бы язык бессильный свой / И отдал бы коню. Поистине достоин / Иметь язык волшебный конь». К циклу поэм о природе принадлежат поэмы «Безумный волк» (1931), «Деревья» и «Птицы» (1933). Это философские произведения, в основе которых лежат излюбленные, натурфилософские идеи Заболоцкого о разумности природы, превращенные в сказочный миф.

Второй этап творческого развития Заболоцкого проходил под знаком обращения к классической русской поэзии Пушкина, Тютчева, Баратынского. Тема природы остается основной темой стихов Заболоцкого. Поэт предпослал своим стихам, написанным в сороковых годах, программное стихотворение «Я не ищу гармонии в природе» (1947), в котором он возвращается к творческим исканиям тридцатых годов. Но теперь в его отношении к природе возникает и моральная проблема. Природа лишена понимания добра и зла, она равнодушна к человеческому страданию и в этом отношении «бесплодна». И с другой стороны — человеческое страдание, судьба человека, лишенного зрелища природы, искаженность его представления о мире волнуют поэта («Слепой», 1946).

Мысль о смерти и бессмертии — одна из основных тем поэзии Заболоцкого, который представляет себе личность человека как собрание атомов, верит в сохранение и метаморфозы самой материи, в образование новых существ из атомов праха. В стихотворении «Завещание» (1947) он говорит о «незримом мире туманных превращений»: «Я не умру, мой друг. Дыханием цветов / Себя я в этом мире обнаружу». Это более глубокое развитие мысли, выраженной еще в стихотворении «Метаморфозы» (1937) о неизменности перехода одних форм материи в другие. Стихотворения по-своему продолжают философскую лирику Тютчева и Баратынского, их элегические размышления о жизни.

В последние годы жизни Заболоцкого в его творчестве все более заметно обращение к человеку, появление личной темы, интерес к быту. Человек интересует его теперь не только как отвлеченный, собирательный образ Человека с большой буквы в его отношении к природе. Он стремится показать в своих стихотворениях личность, характер.

Цикл «Последняя любовь» занимает особое место в лирике Заболоцкого. В основном поэт и в последнее десятилетие своей жизни остается певцом природы. Пройдя сложный поэтический путь от изображения гротескно-карнавального мира «Столбцов» через философскую насыщенность и сложность поэм и стихов тридцатых годов, он пришел к классически ясной и строгой поэзии, поэзии мысли. Каждый творческий этап, сохраняя своеобразие поэтической структуры, оставлял след в его дальнейшем творчестве, обогащал его новыми открытиями. «Классичность» стихов последнего периода отнюдь не обращена к прошлому; не будучи стилизацией классики, стихи пронизывают настроения современности.

Ю. П. Кузнецов

Юрием Кузнецовым была предпринята радикальная попытка переосмысления мифа «тихой лирики». Кузнецов последовательно и в высшей степени сознательно обнажает мифологические черты своего художественного мира (активно используя образы, почерпнутые из «Поэтических представлений славян о природе» А. Н. Афанасьева и скандинавских преданий) и полностью изгоняет элегическую сентиментальность. В итоге созданный Кузнецовым мир приобретает резко трагические и в то же время языческие, как бы донравственные, докультурные черты. Он одновременно воспекает и «сказку русского духа», и «хаос русского духа». Милый сердцу поэта «кондовый сон России», вековой душевный покой, по его мнению, искони прекрасен и гармоничен, потому что освобожден от придуманных нравственных установлений, от «ига добра и любви» («Тайна добра и любви»). Не случайно даже символический абстрактный образ поиска древнего истока, поиска, прорезывающегося через позднейшие наслоения истории и культуры, — даже он несет смерть живому, даже он беспощаден и жесток: «Из земли в час вечерний, тревожный / Вырос рыбий горбатый плавник, / Только нету здесь моря! Как можно! / Вот опять в двух шагах он возник. / Вот исчез, снова вышел со свистом. / — Ищет моря, — сказал мне старик. / Вот засохли на дереве листья — / Это корни подрезал плавник».

Лирический герой Кузнецова мечется между двумя крайностями. С одной стороны, он мечтает вернуться к этому изначальному языческому — сверхчеловеческому! — покою, возвышающемуся над заблуждениями человечества. Тогда в его лирике появляются стихи, наполненные презрением к «поезду» человеческого быта, к «обыкновенному» человеку, который «не дорос» до простора: «ему внезапно вид явился настолько ясный и большой, что потрясенный он сломился несоразмерною душой». С другой стороны, лирического героя Кузнецова не покидает чувство пустоты, тоска по пониманию и теплу. Это предельно обостренное чувство богооставленности, экзистенциального одиночества. «Не раз, не раз о помощи зывая, / огромную услышу пустоту...», «Все, что падает и кружится, / великий ноль зажал в кулак...», «Меня убили все наполовину, / а мне осталось добивать себя...», «Мир остался без крова и хлеба. / Где вы, братья и сестры мои?» — такие безысходные формулы проходят через его лирику, зримо свидетельствуя об условности и абстрактности предлагаемых «сверхчеловеческих», «языческих» решений. Поэзия Кузнецова стала эпилогом «тихой лирики», доказав с несомненным талантом невозможность построения нового религиозного сознания на основе «крови и почвы» — тех категорий, которые выступают из мира «тихой моей родины», лишённого элегической дымки.

Л. Н. Мартынов

Теория соцреализма жила своей келейной жизнью. А искусство шло своими путями. Прорыв из-под глыб тоталитарного сознания в годы «оттепели», расшатывание жесткой парадигмы соцреализма и поиски иных путей художественного освоения действительности уже не удалось остановить в годы политического застоя и идеологических «заморозков».

Творчество Леонида Мартынова демонстрировало новое качество литературы, созданное в произведениях «шестидесятников», убеждения которых разделял поэт. В поэзии Мартынова — вера в социализм и революционные идеалы, вера в нравственную утопию (а не в классовую утопию), и вера

очень искренняя: «И лишь тогда душа моя заплачет, / Когда все сны исполнятся сполна, / И ничего уже не переиначит / Застывшая в величии страна, / И новый день уже не будет начат. / И, постарев, пойму я: это значит, / Что и себя я исчерпал до дна» (1965). Отсюда ратование за общечеловеческие нормы и идеалы. Очень сильно чувство личной ответственности поэта за судьбу Родины и народа: «Чувствую я, / Что творится / За спиною у меня, — / Что поется, говорится / За спиною у меня. / Суетня идет, возня / И ужасная грызня / За спиною у меня. / Обвиняют, упрекают, / Оправданий не находят / И как будто окликают / Все по имени меня. / Кажется, / Что происходит / Это все / Внутри меня» (1964). Таким образом происходит гуманизация утопии.

Б. Ш. Окуджава

Соединение разноприродных начал искусства (звук — музыка, цвет — живопись, образ — литературное слово) в пределах одного произведения — важнейшее направление работы над совершенствованием художественной формы в творчестве поэтов нового искусства Серебряного века. Булат Окуджава — среди тех, кто продолжил эту линию в поэзии завершившегося столетия.

Говорить о привнесении музыки в литературное творчество по отношению к Окуджаве естественно, так как большинство его творений по замыслу и созданию изначально определялись как песни или романсы. Сам поэт чаще всего использовал шутливо-легкое название «песенка», но это скорее от скромности, из опасения быть заподозренным в притязаниях на композиторские лавры. Хотя сейчас музыковеды как раз говорят о важнейшем значении музыкальной составляющей произведений Окуджавы, о их мелодической выразительности, о гармонии и оригинальности звукового строения.

Для символистов музыка была высшим из искусств. Для них музыка стала средством решения вековых проблем романтического искусства, волшебным ключом, открывающим дверь, ведущую к тайнам души и вечности, способом выразить невыразимое, сказать несказанное. Андрей Белый, требовавший подчинения всех искусств началам музыки как искусства, господствующего над миром, и для реализации этого тезиса написавший четыре симфонии в прозе, яснее и определеннее всех выразил это в формуле своего художественного кредо: «Мне музыкальный звукоряд / Отображает мирозданье» («Первое свидание»). В литературе XX века у него оказалось немало последователей и единоверцев; Окуджава, безусловно, один из них. Поэт убежден, что музыка способна выявить и выразить все потаенные изгибы человеческой души; в стихотворении с коротким и точным названием «Музыка» запечатлено это программное понимание: «Вот ноты звонкие органа / то порознь вступают, то вдвоем... / ...И музыки стремительное тело / плывет, кричит...» Под этим своеобразным манифестом подписались бы многие из символистов. Проявление музыкального начала в стихах поэта разнообразно и постоянно. Одних только музыкальных названий великое множество, но главное, конечно, музыкальная образность и прежде всего — единый, сквозь все творчество проходящий образ оркестра и музыки жизни, универсальной формы, в которой жизнь себя выражает.

Музыкальный образ годится поэту для передачи любой подробности быта: простой романс сверчка, рыбка храмули как обрывок струны или припев воды, чайных ложек оркестры. Упоминание оркестра встречается особенно часто; если это тема войны, то «Оркестр играет боевые марши», а то и «...скоро кровавая музыка грянет» и потом «Все наелись... музыки окопной». Символ мирного времени — духовой оркестр в городском саду, играющий Баха, отчего «все затихло, улеглось и обрело свой вид» («В городском саду»). И через двадцать с лишним лет — та же тема в тех же образах, легких и изящных: «В городском саду — флейты да валторны, / Капельмейстеру хочется взлететь».

Чудо преображения человеческой души под действием искусства — заслуга музыкантов («Музыкант»). Стихотворение заканчивается потрясающей по силе кодой, выявляющей близкое символистскому авторское понимание искусства и сил, его наполняющих, — именно музыка привносит в мир высшие, божественные ценности: «...музыкант, соорудивший из души моей костер. / А душа, уж это точно, ежели обожжена, / Справедливой, милосерднее и праведней она».

Новаторской по своей сути была работа поэтов Серебряного века в области стихотворной ритмики; в значительной степени само понятие ритма прочно вошло в поэтический обиход именно благодаря усилиям деятелей нового искусства. Брюсов, Бальмонт, Блок, Вяч. Иванов, Хлебников, Маяковский и особенно Андрей Белый очень много сделали для обновления стихотворных ритмов в сравнении с русской классикой XIX века. Такие начала, как разрушение классической силлабо-тоники и повышенное внимание к тоническому стиху, к дольникам, резкий перебив метрического строения стихотворной строки, поиск протяженности строки, максимально полно соответствующей воплощаемым мыслям и настроению, стали обязательными в поэзии начала века. Окуджава выделяется в ряду поэтов-современников по этим характеристикам прежде всего потому, что как никто другой чувствовал музыкальную составляющую песенно-романсового творчества. Особое пристрастие он испытывал к относительно редким в русской поэзии сверхдлинным стихотворным строкам, включающим от 16 до 24 слогов. В его наследии насчитывается несколько десятков созданий такого рода, редких по выразительности («Былое нельзя воротить и печалиться не о чем», «Варшава, я люблю тебя легко, печально и навеки», «В старинном зеркале стенном, потрескавшемся, тускловатом» и др.). Главное здесь то, что гениально ощущали еще безымянные творцы русского фольклора, а из поэтов-классиков очень чуткий Н. Некрасов, — доминанция минора в русских песнях требует именно сверхдлинной протяженности строки. Печалующийся (любимое слово поэта) герой Окуджавы легко и естественно находит форму для выражения своего чувства.

Булата Окуджаву отличает обостренное чувство звука, речи звучащей, стихов, предназначенных для пения, именно в силу музыкальности его таланта. Звуковая инструментовка его произведений включает весь набор технических приемов, разработанных мастерами Серебряного века, — аллитерации, анафоры, эпифоры, всякого рода повторы, не только конечная, но и звучная внутренняя рифма, игра слов и еще многое другое. Из всего богатства его звуковой палитры выделяется одна, самая яркая особенность — виртуозное владение приемом ассонанса. Надо заметить, что при всем том, что русский язык принадлежит к числу языков с преобладающим вокальным строем, добиться этой самой вокальной выразительности поэтического текста — задача для художника достаточно сложная; даже в ряду великих русских поэтов не так уж много тех, кто подлинно мастерски мог осуществить вокальную инструментовку текста; предшественниками Окуджавы в этом можно считать Жуковского, Лермонтова, Фета, Бальмонта, Блока, Есенина. У Окуджавы различимо вполне блоковское пристрастие к созданию звуковой монотонии с опорой на любимые звуки *a* и *e* — «...И когда заклубится закат по углам залетая...». В данном случае это не только техническая характеристика стихосложения, но еще и прием, кристаллизующий исполнительское начало произведения («Грузинская песня»).

Еще один характерный признак ассонансной эвфонии — насыщение и перенасыщение поэтического текста гласными звуками в количественном отношении, то, что К. Чуковский, анализируя блоковскую «Незнакомку», назвал влажным стихом, когда сама ткань стиха становится как бы максимально пластичной, податливой, текучей. У Окуджавы, как и у его предтеч, можно найти строки, в которых количество гласных звуков достигает и даже превышает 50 % (!): «Акулина Ивановна, нянька моя дорогая, / в закуточке у кухни сидела, чаек попивая, / выпевая молитвы без слов золотым голоском, / словно жаворонок над зеленым еще колоском» («Нянька»).

Драгоценна в этой звуковой инструментовке естественность, отсутствие даже намек на какую-либо нарочитость, чем, случалось, грешили даже такие виртуозы звукописи, как Бальмонт или Северянин. И это при том, что все песни поэта, если их фонически «просветить», дают пример выразительного звукового строения.

Наконец еще один пример особого чувства ритма и звука в произведении; вот строки Окуджавы:

За окнами кудрявилась сирень.
Кричал петух протяжно и легко.
До Петербурга было далеко —
до прошлого рукой подать, да лень.

Здесь завораживающая парадоксальность поэтической мысли, прекрасная архитектура поэтической фразы — пятистопный ямба с великолепной организацией ударных и полудударных слогов, с ясной опоясывающей рифмой. Однако весь фокус в том, что это не что иное, как полная мистификация: никакого заявленного пятистопного ямба здесь нет, здесь вообще нет стихов, это проза Окуджавы, маленький фрагмент из 68-й главы «Путешествия дилетантов», который здесь воспроизведен в облике поэтической строфы. Так работал над текстом А. Белый, создавая свою ритмизованную орнаментальную прозу («Серебряный голубь», «Петербург», «Котик Летаев»), так добивались эмоциональной выразительности даже непоэтического текста другие символисты. Брюсов, например, свою теоретическую работу «Священная жертва», один из манифестов символизма, закончил чеканной фразой в форме анапеста: «Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта». Окуджава, как видно, не просто продолжатель их дела, но художник, внимательный и бережный к традициям и вместе с тем ищущий и находящий свою стилистику.

Н. М. Рубцов

Роль лидера «тихой лирики» досталась рано погибшему Николаю Рубцову (1936–1971). В отличие от поэтов-«шестидесятников», Рубцов совершенно игнорирует традиции поэзии модернизма. Он почти полностью освобождает свои стихи от сложной метафоричности, перенося главный акцент на напевную интонацию, достигающую подчас высоких пронзительных нот. Причем интересно, что традиция, в которую Рубцов «встраивал» свое творчество, выглядела весьма избирательно, соединяя фольклорную песню (Рубцов нередко исполнял свои стихи под гитару или под гармошку), поэзию Тютчева, Фета, Полонского, Блока и, конечно, Есенина.

Значение поэзии Рубцова должно оцениваться в масштабе сдвига культурных парадигм, происшедшего на рубеже 1960–1970-х. В своих не всегда совершенных, но эмоционально очень убедительных стихах Рубцов первым не интеллектуально, а суггестивно обозначил очертания нового культурного мифа, в пределах которого развернулась и «тихая лирика», и «деревенская проза», и вся почвенническая идеология 1970–1980-х годов.

Исходной точкой рубцовского поэтического мифа становится образ современной русской деревни (речь идет о 1960–1970-х) — колхозной, вымирающей, разрушающейся. Вполне узнаваемые детали деревенского быта вплетались Рубцовым в образы, явственно окрашенные в эсхатологические и апокалиптические тона. Затяжной дождь в этом стихотворении превращается во Всемирный Потоп, срывающий «семейные якоря», разрушающий прошлое (размытое кладбище), рождающий чудовищ («ворочаются, словно крокодилы, меж зарослей затопленных гробы...»). Таков обычный эмоциональный контекст, окружающий деревенские зарисовки Рубцова. Буксующий в грязи грузовик своим воем «выматывает душу». Зимнее оцепенение вызывает такую реакцию: «Какая глушь! Я был один живой. / Один живой в бескрайнем мертвом поле!» Летняя гроза выглядит, как «зловещий праздник бытия, / смятенный вид родного края». А реальные названия вологодских деревень в этой атмосфере наполняются библейскими и метафизическими ассоциациями. Ночь, тьма, разрушенное кладбище, гниющая лодка, дождь — вот устойчивые символы поэзии Рубцова, наполняющие его образ современной деревни метафизическим ужасом, чувством близости к хаосу.

При всем при том, рисуя эту, казалось бы, гибнущую деревню, автор чувствует, что в ней есть нечто такое ценное и достойное, чего нет в модернизированном мире. Это, по меньшей мере, ощущение некоего покоя или скорее — тоска по покою, жажда покоя, тяга к покою, которая пронизывает поэтический мир Рубцова. Это тоже полемика с пафосом движения и ускорения, который доминировал в поэзии «шестидесятников».

У темы покоя в поэзии Рубцова есть свои устойчивые знаки, разрывающие семантику этого мотива. Таков, например, храмовый пейзаж, возрожденный Рубцовым после многолетнего запрета на любые позитивные образы религии. Разрушенные церкви, поруганные святыни находят поддержку и согласие с образами природы. По сути дела, метонимическое единство между символами религиозной

веры и образами русской природы образует сакральный центр создаваемого Рубцовым поэтического мифа. Так, например, в стихотворении «Левитану (по мотивам картины “Вечерний звон”» (1960) полевые колокольчики и уцелевшие церковные колокола звучат в унисон, причем единство между собором и природой подчеркивается аллитерациями и ассонансами.

Поэтический мир Рубцова, и в особенности его пейзаж, несет на себе отпечаток элегической традиции. Вообще в жанровом плане Рубцов по преимуществу элегический поэт, сохраняющий традиционные атрибуты элегии, правда, порой с неожиданно свежим эпитетом, как бы сбивающим уже привычную позолоту с образа. Но главный эстетический эффект у Рубцова образуется нагнетанием подробностей и деталей элегического пейзажа, их сгущенностью в одном колорите. Показательно стихотворение «Звезда полей» (1964), опирающееся на мотивы старинных песен: «Звезда полей над отчим домом и матери моей печальная рука...», «Гори, гори, моя звезда...». В этом стихотворении создан предельно обобщенный пейзаж. Вся Родина представлена спящей в глубокой тишине. Ее освещает только одна звезда полей. С одной стороны, образ заледенелой мглы, а с другой — радость одинокого человека, которому становится тепло и ласково на душе оттого, что звезда полей горит над его головой: «И счастлив я, пока на свете белом / Горит, горит звезда моих полей». Так возникает предельно хрупкое, но все же единство между лирическим героем и всем миром вокруг него.

Рубцов когда-то сказал о себе: «Я чуток как поэт, бессилен как философ». В отличие от поэтов сугубо философского склада, Рубцов ищет разрешения драмы духовного сиротства не во всеобъемлющей мысли о мире, а в эмоциональном просветлении, пускай даже крайне недолговечном. Он создает такие образы, которые всей своей семантикой, а именно семантикой древней, архаической, памятью своей способны вызывать мистическое чувство покоя, блаженства, умиления («Видения на холме»).

Каковы же отношения лирического героя с поэтическим миром? В принципе это ощущение полной слитности, абсолютного, кровного единения с ним — с миром, где картины умирания сочетаются с памятью о гармонии и покое. И поэтому катастрофичность существования этого мира становится состоянием души героя стихов Рубцова. В стихотворениях Рубцова любовь к Родине приобретает характер религиозного, мистического служения. Родина для героя его стихов — это та святыня, о которой громко не говорят, которая есть внутри тебя и которой ты служишь душою.

Одно из самых щемящих стихотворений Рубцова «Тихая моя родина» начинается с самого интимного, с самого личного, что связывает человека с Родиной, — с памяти о матери («мать моя здесь похоронена»). Но даже ее могилы лирический герой найти уже не может, ибо в родном мире очень многое порушилось, пришло в запустение. Однако память сердца продирается через все напластования времени. Герой возвращается в свои мальчишеские годы («Словно ворона веселая / Сяду опять на забор», «школа моя деревянная»), а при расставании уже мир, признавший в герое своего, будет, как и положено, провожать его («Речка за мною туманная / Будет бежать и бежать»). Таким образом, связь с Родиной восстановлена, и не только восстановлена, но и осознана глубоко — как связь онтологическая, «самая смертная». Фольклорно-песенная тональность голоса лирического героя становится свидетельством органической слитности его душевного строя с родным миром. И в то же время, такая стилизация — это демократический жест: готовность общаться с читателем на языке той культуры, которая глубоко укоренена в деревенском русском человеке. Более того, рубцовская стилизация, ориентированная на национальные культурные традиции и святыни, становится способом реставрации чистого, просветленного, покойного состояния души.

За кажущейся безыскусностью лирики Рубцова стоит вроде бы очень неприятная личность — просто человек, плоть от плоти этого самого деревенского мира. А вот муки, которые он переживает, это как бы обнажение той сердечной муки, которая далеко выходит за пределы деревенского мира, — муки одиночества, незащитности перед хаосом жизни, муки богооставленности и щемящей тоски по святости и вере.

Давид Самойлов (1920–1990) скорее демифологизирует монументальные представления о культуре. Саркастической иронией наполнено его стихотворение «Дом-музей», в котором «музеификация» поэта стирает уникальность поэтической личности, заменяя ее набором анонимно-образцовых признаков, и тем самым оказывается синонимичной «смерти поэта» — уже в веках: «Смерть поэта — последний раздел. Не толпитесь перед гардеробом...»

Монументально-мифологизирующие модели культуры вызывают у Самойлова такое неприятие именно потому, что в его образе культуры есть только одно божество — свобода: пространство культуры создается, по Самойлову, порывом к свободе и наполнено воздухом свободы, которого так не хватает во все времена и при любых режимах. В то же время, Самойлов воспринимает культуру как надвременное состояние бытия. Однако у Самойлова культура не столько стоит над временами, сколько вбирает в себя разные времена, неизбежно создавая анахроническую (или постмодернистскую) мешанину. В «Свободном стихе», воображая повесть автора третьего тысячелетия о «позднем Предхиросимье», Самойлов весело импровизирует на эту тему, заставляя Пушкина встречаться с Петром Первым, пить виски с содовой в присутствии деда Ганнибала, а Петра восклицать: «Ужо тебе...». Но наша снисходительность по отношению к «будущим невеждам» проходит, когда в финале стихотворения Самойлов апеллирует уже к современному культурному опыту, доказывая, что анахронизм нормален для культуры: «Читатели третьего тысячелетия / Откроют повесть / С тем же отрешенным вниманием, / С каким мы / Рассматриваем евангельские сюжеты / Мастеров Возрождения, / Где за плечами гладковолосых мадонн / В итальянских окнах / Открываются тосканские рощи, / А святой Иосиф / Придерживает стареющей рукой / Вечереющие складки флорентийского плаща». Культурное мироздание при таком подходе оказывается не столько алтарем для священной жертвы, сколько игровым пространством, сценой вот уж действительно мирового театра, на котором поэт — лишь профессиональный актер или режиссер, для которого радостна сама возможность перевоплощаться, быть другим, оставаясь при этом самим собой. В этом праве на перевоплощение, на пренебрежение социальной, исторической, биографической и прочей заданностью, классификационной «клеткой» (пусть даже золоченой), собственно, и состоит свобода художника, которой так дорожит Самойлов. О парадоксальной природе культуры, театрально-игровой, ртутно-неустойчивой, ускользающей от всяческих «заданий», такие стихотворения и поэмы Самойлова, как «Беатриче», «Дон Кихот», «Батюшков», «Старый Дон Жуан», «Юлий Клопус»; возможно, ярче всего эта концепция воплотилась в известном стихотворении «Пестель, Поэт и Анна».

Б. А. Слуцкий

Стихи Бориса Слуцкого (1919–1986) «Кельнская яма», «Лошади в океане», «Баня» были на слуху у всех. С одной стороны, он был представителем той плеяды поэтов-ифлийцев, которые с конца 1930-х годов стали предпринимать попытки взорвать стихотворную гладкопись, заполонившую предвоенную советскую лирику. С другой стороны, за Слуцким был опыт поэзии фронтового поколения, обретшей черты вполне определенного течения — «психологического натурализма». Из всех поэтов-фронтовиков именно Слуцкий настойчиво продолжил начатую своими друзьями-ифлийцами (П. Коганом, М. Кульчицким, погибшими на фронте) работу над культурой поэтической речи, связав ее с эстетикой «психологического натурализма».

Шокирующая огрубленность видения мира, своего рода прозаизация стихового слова, находящаяся на грани депоэтизации, которая вызвала гнев ортодоксов («Дверь в потолок» — так называлась рецензия С. Острового на первый сборник Слуцкого), привлекала к нему большой интерес тех поэтов, которые сами вели поиск новой выразительности, свободной от олеографических красот, близкой к жестокой реальности. «Именно Слуцкий едва ли не в одиночку изменил звучание послевоенной русской поэзии. Его стих был сгустком бюрократизмов, военного жаргона, просторечия и лозунгов, он с равной легкостью использовал ассонансные, дактилические и визуальные рифмы, распатанный

ритм и народные каденции... Его интонация — жесткая, трагичная и бесстрашная — способ, которым выживший спокойно рассказывает, если захочет, о том, как и в чем он выжил», — так оценивал значение Слуцкого спустя тридцать лет И. Бродский. Но Слуцкий в большей степени имел влияние в профессионально поэтической среде.

В. Н. Соколов

Значительным явлением в литературе семидесятых годов стала художественная тенденция, которая получила название «тихой лирики». «Тихая лирика» возникает на литературной сцене во второй половине 1960-х годов как противовес «громкой» поэзии «шестидесятников». В этом смысле тенденция прямо связана с кризисом «оттепели», который становится очевидным после 1964 года. «Тихая лирика» представлена в основном такими поэтами, как Николай Рубцов, Анатолий Жигулин, Анатолий Прасолов, Станислав Куняев, Николай Тряпкин, Анатолий Передреев, Сергей Дроffenко, а также творчеством замечательного поэта, лауреата Государственной премии СССР Владимира Соколова.

«Тихие лирики» очень разнятся по характеру творческих индивидуальностей, их общественные позиции далеко не во всем совпадают, но их сближает прежде всего ориентация на определенную систему нравственных и эстетических координат. Так, в произведениях В. Н. Соколова публицистичности «шестидесятников» противопоставлена элегичность, мечтам о социальном обновлении — идея возвращения к истокам народной культуры, нравственно-религиозного, а не социально-политического обновления. Традиции В. В. Маяковского он предпочел традицию С. А. Есенина; образам прогресса, научно-технической революции, новизны и западничества «тихие лирики» противопоставили традиционную эмблематику Руси, легендарные и былинные образы, церковные христианские атрибуты и т. п.; экспериментам в области поэтики, эффектным риторическим жестам он предпочел подчеркнуто «простой» и традиционный стих. Такой поворот сам по себе свидетельствовал о глубоком разочаровании в надеждах, пробужденных «оттепелью». Вместе с тем идеалы и эмоциональный строй «тихой лирики» были гораздо более конформны по отношению к надвигающемуся «застою», чем «революционный романтизм» «шестидесятников». Во-первых, в «тихой лирике» Соколова социальные конфликты как бы интровертировались, лишаясь политической остроты и публицистической запальчивости. Во-вторых, общий пафос консерватизма, т. е. сохранения и возрождения, более соответствовал «застою», чем шестидесятнические мечты об обновлении, о революции духа.

В целом «тихая лирика» как бы вынесла за скобки такую важнейшую для «оттепели» категорию, как категория свободы, заменив ее куда более уравновешенной категорией традиции. В этом отношении с ней созвучна так называемая деревенская проза. Разумеется, в «тихой лирике» присутствовал серьезный вызов официальной идеологии: под традициями «тихие лирики» и близкие им «деревенщички» понимали отнюдь не революционные традиции, а, наоборот, разрушенные социалистической революцией моральные и религиозные традиции русского народа.

В. А. Солоухин

С началом «оттепели» лиризм как повышенная субъективность художественного дискурса распространился на прозу и драматургию. Это была своеобразная переплавка обострившегося чувства времени, оживающей активности личности в структурное качество художественного текста — в наполнение слова энергией настроения, волевого напора, в «оличнение» текста, постепенное оттеснение безличного субъекта речи голосом живого человека, не умеющего и не желающего прятать за нейтральной фразой свое отношение к тому, что видит и описывает.

Самые значительные и радикальные сдвиги под влиянием лирического сознания происходили в поэзии и прозе. В том, что лирическая экспансия подстегнула развитие поэзии, вообще-то нет ничего удивительного, новым и неординарным было то, что с начала «оттепели» лирическая тенденция распространилась на прозу, которая, как известно, традиционно предрасположена к оформлению

эпического сознания. В прозе периода «оттепели» энергичное влияние лирического сознания привело к рождению новых жанровых и стилевых форм и даже к образованию целых художественных потоков.

Есть определенная закономерность в том, что одним из характерных явлений в прозе второй половины 1950-х годов стали лирические дневники, написанные поэтами. Почти одновременно увидели свет «Владимирские проселки» (1957) Владимира Солоухина, «Дневные звезды» (1959) Ольги Берггольц, «Ледовая книга» (1959) Юхана Смуула.

Профессиональные литераторы, поэты со сложившейся репутацией, носители книжной культуры, в которой не только спрессован жизненный опыт, но и окаменели художественные клише и шаблоны, избрали независимо друг от друга жанр лирического дневника как форму, которая должна знаменовать выход за пределы беллетристических канонов, общение с жизнью напрямую, непосредственно, осязание ее «в сыром виде». Сами авторы дневников чувствуют, что корка литературных шаблонов стала мешать им видеть окружающую жизнь объемно и полно.

Книга Солоухина подчеркнута биографична. Биографизм в ней выступает не только в качестве жизненной основы, он становится особой стилевой метой лирического дневника, создавая атмосферу доверительности, прямого, неофициозного общения с читателем. В такой атмосфере органично звучат и исповедь, и проповедь. А во «Владимирских проселках» эти обе формы речевых интенций вступают в тесный контакт — исповедь незаметно переходит в проповедь. При этом дидактическая интенция, свойственная проповеди, скрадывается здесь самой формой лирического дневника, которая предполагает раскованность и непосредственность высказывания субъекта, свободу от какой бы то ни было сюжетной заданности. На самом же деле вызываемый хронологически упорядоченной цепью впечатлений от увиденного поток ассоциаций, вроде бы вольно текущих, не скованных ни временной, ни пространственной зависимостью, создает некий тайный сюжет — со своей интригой и своим драматизмом.

Это книга открытий, и собственно интрига состоит в том, что герой совершает открытие в знакомом и, казалось бы, хорошо известном мире. Одно из первых по-своему парадоксальных открытий, которое совершают, причем совершают, что называется, походя, без удивления, герои всех лирических дневников 1950-х годов, — это открытие неразрывной связи своей собственной, частной биографии и ее перипетий с биографией страны, с тем, что происходило в масштабах Большой истории. Физически совершая путешествие в пространстве, они душою совершают путешествие во времени. Рассказывая о себе, они рассказывают о времени, о своих отношениях со своей эпохи.

И всегда в той или иной мере внутренним нервом лирического повествования становится процесс проверки лирическим героем своих прежних представлений о действительности, о стране, об ее истории, а в общем — это процесс пересмотра той системы духовных ценностей, которая сложилась в сознании советского человека. Герой «Владимирских проселков» открывает в близком, в сущности повседневно знакомом мире подмосковных, владимирских деревень полузабытый огромный материк отечественной истории и восстанавливает духовную связь со своими корнями.

Лирический дневник — исповедь о преодолении героем канонических, окаменелых, привычных представлений о советской действительности; они свидетельствовали о его приближении к реальности, которая оказалась богаче, сложнее и драматичнее книжных клише и шаблонов.

А. А. Тарковский

Традиция акмеизма, заложенная Анненским, Гумилевым, Мандельштамом и Ахматовой, оставила чрезвычайно глубокий след в литературе 1960–1980-х годов. На этой почве выросла поэзия Иосифа Бродского, но в наиболее близких отношениях с «классическим» акмеизмом находится поэзия Арсения Тарковского (1907–1989).

В стихах Тарковского наиболее мощно развернута мифология мистической зависимости судьбы от слова. Через всю поэзию Тарковского проходят три макрообраза, каждый из которых одновременно

конкретен и магичен, так как каждый опирается на древнюю мифологическую традицию: это образы Древа (мировое древо, бытие), Тела (личное бытие, бренность) и Словаря (культура, язык, логос). В стихотворении «Словарь» (1963) все три макрообраза предстают в нерасторжимом единстве. Древо России здесь «прорастает» сквозь тело поэта, образуя «властительную тягу» языка. Это не декларативная, но почти физиологическая связь («жилы влажные, стальные, льняные, кровяные, костяные...»), и она наделяет поэта бессмертием, ограниченным, правда, «сроком годности» его бренного тела («бессмертен я пока...»). Она включает его в бесконечную цепь поколений, награждает почти божественной властью «одушевлять, даруя имена». Показательно, что в поэтическом мире Тарковского ледяной холод всегда сопряжен со смертью («Проходит холод запредельный, будто / Какая-то иголка ледяная...», «Как входила в плоть живую / Смертоносная игла...»). Поэтому «боль моя и благо — ключей подземных ледяная влага / Все «эР» и «эЛь» родного языка» не только возвышают, но и убивают. Язык, по Тарковскому, подчиняет человека неизменно трагической воле: «Не я словарь по слову составлял, / А он меня творил из красной глины; / Не я пять чувств, как пятерню Фома, / Вложил в зияющую рану мира, / А рана мира облегла меня...» («Явь и речь»). Не случайно в его стихах постоянно звучит мотив самоуничтожения поэта посредством поэзии или, короче, пытки/казни собственным словом. Самоуничтожение — это и плата за «пророческую власть поэта», и самое непосредственное ее проявление. Этот парадокс Тарковского понятен в контексте создаваемого им образа культуры. В его поэзии культура — как и язык, словарь — становится открытым для человека выходом из своего времени во времена иные, а вернее, в вечность («Жизнь, жизнь», 1965). Домом поэта здесь оказывается все мироздание — в его временной и пространственной бесконечности. Поэт прямо уподобляется божеству, гиганту, своим телом и бытием соединяющему воедино времена и пространства. Его рука тождественна солнцу («И если я приподнимаю руку, / Все пять лучей останутся у вас...»). Он бог целостности бытия. Весь мир в буквальном смысле держится на нем: «Я каждый день минувшего, как крепью, ключицами своими подпирал...»

У Тарковского причастность к миру культуры означает власть над временем и бессмертие, несмотря на смертность. Его лирический герой ощущает себя подмастерьем Феофана Грека, слышит в себе голоса Сквороды, Анжело Секки, Пушкина, Ван Гога, Комитаса, Мандельштама — он постоянно соотносит себя с ними, мучаясь виной перед ними и благодарно принимая на себя ношу их судеб, страданий, исканий: «Пускай простит меня Винсент ван Гог / за то, что я помочь ему не мог... / Унизил бы я собственную речь, / когда б чужую ношу сбросил с плеч». Универсальный, надвременной масштаб этого образа культуры напрямую спроецирован на образ поэта у Тарковского. В стихах Тарковского «поэт чувствует себя полномочным представителем человечества, а то и впрямую отождествляет свой удел с уделом человечества. Однако право на бессмертие, растворенное в культурном универсуме, достигается, по Тарковскому, только ценой трагедии, только ценой горения. Недаром творцы, которых Тарковский выбирает себе в «собеседники», знамениты именно своими трагическими судьбами. Поэт у Тарковского подобен Жанне д'Арк, ибо звучащие в нем голоса — голоса культуры — неизбежно возводят на костер, требуя платы смертью за радость бессмертия во время жизни. Другой постоянный образ Тарковского — Марсий, уплативший за свое искусство содранной кожей. Горение означает не только признание «Кривды Страшного суда» постоянным спутником и условием существования искусства, но и мужественное понимание того, что не небожителство, а погружение в «простое горе» — свое и чужое, сегодняшнее и отделенное столетиями — придает онтологический статус творчеству.

В этом контексте автобиографические детали в общем-то «нормальной» судьбы человека в переполненном страданиями XX веке становятся у Тарковского доказательствами всеобщего закона культуры и потому неизменно окрашиваются в откровенно мифологические тона.

Счастье любви рождает мифологические смыслы и контексты именно потому, что все происходит на фоне непрерывной трагедии: «Когда судьба по следу шла за нами, / как сумасшедший с бритвою в руке».

При этом любое страдание, в том числе и естественное страдание, связанное со старением, приближением к смерти, угасанием сил, приобретает в поэзии Тарковского значение безусловной победы:

только страданием оплачивается бессмертие, кровное родство с магическим словарем культуры. Обращенное к поэтам других эпох и поколений «Спасибо вам, вы хорошо горели!» отзовется в одном из поздних стихотворений (1977) Тарковского автометафорой: «Я свеча, я сгорел на пиру...» По логике поэта, только так можно преодолеть смерть, «и под сенью случайного крова / Загореться посмертно, как слово».

8.3. Драматургия второй половины XX века

А. Н. Арбузов

С началом «оттепели» лиризм как повышенная субъективность художественного дискурса распространился на прозу и драматургию. В драматургии лирическое наступление вылилось в оживление жанра мелодрамы, одного из самых демократических театральных жанров. Мелодрама, поднявшая было голову перед самой войной («Машенька» А. Афиногорова, «Таня» А. Арбузова, «Обыкновенный человек» Л. Леонова), но оказавшаяся невостребованной в трагической атмосфере войны, с самого начала «оттепели» энергично заявила о себе. Тогда в литературу пришла целая плеяда молодых драматургов — В. Розов, Л. Зорин, А. Володин, С. Алешин, Э. Радзинский, М. Рошин, очень активно стал работать опытный мастер мелодрамы Алексей Арбузов (1908–1986). В их пьесах на сцену выплеснулась повседневная жизнь людей, их житейские хлопоты. И в этой повседневной жизни обнаружилась своя тонкая, деликатная поэзия, а в житейских хлопотах — острый драматизм. Эта жизнь была легко узнаваема — воссоздавался быт обыкновенной советской семьи, коммуналки или фабричной «общаги», звучал живой человеческий говор. Словом, складывалась такая эмоциональная атмосфера, в которой царил дух фамильярности, если угодно — домашности, и он царил не только на сцене, между персонажами, но распространялся также между сценой и зрительным залом. В этой атмосфере выговариваются до доньшка, здесь не скрывают своих чувств и выражают их с мелодраматической аффектированностью — плачут и смеются, скандалят и нежничают.

Вопрос о том, что такое счастье, будут задавать себе и другим многие арбузовские герои, и в каждом из ответов, даже самом наивном, будет звук авторского голоса. Изменится время, исчезнет наивность этих ответов, да и сами вопросы изменятся. Марат, например, будет мучительно «строить мост» между своим детством, когда все было так ясно, и годами, на которые пришлась его юность, и будет испуганно мечтать, что именно «шестидесятые» принесут людям счастье. А через несколько лет Арбузов напишет «Счастливые дни несчастливого человека» и уже не будет заниматься плетением лирических кружев по поводу того, что такое счастье, но зато наотрез откажется от такой «счастливой» участи, какой тешит себя перед смертью его герой.

Поиски смысла бытия — бесконечны; в поисках счастья проходит вся жизнь. Художник верит в то, что вне этих поисков жизни нет, счастье же нельзя искать в одиночку. И потому путь тех его героев, за которыми чувствуешь страдания и радости самого автора, — это всегда путь к людям.

Автор охотно подстраивается к многоликкой и многоголосой веренице своих персонажей, свой среди них, похожий на того Антона-затейника из «Дальней дороги», который от всей души старался устроить судьбы ребят из своей бригады. И, как Антону, иногда ему это удается.

А. В. Вампилов

Автор четырех больших пьес и трех одноактных (считая ученическую «Дом окнами в поле»), трагически погибший в возрасте 35 лет, не увидевший ни одной из своих пьес на московской сцене, издавший при жизни лишь небольшой сборник рассказов (1961), А. В. Вампилов (1937–1972), тем не

менее произвел революцию не только в современной русской драматургии, но и в русском театре, разделив их историю на до- и послевампировскую.

Источники театра Вампилова не только разнообразны, но и противоречивы. Во-первых, это мелодрама 1960-х. Хотя очевидно, что Вампилов иронически, а подчас саркастически обнажает мелодраматические ходы, а главное, переигрывает заново коллизию молодого героя, самоуверенного, но симпатичного супермена, входящего в жизнь и надеющегося ее обустроить заново, Вампилов начинает там, где закончили его предшественники, — в точке поражения молодого героя, убеждающегося в тщетности романтических упований. Обращение — порой откровенно полемическое — к традиции мелодрамы «шестидесятников» связано прежде с переосмыслением роли своего поколения. В драматургии Вампилова «звездные мальчики» 1960-х впервые предстают как цинично обманутое поколение или, в духе Хемингуэя, как «потерянное поколение». При этом сохраняется характерная для «оттепельной традиции» позиция писателя как голоса поколения, выговаривающего именно то, что на душе у каждого ровесника. Так, по поводу «Утиной охоты», самой горькой из своих пьес, Вампилов восклицал: «Пьесу осудили люди устаревшие, не понимающие и не знающие молодежь. А мы — такие вот! Это я, понимаете?! Зарубежные писатели писали о “потерянном поколении”. А разве в нас не произошло потерь?»

Во-вторых, Вампилов несомненно испытал глубокое влияние европейского театра экзистенциализма — как непосредственно благодаря переведенным и популярным в 1960-е годы пьесам Сартра и Камю, так и опосредованно — через пробивавшиеся на полузакрытые показы фильмы Феллини, Антониони, Пазолини, Годара. С экзистенциалистской драмой Вампилова сближает отношение к драматургическому действию как к парадоксальному эксперименту, нацеленному на проверку всех возможных ответов на главный вопрос его творчества: что есть свобода? может ли личность добиться свободы от мерзкого социального окружения? как стать свободным? какова цена свободы? Характерно и то, как часто Вампилов создает в своих пьесах «пороговую ситуацию»: почти всерьез стреляются на дуэли бывшие приятели в «Прощании в июне»; почти умирает Калошин в «Случае с метранпажем»; после похорон матери, которую не видел пять лет, возвращается агроном Хомутов в «Двадцати минутах с ангелом» (а его партнеры, экспедиторы Угаров и Анчугин, поставлены на «порог» муками похмельного пробуждения без копейки в карманах); получив поутру (опять-таки с похмелья) венок с надписью «Незабвенному Виктору Александровичу от безутешных друзей», перебирает свою жизнь Зилон и в конечном счете тянется к винтовке, чтоб выстрелить себе в рот; в упор, с разрешения Шаманова, стреляет в него Пашка («Прошлым летом в Чулимске»). В соответствии с постулатами экзистенциализма именно на «пороге» выявляется подлинная цена и значение свободы.

Наконец, в-третьих, Вампилов очень чуток к смеховой стихии современного ему городского фольклора («Провинциальные анекдоты», «Старший сын» и др.). Именно в анекдотических сюжетах Вампилов нашел демократический эквивалент абсурдизма — драматургического течения, также дошедшего до советского читателя в 1960-е годы (публикации Ионеско и Беккета в «Иностранной литературе»), но воспринимавшегося зачастую как элитарный излом модернизма.

Система характеров театра Вампилова, с одной стороны, воплощает трагикомедийную ситуацию распада устойчивых ценностей, всеобщей моральной текучести и зыбкости: дело не в том, что кто-то плохой, а кто-то хороший, кто-то прогрессивный, а кто-то отсталый, здесь в буквальном смысле «век вывихнул сустав». С другой стороны, так создается определенное философское единство: каждая пьеса Вампилова демонстрирует весь спектр возможных человеческих позиций в данной ситуации, а его центральный герой на протяжении всей пьесы совершает свой индивидуальный выбор, соотнося себя с каждой из альтернатив и, как правило, отторгая их все.

Автопортрет «потерянного поколения», экзистенциальные вопросы, действие как эксперимент, атмосфера всеобщего комически-абсурдного лицедейства — комбинация всех этих и многих иных элементов оформилась в специфическом жанре вампиловской трагикомедии.

Главный герой пьесы Александра Володина «Пять вечеров» (1959) — Ильин, если судить по принятым меркам, не состоялся. Прозванный в школе «химик-гуммиарабик» за способности по химии, потом в институте один из лучших студентов, он был вышиблен с третьего курса «за откровенность», перепробовал разные профессии, помотался по белу свету — словом, не стал, не сделал, не приобрел. И Тамара, которая когда-то провожала его на фронт, тоже не достигла сколько-нибудь заметных высот — во время войны пришлось пойти на курсы медсестер, потом принять на руки осиротевшего племянника, теперь она мастер на «Красном треугольнике». И каждый из них где-то в глубине души считает свою жизнь неудавшейся и оттого, опасаясь снисходительной жалости со стороны тех, у кого жизнь задалась, одевает свою душу защитным панцирем из формул и понятий, означающих соответствие стандарту успеха и благополучия. «Работа интересная, ответственная», «Ну, конечно, я член партии. Коммунисту можно больше потребовать от партбюро. Словом, живу полной жизнью, не жалуюсь», — это оборонительные формулы, которыми прикрывается Тамара. «...Работаю инженером. Если интересуется табель о рангах — главным инженером», — так подает себя Ильин. За этой бравадой стоит обостренное чувство собственного достоинства. На самом же деле ни Тамару, ни Ильина табель о рангах вовсе не интересуется, но, зная, что в общественном мнении как раз этой самой табели принадлежит очень даже существенная роль, они «подделываются» под норму, пытаются вести диалог в зоне стандарта. И — не выдерживают. Не угасшее за долгие годы разлуки чувство любви взламывает жесткую табель социальных ролей и рангов, заставляет обоих героев переступить через свое самолюбие. Куда-то проваливаются всякие формулы успеха, теряют смысл разговоры о служебных карьерах, все это вытесняется щемящим, теплым чувством сострадания крепко намучившихся людей друг к другу. И в таком финале нет никаких нравственных отступлений — наоборот, признавая достоинство друг друга, каждый из героев сохранил свое достоинство и обрел свое счастье.

Доказательством самобытности парадоксально «обыкновенных» героев мелодрам становится повышенная субъективность драматургического дискурса. Слово персонажа в пьесах Володина подчеркнуто личное, нестандартное, энергично интонированное. Это озвученное отношение, это свой взгляд, это собственное мнение. Но выражено оно «земным» словом, бытовым говорком, почти натуралистически звучащей речью. За этими фразами, репликами, словечками слышится живой голос, в этом голосе сверкает необыкновенность «обыкновенного человека», если угодно — его талант, который проявляется то ли в чувстве юмора, то ли в высокой чуткости души, а то и в умении лихо фехтовать словом в драматическом диалоге.

В. С. Розов

Наибольшей популярностью на рубеже 1950–1960-х годов (наряду с А. Володиным) пользовался Виктор Розов, который открыл новый и в высшей степени актуальный конфликт: «розовские мальчишки» совершают свой драматический выбор между общепринятыми эталонами и собственной индивидуальностью, они защищают свою самобытность от давления стандарта, навязываемого общим (общественным) мнением. Особую остроту такой конфликт приобретал оттого, что свою самобытность защищает человек «обыкновенный».

У Розова драматургия конфликта к тому же усилена заостренностью ситуаций: «розовские мальчишки», активно сопротивляясь стандарту, ищут совсем иную систему координат. Андрей, главный герой пьесы «В добрый час!» (1954), так объясняет свое нежелание идти по проторенной дорожке (в какой угодно институт — лишь бы иметь диплом о высшем образовании): «Я вот что думаю: у каждого человека должна быть своя точка... Самое важное — найти эту точку. Вот ты свою точку чувствуешь, тебя тянет к ней, и другие — тоже. А я понять не могу: где она? Но где-то есть это мое место. Оно — только мое. Мое! вот я и хочу его найти».

Но парадокс состоял в том, что, отвергая сложившуюся иерархическую систему координат, которая ориентировала человека на то, чтобы тем или иным способом подняться по социальной лестнице,

герои мелодрамы времен «оттепели» остаются «обыкновенными» (по социальным же стандартам). И это рождает массу новых конфликтных коллизий.

Лирический пафос мелодрам Розова получал непосредственное выражение в общей эмоциональной тональности, которой окрашивались отношения между персонажами. Эта тональность образуется оригинальным сплавом двух полярно противоположных регистров — сострадания и юмора, слез и улыбки, иронии и патетики.

Вот как, например, выстраивается кульминационная сцена в пьесе Розова «В поисках радости». Олег нечаянно пролил чернила на новый письменный стол, купленный Леночкой, та в отместку выбрасывает его аквариум с рыбками за окно. И Олег срывает со стены отцовскую саблю и начинает рубить мебель. Здесь обретают символический смысл бытовые атрибуты — новая мебель, «барахло», на которое молится Леночка, рыбки («Они же живые!» — кричит Олег) и отцовская сабля. Такое сопоставление образов-символов окрашивает сцену целым пучком оттенков — тут и едкая ирония, и щемящая жалость, и высокая патетика.

В принципе, такое сочетание регистров характерно для классических мелодрам. Но именно в мелодрамах периода «оттепели» это сочетание приобретало необычайную непосредственность и свежесть. Может быть, потому, что истосковались по живому, неказенному общению и после многих лет насилия над человеческой природой вновь почувствовали ценность так называемого обычного, т. е. нормального, естественного существования человека домашнего, семейного, частного?

Рождение мелодрамы нового типа потребовало нового стиля режиссуры и обновления театральной культуры. И появился Анатолий Эфрос, который осуществил блистательные постановки Розовских пьес в московском театре имени Ленинского комсомола. А затем возникла и сразу же завоевала любовь зрителей театральная студия «Современник» под руководством Олега Ефремова, в котором наиболее целостно предстала обновленная театральность, основанная на взаимодействии бытового существования, выросла правда переживаний и чувствований человека.

М. М. Роцин

М. Роцин пришел в литературу в 1960-е годы, в период «оттепели», и стал одним из самых знаменитых авторов лирических мелодрам. В прозе же Роцин следовал натуралистической тенденции, которая в 1960-е годы развивалась очень интенсивно. По своей жанровой и стилиевой ориентации натуралистическая тенденция в прозе периода «оттепели» тяготеет к традиции «физиологического очерка» и к жанру «нравописаний» («быт и нравы»). В оппозиции «характеры и обстоятельства» за исходную инстанцию берутся обстоятельства, структура конфликта определяется тем, как обстоятельства воздействуют на социальные типы. Именно благодаря натуралистической тенденции в русской литературе 1960-х годов появилась целая галерея героев, в которых воплотились неведомые ранее социальные явления. Так, в рассказе «Мой учитель Гриша Панин» Роцин изобразил весьма тривиального положительного героя соцреализма — передового рабочего, рационализатора и вообще носителя всех желательных добродетелей. В глазах своего ученика, вчерашнего школьника, не попавшего в университет, он и есть тот самый образец, о котором ему твердили и которому надо подражать. Но, оказывается, сам Гриша Панин вовсе не считает свою жизнь удачной, он тяготится ее однообразием, его угнетает мелочность самих критериев счастья (вроде покупки пары новых стульев на обзавод), он чувствует, как погрязает в серости и скуке, и он сам гонит своего ученика из своей среды.

Вот ироничное рассуждение Роцина о том, является ли он писателем или драматургом: «Я считаю себя прозаиком. Всегда писал и пишу прозу. А пьесы — потому что в пьесе все можно покороче и побыстрее сказать. Может, прозаики пишут пьесы от лени? Когда наскучивает описывать? Я считаю себя прозаиком, но меня считают драматургом. Возможно, со стороны видней...» Среди лучших пьес Роцина можно назвать «Девочка, где ты живешь?» (1966), «Старый Новый год» (1967), «После дуэли» (1969), «Валентин и Валентина» (1970), «Ремонт» (1971), «Эшелон» (1972), «Муж и жена снимут комнату» (1974), «Галоши счастья» (1977–1979), которые поставлены во многих театрах.

Часть 1

Прочитайте приведенный ниже фрагмент произведения и выполните задания 1–9.

По вечерам этажи «Атлантиды» зияли во мраке огненными несметными глазами, и великое множество слуг работало в поварских, судомойнях и винных подвалах. Океан, ходивший за стенами, был страшен, но о нем не думали, твердо веря во власть над ним командира, рыжего человека чудовищной величины и грузности, всегда как бы сонного, похожего в своем мундире с широкими золотыми нашивками на огромного идола и очень редко появлявшегося на люди из своих таинственных покоев; на баке поминутно взывала с адской мрачностью и взвизгивала с неистовой злобой сирена, но немногие из обедающих слышали сирену — ее заглушали звуки прекрасного струнного оркестра, изысканно и неустанно игравшего в двухсветной зале, празднично залитой огнями, переполненной декольтированными дамами и мужчинами во фраках и смокингах, стройными лакеями и почтительными метрдотелями, среди которых один, тот, что принимал заказы только на вина, ходил даже с цепью на шее, как лорд-мэр. Смокинг и крахмальное белье очень молодили господина из Сан-Франциско. Сухой, невысокий, неладно скроенный, но крепко сшитый, он сидел в золотисто-жемчужном сиянии этого чертога за бутылкой вина, за бокалами и бокальчиками тончайшего стекла, за кудрявым букетом гиацинтов. Нечто монгольское было в его желтоватом лице с подстриженными серебряными усами, золотыми пломбами блестели его крупные зубы, старой слоновой костью — крепкая лысая голова. Богато, но по годам была одета его жена, женщина крупная, широкая и спокойная; сложно, но легко и прозрачно, с невинной откровенностью — дочь, высокая, тонкая, с великолепными волосами, прелестно убранными, с ароматическим от фиалковых лепешечек дыханием и с нежнейшими розовыми прыщиками возле губ и между лопаток, чуть припудренных... Обед длился больше часа, а после обеда открывались в бальной зале танцы, во время которых мужчины, — в том числе, конечно, и господин из Сан-Франциско, — задрав ноги, до малиновой красноты лиц накуривались гаванскими сигарами и напивались ликерами в баре, где служили негры в красных камзолах, с белками, похожими на облупленные крутые яйца. Океан с гулом ходил за стеной черными горами, вьюга крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая и ее, и эти горы, — точно плугом разваливая на стороны их зыбкие, то и дело вскипавшие и высоко взвивавшиеся пенистыми хвостами громады, — в смертной тоске стенала удушаемая туманом сирена, мерзли от стужи и шалели от непосильного напряжения внимания вахтенные на своей вышке, мрачным и знойным недрам преисподней, ее последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, — та, где глухо гоготали исполинские топки, пожирившие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени; а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел, цедали коньяк и ликеры, плавали в волнах пряного дыма, в танцевальной зале все сияло и изливало свет, тепло и радость, пары то крутились в вальсах, то изгибались в танго — и музыка настойчиво, в сладостно-бесстыдной печали молила все об одном, все о том же...

Был среди этой блестящей толпы некий великий богач, бритый, длинный, в старомодном фраке, был знаменитый испанский писатель, была всесветная красавица, была изящная влюбленная пара, за которой все с любопытством следили и которая не

скрывала своего счастья: он танцевал только с ней, и все выходило у них так тонко, очаровательно, что только один командир знал, что эта пара нанята Ллойдом играть в любовь за хорошие деньги и уже давно плавает то на одном, то на другом корабле.

(*Ē. Ā. Āóí èí «Āīñī īäèí èç Ñàí -Ōðàí òèñêí»*)

Ответом к заданиям 1—7 является слово, или словосочетание, или последовательность цифр, чисел. Укажите ответы в тексте работы.

1. В приведенном фрагменте бушующая за бортом «Атлантиды» стихия океана противопоставляется спокойствию и беззаботности пассажиров. Как называется прием резкого противопоставления, используемый в художественном произведении?

Ответ: _____.

2. Назовите тип композиции, характеризующийся финальным возвращением к исходной мысли, образу (например, изображение парохода «Атлантида» в начале и в конце рассказа «Господин из Сан-Франциско»).

Ответ: _____.

3. Кто в финале рассказа наблюдает за движением «Атлантиды» со скал Гибралтара?

Ответ: _____.

4. Установите соответствие между географической точкой на пути семьи господина из Сан-Франциско и событиями в жизни этой семьи: к каждой позиции первого столбца подберите соответствующую позицию из второго столбца.

ГЕОГРАФИЧЕСКАЯ ТОЧКА

- А) Неаполь
- Б) Капри
- В) Афины

СОБЫТИЯ В ЖИЗНИ СЕМЬИ ГОСПОДИНА ИЗ САН-ФРАНЦИСКО

- 1) только входит в план путешествия, посетить это место семье не удастся
- 2) смерть господина из Сан-Франциско
- 3) появление на борту «Атлантиды» наследного принца, очаровавшего дочь господина из Сан-Франциско
- 4) недолгое пребывание, прервавшееся из-за плохой погоды

Запишите в таблицу выбранные цифры под соответствующими буквами.

Ответ:

А	Б	В

5. Назовите модернистское течение начала XX века, с которым сближается рассказ «Господин из Сан-Франциско» благодаря насыщенности символическими образами.

Ответ: _____.

Прочитайте приведенное ниже произведение и выполните задания 10–16.

Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты — в ризах образа...
Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза.
Как захожий богомолец,
Я смотрю твои поля.
А у низеньких околиц
Звонно чахнут тополя.
Пахнет яблоком и медом
По церквам твой кроткий Спас.
И гудит за корогодом
На лугах веселый пляс.
Побегу по мятой стежке
На приволь зеленых лех,
Мне навстречу, как сережки,
Прозвенит девичий смех.
Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

(*Н. А. А́нái е́с, 1914*)

Ответом к заданиям 10–14 является слово, или словосочетание, или последовательность цифр. Укажите ответы в тексте работы.

10. Как называется литературное течение в русской поэзии первой трети XX века, представители которого, в том числе и С. А. Есенин, считали, что цель творчества состоит в создании образа?

Ответ: _____.

11. Каким средством художественной выразительности, основанным на сближении отдельных слов или выражений по сходству их значений в языке, пользуется С. А. Есенин, рисуя образ крестьянской избы в стихотворении «Гой ты, Русь моя родная!..»?

Гой ты, Русь моя родная!
Хаты — в ризах образа...

Ответ: _____.

12. Какой прием поэтической звукописи использует С. А. Есенин в стихотворении «Гой ты, Русь моя родная!..», повторяя свистящие, благодаря чему рождается ощущение пронзительной сини просторов?

Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза.

Ответ: _____.

13. Из приведенного ниже перечня выберите три названия художественных средств и приемов, использованных поэтом в стихотворении. Запишите цифры, под которыми они указаны.

- 1) гипербола
- 2) эпитет
- 3) метафора
- 4) повтор
- 5) сравнение

Ответ:

--	--	--

14. Укажите размер, которым написано стихотворение С. А. Есенина «Гой ты, Русь моя родная!..» (без указания количества стоп).

Ответ: _____.

При выполнении заданий 15 и 16 дайте прямой связный ответ на вопрос (примерный объем — 5–10 предложений).

Выполняя задание 16, подберите для сопоставления два произведения разных авторов (в одном из примеров допустимо обращение к произведению того автора, которому принадлежит исходный текст); укажите названия произведений и фамилии авторов и сопоставьте произведения с предложенным текстом в заданном направлении анализа. При ответах на задания 15 и 16 выполняйте следующие требования:

- аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения,
- не искажайте авторскую позицию,
- избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Ответы записывайте четко и разборчиво, соблюдая нормы письменной речи.

15. Почему тема Родины и России раскрывается в мотивах дороги, скитальничества, вольности, бунтарства в лирике С. А. Есенина?

16. В каких произведениях русских поэтов создан образ России и в чем его сходство и различие в этих произведениях и стихотворении С. А. Есенина?

Часть 2

Для выполнения задания части 2 выберите только ОДНУ из предложенных тем сочинений (17.1–17.4). Напишите сочинение на эту тему в объеме не менее 200 слов (если объем сочинения менее 150 слов, то оно оценивается 0 баллов).

Раскрывайте тему сочинения полно и многоаспектно.

Аргументируйте свои тезисы анализом элементов текста произведения (в сочинении по лирике необходимо проанализировать не менее трех стихотворений).

Выявляйте роль художественных средств, важную для раскрытия темы сочинения.

Продумывайте композицию сочинения.

Избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Сочинение пишите четко и разборчиво, соблюдая нормы речи.

- 17.1. Тема поэта и поэзии в лирике М. Цветаевой.
- 17.2. Смысл названия рассказа М. А. Шолохова «Судьба человека».
- 17.3. Проследите связь между стихотворением «Гамлет» и романом «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака.
- 17.4. Судьба русской деревни в литературе второй половины XX века.

Ответы к примерам заданий ЕГЭ

Раздел 1–3

№ задания	Ответ
1	прославление
2	1187
3	поход на половцев
4	241
5	отрицательное сравнение
6	эпитеты (постоянные эпитеты)
7	плач Ярославны
10	Гораций
11	«забавный русский слог»
12	истина
13	125
14	Екатерина II

Раздел 4–6

№ задания	Ответ
1	Андрей Болконский
2	роман-эпопея
3	к «застывшим»
4	241
5	шар-глобус
6	диалектика души
7	Платона Каратаева
10	риторические
11	кольцевая
12	перекрестная
13	124
14	эпитет

Раздел 7–8

№ задания	Ответ
1	антитеза (контраст)
2	кольцевая
3	дьявол
4	421
5	символизм
6	метафора
7	вечные
10	имажинизм
11	метафора
12	аллитерация
13	235
14	хорей

ТРЕНИРОВОЧНЫЕ ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ



Вариант 1



Вариант 2



Вариант 1

Часть 1

Прочитайте приведенный ниже фрагмент текста и выполните задания 1–9.

— То-то я все себя спрашивал: где слышал я эту фамилию: Базаров?.. Николай, помнится, в батюшкиной дивизии был лекарь Базаров?

— Кажется, был.

— Точно, точно. Так этот лекарь его отец, Гм! — Павел Петрович повел усами. — Ну, а сам господин Базаров, собственно, что такое? — спросил он с расстановкой.

— Что такое Базаров? — Аркадий усмехнулся. — Хотите, дядюшка, я вам скажу, что он собственно такое?

— Сделай одолжение, племянничек.

— Он нигилист.

— Как? — спросил Николай Петрович, а Павел Петрович поднял на воздух нож с куском масла на конце лезвия и остался неподвижен.

— Он нигилист, — повторил Аркадий.

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

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

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

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

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

— И что ж, это хорошо? — перебил Павел Петрович.

— Смотря как кому, дядюшка. Иному от этого хорошо, а иному очень дурно.

— Вот как. Ну, это, я вижу, не по нашей части. Мы, люди старого века, мы полагаем, что без принципов (Павел Петрович выговаривал это слово мягко, на французский манер, Аркадий, напротив, произносил «прынцип», налегая на первый слог), без принципов, принятых, как ты говоришь, на веру, шагу ступить,дохнуть нельзя. Vous avez change tout cela {Вы все это изменили (франц.)}, дай вам Бог здоровья и генеральский чин, а мы только любоваться вами будем, господа... как бишь?

— Нигилисты, — отчетливо проговорил Аркадий.

— Да. Прежде были гегелисты, а теперь нигилисты. Посмотрим, как вы будете существовать в пустоте, в безвоздушном пространстве; а теперь позвони-ка, пожалуйста, брат, Николай Петрович, мне пора пить мой какао.

(И. С. Тургенев «Отцы и дети»)

Ответом к заданиям 1—7 является слово, или словосочетание, или последовательность цифр, чисел. Укажите ответы в тексте работы. Сначала укажите ответы в тексте работы, а затем перенесите их в БЛАНК ОТВЕТОВ № 1 справа от номеров соответствующего задания, начиная с первой клеточки, без пробелов, запятых и других дополнительных символов. Каждую букву (цифру) пишете в отдельной клеточке в соответствии с приведенными в бланке образцами.

1. К какому сословию принадлежал герой романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» Евгений Базаров?

Ответ: _____.

2. Кому адресовано посвящение к роману И. С. Тургенева «Отцы и дети»?

Ответ: _____.

3. Какой момент в биографии героя тургеневского романа «Отцы и дети» Евгения Базарова был переломным в осознании своей личности?

Ответ: _____.

4. Установите соответствие между персонажами и их характеристикой: к каждой позиции первого столбца подберите соответствующую характеристику из второго столбца.

ПЕРСОНАЖИ

- А) Аркадий Кирсанов
- Б) Евгений Базаров
- В) Павел Петрович Кирсанов

ХАРАКТЕРИСТИКА

- 1) бывший «светский лев» из Петербурга, аристократ с изысканными манерами и привычками
- 2) под влиянием Базарова становится нигилистом, но в душе он остается романтиком; любит природу и искусство
- 3) помещик, вдовец, милый, добрый человек; очень любит своего единственного сына
- 4) ко всему относится критически; холодный, резкий, жесткий человек; не дворянин, гордится своим простым происхождением

Ответ: _____.

5. Принципы какого литературного направления определяют особенности созданной И. С. Тургеневым в романе «Отцы и дети» картины мира?

Ответ: _____.

6. Чем закончилась дуэль между Павлом Кирсановым и Евгением Базаровым в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»?

Ответ: _____.

7. Кто из героинь романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» явилась на бал у губернатора «безо всякой кринолины и в грязных перчатках, но с райскою птицею в волосах»?

Ответ: _____.

Для выполнения заданий 8–9 используйте БЛАНК ОТВЕТОВ №2. Сначала запишите номер задания, а затем дайте полный прямой связный ответ на вопрос (примерный объем 5–10 предложений).

Выполняя задание 9, подберите для сопоставления два произведения разных авторов (в одном из примеров допустимо обращение к произведению того автора, которому принадлежит исходный текст); укажите названия произведений и фамилии авторов и сопоставьте произведения с предложенным текстом в заданном направлении анализа. При ответах на задания 8 и 9 выполняйте следующие требования:

- аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения,
- не искажайте авторскую позицию,
- избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Ответы записывайте четко и разборчиво, соблюдая нормы письменной речи.

8. Мнимые единомышленники Базарова в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети».

Ответ: _____.

9. В каких еще произведениях отечественной литературы поднимается тема противостояния поколений? При сопоставлении укажите произведение и автора.

Ответ: _____.

Прочитайте приведенное ниже произведение и выполните задания 10–16.

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала:
И повторится все, как встарь
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

(А. А. Блок, 1912)

Ответ: _____.

Ответом к заданиям 10–14 является слово, или словосочетание, или последовательность цифр. Сначала укажите ответы в тексте работы, а затем перенесите их в БЛАНК ОТВЕТОВ № 1 справа от номеров соответствующего задания, начиная с первой клеточки, без пробелов, запятых и других дополнительных символов. Каждую букву (цифру) пишите в отдельной клеточке в соответствии с приведенными в бланке образцами.

10. Какой тип композиции, для которой характерно повторение в конце произведения какого-то элемента его начала, использует А.А. Блок в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...»?

Ответ: _____.

11. Как называется литературное направление конца XIX — начала XX веков, одним из ярких представителей которого являлся А. А. Блок?

Ответ: _____.

12. Чьи философские идеи повлияли на формирование А. А. Блока как поэта?

Ответ: _____.

13. Из приведенного ниже перечня выберите три названия художественных средств и приемов, использованных поэтом в стихотворении. Запишите цифры, под которыми они указаны.

- 1) ирония
- 2) эпитеты
- 3) аллитерация
- 4) гипербола
- 5) ряды однородных членов

Ответ:

--	--	--

14. Как в литературоведении называется художественный образ, раскрывающийся через сопоставление с другими понятиями и содержащий в себе множество смыслов (например, ветер и вьюга в поэме А. А. Блока «Двенадцать»)?

Ответ: _____.

Для выполнения заданий 15 и 16 используйте БЛАНК ОТВЕТОВ №2. Сначала запишите номер задания, а затем дайте полный прямой связный ответ на вопрос (примерный объем 5–10 предложений).

Выполняя задание 16, подберите для сопоставления два произведения разных авторов (в одном из примеров допустимо обращение к произведению того автора, которому принадлежит исходный текст); укажите названия произведений и фамилии авторов и сопоставьте произведения с предложенным текстом в заданном направлении анализа. При ответах на задания 15 и 16 выполняйте следующие требования:

- аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения,
- не искажайте авторскую позицию,
- избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Ответы записывайте четко и разборчиво, соблюдая нормы письменной речи.

15. Какими художественными средствами А. А. Блок создает образ Вечной Женственности?

Ответ: _____.

16. Кто еще из русских поэтов обращался в своем творчестве к философским размышлениям на тему о себе и мире, о своем времени, о бренности бытия?

Ответ: _____.

Часть 2

Для выполнения задания части 2 используйте БЛАНК ОТВЕТОВ №2. Выберите только ОДНУ из предложенных тем сочинений (17.1–17.4).

В бланке ответов № 2 укажите номер выбранной вами темы, а затем напишите сочинение на эту тему в объеме не менее 200 слов (если объем сочинения менее 150 слов, то оно оценивается 0 баллов).

Раскрывайте тему сочинения полно и многоаспектно.

Аргументируйте свои тезисы анализом элементов текста произведения (в сочинении по лирике необходимо проанализировать не менее трех стихотворений).

Выявляйте роль художественных средств, важную для раскрытия темы сочинения.

Продумывайте композицию сочинения.

Избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Сочинение пишите четко и разборчиво, соблюдая нормы речи.

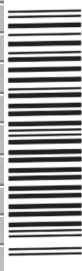
17.1. Любовная лирика В. В. Маяковского как вершина поэтического самовыражения.

17.2. Образ дороги в эпической поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

17.3. Почему И. А. Бунин считает, что любовь — «краткий гость на земле» (на материале новеллы «Чистый понедельник»)?

17.4. Историческая тема в русской литературе (на примере нескольких произведений разных периодов).

Бланк ответов №1



Заполнять гелевой или капиллярной ручкой ЧЕРНЫМИ чернилами ЗАГЛАВНЫМИ ПЕЧАТНЫМИ БУКВАМИ по следующим образцам:

А Б В Г Д Е Ё Ж З И Й К Л М Н О П Р С Т У Ф Х Ц Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
А В С D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z , - Æ Å Ö Ò È É Ê Ë Ì Í Ò Û Ü Æ

Регион

Код предмета

Название предмета

С правилами экзамена ознакомлен и согласен
Совпадение вариантов в задании
и бланке ответов подтверждаю
Подпись участника ЕГЭ строго внутри окошка.

Резерв 5

ВНИМАНИЕ! Все бланки и листы с контрольными измерительными материалами рассматриваются в комплекте.

Результаты выполнения заданий с ответом в краткой форме

Grid for recording answers for tasks 1-40. The grid is organized into two columns of 20 rows each, with numbers 1-40 on the left side of each row.

Замена ошибочных ответов на задания с ответом в краткой форме

Form for replacing incorrect answers, consisting of three rows of boxes for task numbers and corresponding answer boxes.

Вариант 2

Часть 1

Прочитайте приведенный ниже фрагмент текста и выполните задания 1–9.

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
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.

(А. С. Пушкин «Медный всадник»)

Ответом к заданиям 1—7 является слово, или словосочетание, или последовательность цифр, чисел. Укажите ответы в тексте работы. Сначала укажите ответы в тексте работы, а затем перенесите их в БЛАНК ОТВЕТОВ № 1 справа от номеров соответствующего задания, начиная с первой клеточки, без пробелов, запятых и других дополнительных символов. Каждую букву (цифру) пишете в отдельной клеточке в соответствии с приведенными в бланке образцами.

1. К какому жанру литературы принадлежит «Медный всадник» А. С. Пушкина?

Ответ: _____.

2. Назовите литературное направление, расцвет которого пришелся на вторую половину XIX века и принципы которого нашли свое отражение в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник».

Ответ: _____.

3. Какой подзаголовок дал автор поэме «Медный всадник»?

Ответ: _____.

4. Установите соответствие между изобразительно-выразительным средством и примером тропа из приведенного фрагмента поэмы «Медный всадник»: к каждой позиции первого столбца подберите соответствующую позицию из второго столбца.

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-
ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ
СРЕДСТВО**

- А) перифраз
Б) метафора
В) сравнение

ПРИМЕР

- 1) «За ним несется Всадник Медный
На *çâîí êî-ñêà-òùâî êîí á...*»
2) «Бежит и слышит за собой —
Êàê áóàòî äðîì à äðîòî òâí ùá —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой».
3) «И взоры дикие навел
На лик *âáðæââòà ï îòî èðà...*»
4) «*Âñêèì áèà èðîâü.* Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом...»

5. Как называется острое столкновение характеров и обстоятельств, взглядов и жизненных принципов, положенное в основу действия художественного произведения (например, борьба интересов личности и государства в «Медном всаднике» А. С. Пушкина)?

Ответ: _____.

6. Как называется авторское рассуждение, размышление, высказывание, часто имеющее лишь косвенное отношение к непосредственному сюжетному повествованию, например:

Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо к тому же дружно.
Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто.

Ответ: _____.

7. Назовите прием, основанный на повторении одинаковых согласных звуков, который автор использует в следующих строках:

Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь...

Ответ: _____.

Для выполнения заданий 8–9 используйте БЛАНК ОТВЕТОВ №2. Сначала запишите номер задания, а затем дайте полный прямой связный ответ на вопрос (примерный объем 5–10 предложений).

Выполняя задание 9, подберите для сопоставления два произведения разных авторов (в одном из примеров допустимо обращение к произведению того автора, которому принадлежит исходный текст); укажите названия произведений и фамилии авторов и сопоставьте произведения с предложенным текстом в заданном направлении анализа. При ответах на задания 8 и 9 выполняйте следующие требования:

- аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения,
- не искажайте авторскую позицию,
- избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Ответы записывайте четко и разборчиво, соблюдая нормы письменной речи.

8. В чем заключается неоднозначность трактовки образов Петра I и Евгения в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник»?
9. Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» — одно из центральных произведений «петербургского текста». Какие еще произведения русских писателей можно отнести к «петербургскому тексту» и почему?

Прочитайте приведенное ниже стихотворение и выполните задания 10–16.

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.
Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волнением и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаям упоенный...
И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман...
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.
Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей,

Страны, где пламенем страстей
 Впервые чувства разгорались,
 Где музы нежные мне тайно улыбались,
 Где рано в бурях отцвела
 Моя потерянная младость,
 Где легкокрылая мне изменила радость
 И сердце хладное страданью предала.
 Искатель новых впечатлений,
 Я вас бежал, отечески края;
 Я вас бежал, питомцы наслаждений,
 Минутной младости минутные друзья;
 И вы, наперсницы порочных заблуждений,
 Которым без любви я жертвовал собой,
 Покоем, славою, свободой и душой,
 И вы забыты мной, изменницы молодые,
 Подруги тайные моей весны златая,
 И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,
 Глубоких ран любви, ничто не излечило...
 Шумы, шуми, послушное ветрило,
 Волнуйся подо мной, угрюмый океан...

(А. С. Пушкин, 1820)

Ответом к заданиям 10–14 является слово, или словосочетание, или последовательность цифр. Сначала укажите ответы в тексте работы, а затем перенесите их в БЛАНК ОТВЕТОВ № 1 справа от номеров соответствующего задания, начиная с первой клеточки, без пробелов, запятых и других дополнительных символов. Каждую букву (цифру) пишите в отдельной клеточке в соответствии с приведенными в бланке образцами.

10. Как называется лирический жанр, для которого характерно настроение задумчивой грусти (например, «Погасло дневное светило...»)?

Ответ: _____.

11. Назовите средство художественной выразительности, которое предполагает нарушение прямого порядка слов в предложении («Где легкокрылая мне изменила радость...»).

Ответ: _____.

12. Фраза «Шумы, шуми, послушное ветрило, // Волнуйся подо мной, угрюмый океан» трижды повторяется в стихотворении. Как называется такой художественный прием?

Ответ: _____.

13. Какие три из перечисленных ниже художественных средств или приемов использованы в стихотворении «Погасло дневное светило...»? Запишите цифры, под которыми они указаны.

- | | |
|--------------|----------------|
| 1) метафора | 4) оксюморон |
| 2) гипербола | 5) аллитерация |
| 3) эпитет | |

Ответ:

--	--	--

14. Укажите название стихотворного размера, которым написано данное стихотворение (без указания количества стоп).

Ответ: _____.

Для выполнения заданий 15 и 16 используйте БЛАНК ОТВЕТОВ №2. Сначала запишите номер задания, а затем дайте полный прямой связный ответ на вопрос (примерный объем 5–10 предложений).

Выполняя задание 16, подберите для сопоставления два произведения разных авторов (в одном из примеров допустимо обращение к произведению того автора, которому принадлежит исходный текст); укажите названия произведений и фамилии авторов и сопоставьте произведения с предложенным текстом в заданном направлении анализа. При ответах на задания 15 и 16 выполняйте следующие требования:

- аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения,
- не искажайте авторскую позицию,
- избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Ответы записывайте четко и разборчиво, соблюдая нормы письменной речи.

15. Охарактеризуйте композицию стихотворения «Погасло дневное светило...».
16. Какие черты поэтики романтизма нашли отражение в стихотворении А. С. Пушкина «Погасло дневное светило...»? С произведениями каких русских поэтов-романтиков созвучно данное стихотворение? (Приведите 2–3 примера.)

Часть 2

Для выполнения задания части 2 используйте БЛАНК ОТВЕТОВ №2. Выберите только ОДНУ из предложенных тем сочинений (17.1–17.4).

В бланке ответов № 2 укажите номер выбранной вами темы, а затем напишите сочинение на эту тему в объеме не менее 200 слов (если объем сочинения менее 150 слов, то оно оценивается 0 баллов).

Раскрывайте тему сочинения полно и многоаспектно.

Аргументируйте свои тезисы анализом элементов текста произведения (в сочинении по лирике необходимо проанализировать не менее трех стихотворений).

Выявляйте роль художественных средств, важную для раскрытия темы сочинения.

Продумывайте композицию сочинения.

Избегайте фактических, логических, речевых ошибок.

Сочинение пишите четко и разборчиво, соблюдая нормы речи.

- 17.1. В чем заключается своеобразие баллады В. А. Жуковского «Светлана» по сравнению с другими произведениями этого жанра?
- 17.2. Почему И. А. Гончаров назвал «Сон Обломова» «увертюрой ко всему роману»? (По роману И. А. Гончарова «Обломов».)
- 17.3. Дом — Город — Космос в художественном мире романа М. А. Булгакова «Белая гвардия».
- 17.4. Судьба человека в русской литературе (на примере нескольких произведений разных периодов).

Перспективная модель тренировочного теста

Вариант 1

Часть 1

Прочитайте приведенный ниже фрагмент произведения и выполните задание 1.1 или 1.2 (на выбор) и задание 2.

Вся жизнь мгновенно перед ним пронеслась. Какие были у него радости? Кого он утешил? Кому добрый совет подал? Кому доброе слово сказал? Кого приютил, обогрел, защитил? Кто слышал об нем? Кто об его существовании вспомнит?

И на все вопросы ему пришлось отвечать: «Никому, никто».

Он жил и дрожал — только и всего.

(I . A. NāeòÙeīā-U āādeī, «ī dāī oādÙe ī eñeādū»)

Из заданий 1.1 и 1.2 выполните только ОДНО по вашему выбору.

Дайте прямой связный ответ на вопрос в объеме не менее 50 слов (если объем менее 40 слов, то ответ оценивается 0 баллов).

Аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения. Избегайте фактических ошибок. Рассуждайте логично. Соблюдайте нормы речи. Ответы записывайте четко и разборчиво.

1.1. Какие фольклорные традиции представлены в «Сказках» М. Е. Салтыкова-Щедрина? В чем наиболее заметно проявляется близость сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина с произведениями народно-поэтической словесности?

1.2. Какой способ выражения мысли с помощью намеков, имеющий второй скрытый смысл, использует М. Е. Салтыков-Щедрин в своих «Сказках»? Приведите примеры.

Подберите ОДНО произведение для сопоставления (допустимо обращение к другому произведению автора исходного текста). Укажите его название и фамилию автора.

Дайте прямой связный ответ на вопрос в объеме не менее 50 слов (если объем менее 40 слов, то ответ оценивается 0 баллов). По своему усмотрению выявите либо черты сходства, либо черты различия. Аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения. Избегайте фактических ошибок. Рассуждайте логично. Соблюдайте нормы речи. Ответы записывайте четко и разборчиво.

2. Назовите произведение отечественной литературы (с указанием автора), которое написано в жанре сатиры. В чем оно схоже (и чем различается) с сатирой Салтыкова-Щедрина?

Прочитайте приведенное ниже произведение (фрагмент) и выполните задание 3.1 или 3.2, а также задание 4.

Письмо матери

Ты жива еще, моя старушка?

Жив и я. Привет тебе, привет!

Пусть струится над твоей избушкой
Тот вечерний несказанный свет.
Пишут мне, что ты, тая тревогу,
Загрустила шибко обо мне,
Что ты часто ходишь на дорогу
В старомодном ветхом шушуне.
И тебе в вечернем синем мраке
Часто видится одно и то ж:
Будто кто-то мне в кабацкой драке
Саданул под сердце финский нож.
Ничего, родная! Успокойся.
Это только тягостная бредь.
Не такой уж горький я пропойца,
Чтоб, тебя не видя, умереть.
Я по-прежнему такой же нежный
И мечтаю только лишь о том,
Чтоб скорее от тоски мятежной
Воротиться в низенький наш дом.
Я вернусь, когда раскинет ветви
По-весеннему наш белый сад.
Только ты меня уж на рассвете
Не буди, как восемь лет назад.
Не буди того, что отмечталось,
Не волнуй того, что не сбылось, —
Слишком раннюю утрату и усталость
Испытать мне в жизни привелось.
И молиться не учи меня. Не надо!
К старому возврата больше нет.
Ты одна мне помощь и отрада,
Ты одна мне несказанный свет.
Так забудь же про свою тревогу,
Не грусти так шибко обо мне.
Не ходи так часто на дорогу
В старомодном ветхом шушуне.

(*N. A. Anđić èí, 1924*)

Из заданий 3.1 и 3.2 выполните только ОДНО по вашему выбору.

Дайте прямой связный ответ на вопрос в объеме не менее 50 слов (если объем менее 40 слов, то ответ оценивается 0 баллов). Аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения. Избегайте фактических ошибок. Рассуждайте логично. Соблюдайте нормы речи. Ответы записывайте четко и разборчиво.

- 3.1.** Какие художественные средства использует поэт для усиления эмоциональной выразительности стихотворения?
- 3.2.** В каких образах стихотворения «Письмо матери» воплощено представление лирического героя о родине?

Подберите произведение для сопоставления (допустимо обращение к другому произведению автора исходного текста). Укажите его название и фамилию автора.

Дайте прямой связный ответ на вопрос в объеме не менее 50 слов (если объем менее 40 слов, то ответ оценивается 0 баллов). По своему усмотрению выявите либо черты сходства, либо черты различия. Аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения. Избегайте фактических ошибок. Рассуждайте логично. Соблюдайте нормы речи. Ответы записывайте четко и разборчиво.

4. Какие еще стихотворения русских поэтов обращены к близкому человеку? Какие мотивы сближают их со стихотворением «Письмо матери»? Аргументируйте свой ответ.

Часть 2

Для выполнения задания части 2 выберите только ОДНУ из четырех предложенных тем сочинений. Напишите сочинение на эту тему в объеме не менее 250 слов (при объеме менее 200 слов сочинение оценивается 0 баллов):

- раскройте тему, стараясь не допускать отступлений от нее,
- аргументируйте все сформулированные вами тезисы,
- обосновывайте суждения текстом и используйте цитаты (в сочинении по лирике необходимо опираться не менее чем на три стихотворения),
- не искажайте авторскую позицию, избегайте фактических ошибок,
- используйте теоретико-литературные понятия для анализа произведения,
- продумайте композицию сочинения и рассуждайте логично,
- соблюдайте нормы речи,
- пишите четко и разборчиво.

- 5.1. В чем Д. И. Фонвизин видит причину злонравия героев в пьесе «Недоросль»?
- 5.2. В чем заключается основной конфликт поэмы М. Ю. Лермонтова «Песня про купца Калашникова»?
- 5.3. Расскажите о новаторстве А. Н. Островского в области драматургии («Театр Островского»).
- 5.4. В рассказе М. А. Шолохова речь идет о жизни солдата Андрея Соколова. Почему же все-таки произведение называется «Судьба человека», а не «Судьба солдата»?

Вариант 2

Часть 1

Прочитайте приведенный ниже фрагмент произведения и выполните задание 1.1 или 1.2 (на выбор) и задание 2.

Переправа, переправа!
Берег левый, берег правый,
Снег шершавый, кромка льда...

Кому память, кому слава,
Кому темная вода, —
Ни приметы, ни следа.

Ночью, первым из колонны,
Обломав у края лед,
Погрузился на понтоны
Первый взвод.
Погрузился, оттолкнулся
И пошел. Второй за ним.
Приготовился, пригнулся
Третий следом за вторым.

Как плоты, пошли понтоны,
Громыхнул один, другой
Басовым, железным тоном,
Точно крыша под ногой.

И плывут бойцы куда-то,
Притаив штыки в тени.
И совсем свои ребята
Сразу — будто не они,

Сразу будто не похожи
На своих, на тех ребят:
Как-то все дружнее и строже,
Как-то все тебе дороже
И родней, чем час назад.

Поглядеть — и впрямь — ребята!
Как, по правде, желторот,
Холостой ли он, женатый,
Этот стриженный народ.

Но уже идут ребята,
На войне живут бойцы,
Как когда-нибудь в двадцатом
Их товарищи — отцы.

Тем путем идут суровым,
Что и двести лет назад
Проходил с ружьем кремневым
Русский труженик-солдат.

Мимо их висков вихрастых,
Возле их мальчишских глаз
Смерть в бою свистела часто
И минет ли в этот раз?

(А. О. Оааааааааааа «Аааааааааааа Оаааааааааааа . I' аааааааааааа»)

Из заданий 1.1 и 1.2 выполните только ОДНО по вашему выбору.
Дайте прямой связный ответ на вопрос в объеме не менее 50 слов (если объем менее 40 слов, то ответ оценивается 0 баллов). Аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения. Избегайте фактических ошибок. Рассуждайте логично. Соблюдайте нормы речи. Ответы записывайте четко и разборчиво.

1.1. Какими чертами характера наделяет автор героя поэмы «Василий Теркин»?

1.2. Как вы понимаете понятие «собираТЕЛЬный образ»? Почему образ Василия Теркина называют собираТЕЛЬным?

Подберите ОДНО произведение для сопоставления (допустимо обращение к другому произведению автора исходного текста). Укажите его название и фамилию автора. Дайте прямой связный ответ на вопрос в объеме не менее 50 слов (если объем менее 40 слов, то ответ оценивается 0 баллов). По своему усмотрению выявите либо черты сходства, либо черты различия. Аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения. Избегайте фактических ошибок. Рассуждайте логично. Соблюдайте нормы речи. Ответы записывайте четко и разборчиво.

2. Кто еще из известных вам авторов изображает стойкость и героизм русского солдата во время Великой Отечественной войны? При сопоставлении укажите произведение и автора.

Прочитайте приведенное ниже произведение (фрагмент) и выполните задание 3.1 или 3.2, а также задание 4.

Послушайте!

Послушайте!
Ведь, если звезды зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — кто-то хочет, чтобы они были?
Значит — кто-то называет эти плевочки
жемчужиной?
И, надрываясь
в метелях полуденной пыли,
врывается к богу,
боится, что опоздал,
плачет,

целует ему жилистую руку,
просит —
чтоб обязательно была звезда! —
клянется —
не перенесет эту беззвездную муку!
А после
ходит тревожный,
но спокойный наружно.
Говорит кому-то:
«Ведь теперь тебе ничего?
Не страшно?
Да?!»
Послушайте!
Ведь, если звезды
зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — это необходимо,
чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!
(*А. А. Ӏ àyêî âñèèé, 1914*)

Из заданий 3.1 и 3.2 выполните только ОДНО по вашему выбору. Дайте прямой связный ответ на вопрос в объеме не менее 50 слов (если объем менее 40 слов, то ответ оценивается 0 баллов). Аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения. Избегайте фактических ошибок. Рассуждайте логично. Соблюдайте нормы речи. Ответы записывайте четко и разборчиво.

3.1. Как вы понимаете основную мысль стихотворения «Послушайте!»?

3.2. Какими чувствами наполнена лирическая исповедь поэта и какие средства придают ей особую выразительность?

Подберите произведение для сопоставления (допустимо обращение к другому произведению автора исходного текста). Укажите его название и фамилию автора. Дайте прямой связный ответ на вопрос в объеме не менее 50 слов (если объем менее 40 слов, то ответ оценивается 0 баллов). По своему усмотрению выявите либо черты сходства, либо черты различия. Аргументируйте ответ, опираясь на текст произведения. Избегайте фактических ошибок. Рассуждайте логично. Соблюдайте нормы речи. Ответы записывайте четко и разборчиво.

4. В каких еще произведениях отечественной классики герои размышляют о связи человека и мироздания и в чем эти произведения созвучны стихотворению В. В. Маяковского «Послушайте!»?

Часть 2

Для выполнения задания части 2 выберите только ОДНУ из четырех предложенных тем сочинений. Напишите сочинение на эту тему в объеме не менее 250 слов (при объеме менее 200 слов сочинение оценивается 0 баллов):

- раскройте тему, стараясь не допускать отступлений от нее,
- аргументируйте все сформулированные вами тезисы,
- обосновывайте суждения текстом и используйте цитаты (в сочинении по лирике необходимо опираться не менее чем на три стихотворения),
- не искажайте авторскую позицию, избегайте фактических ошибок,
- используйте теоретико-литературные понятия для анализа произведения,
- продумайте композицию сочинения и рассуждайте логично,
- соблюдайте нормы речи,
- пишите четко и разборчиво.

5.1 Мир природы в поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри».

5.2 Преступление и наказание Родиона Раскольникова. (По роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».)

5.3 Тема исторической памяти в поэме А. Ахматовой «Реквием».

5.4 В чем смысл жизни главной героини рассказа А. И. Солженицына «Матренин двор»?

Ответы

к тренировочным тестовым заданиям

Вариант 1

Вариант 2

№	Ответ	№	Ответ
1	разночинцы	1	поэма
2	В. Г. Белинскому	2	реализма
3	любовь к Одинцовой	3	петербургская повесть
4	241	4	342
5	реализма	5	конфликт
6	Кирсанов был ранен	6	лирическое отступление
7	Кукшина	7	аллитерация
10	Владимира Соловьева	10	элегия
11	цикл	11	инверсия
12	символ	12	повтор <или> рефрен
13	235	13	135

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукции или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Справочное издание
анықтамалық баспа

ЕГЭ. УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СПРАВОЧНИК

Скубачевская Любовь Александровна
Надозирная Татьяна Владимировна
Слаутина Наталия Владимировна

ЕГЭ
ЛИТЕРАТУРА
Универсальный справочник
(орыс тілінде)

Ответственный редактор *А. Жилинская*
Ведущий редактор *Т. Судакова*
Художественный редактор *А. Кашлев*

ООО «Издательство «Эксмо»

123308, Россия, Москва, ул. Зорге, д. 1. Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru

Өндіруші: «ЭКМО» АҚБ Баспасы, 123308, Мәскеу, Ресей, Зорге көшесі, 1 үй.

Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru.

Тауар белгісі: «Эксмо»

Интернет-магазин : www.book24.ru

Интернет-магазин : www.book24.kz

Интернет-дукен : www.book24.kz

Импортёр в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Дистрибьютор и представитель по приему претензий на продукцию,

в Республике Казахстан: ТОО «РДЦ-Алматы»

Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша арыз-талаптарды

қабылдаушының өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС,

Алматы қ., Домбровский көш., 3«а», литер Б, офис 1.

Тел.: 8 (727) 251-59-90/91/92; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.

Сертификация туралы ақпарат сайты: www.eksmo.ru/certification

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ

о техническом регулировании можно получить на сайте Издательства «Эксмо»

www.eksmo.ru/certification

Өндірген мемлекет: Ресей. Сертификация қарастырылған

Дата изготовления / Подписано в печать 17.05.2019. Формат 84x108¹/₁₆.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 38,64.

Тираж экз. Заказ

ISBN 978-5-04-103925-7



EKSMO.RU
новинки издательства



ЭФФЕКТИВНАЯ ПОДГОТОВКА К ЕГЭ

ЕГЭ



ПОЛУЧИ ВЫСШИЙ БАЛЛ НА ЕГЭ!

ИЗДАНИЕ ПОМОЖЕТ:

- сократить время подготовки к ЕГЭ;
- закрепить знания в процессе обучения;
- отработать навыки выполнения заданий разных типов.

ЛИТЕРАТУРА

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СПРАВОЧНИК

В серии «ЕГЭ. Универсальный справочник» выходят пособия по основным школьным предметам: русскому языку, литературе, математике, истории, обществознанию, биологии, химии, физике, информатике и английскому языку.

ISBN 978-5-04-103925-7



9 785041 039257 >



www.vk.com/eksmo_kids