



ЛИТЕРАТУРА

М.А. Аристова

Анализ произведений русской литературы

Ко всем действующим
учебникам литературы

9
класс



9

класс

Учебно-методический комплект

М.А. Аристова

Анализ произведений русской литературы

9 класс

*Рекомендовано
Российской Академией Образования*

Издание второе, переработанное

Издательство
«ЭКЗАМЕН»
МОСКВА • 2013

УДК 372.8:821.161.1

ББК 74.268.3

А81

Автор:

Аристова Мария Александровна — кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник ИСМО РАО

Аристова, М.А.

А81 Анализ произведений русской литературы: 9 класс / М.А. Аристова. — 2-е изд., перераб. — М.: Издательство «Экзамен», 2013. — 206, [2] с. (Серия «Учебно-методический комплект»)

ISBN 978-5-377-05277-7

Данное пособие полностью соответствует федеральному государственному образовательному стандарту (второго поколения).

Пособие содержит анализ произведений русской литературы XIX века, входящих в Государственный стандарт общего образования по литературе и Примерную программу основного общего образования по литературе для 9 класса.

Основная цель пособия — помощь учащимся при изучении конкретных литературных произведений. В нем подробно разбираются все те аспекты, которые необходимы при анализе произведения.

Большое внимание в пособии уделяется теоретико-литературным понятиям, а также вопросам сопоставительного анализа, помогающим ученикам разбираться в литературном контексте.

Издание предназначено учащимся 9 классов, учителям, методистам, его можно также использовать и при подготовке к ГИА и ЕГЭ.

Приказом № 729 Министерства образования и науки Российской Федерации учебные пособия издательства «Экзамен» допущены к использованию в общеобразовательных учреждениях.

УДК 372.8:821.161.1

ББК 74.268.3

Формат 60х90/16. Гарнитура «Garamond». Бумага газетная.

Уч.-изд. л. 10,84. Усл. печ. л. 13,0.

Тираж 150 000 (2-й завод — 5 000) экз. Заказ № 6232.

ISBN 978-5-377-05277-7

© Аристова М.А., 2013

© Издательство «ЭКЗАМЕН», 2013

Содержание

<i>Предисловие</i>	5
Древнерусская литература	7
«Слово о полку Игореве»	7
Русская литература XVIII века	20
Михаил Васильевич Ломоносов (1711–1765)	
«Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ее Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны», ноября 25 дня, 1747 года»	21
Духовные оды М.В. Ломоносова	27
«Утреннее размышление о Божием величестве», «Вечернее размышление о Божием величестве, при случае великого северного сияния»	27
Гавриил Романович Державин (1743–1816)	31
«Фелица»	31
«Властителем и судиям»	34
«Памятник»	38
Русская литература XIX века	
Василий Андреевич Жуковский (1783–1852)	
«Невыразимое»	44
«Море»	48
Александр Сергеевич Грибоедов (1795–1829)	
«Горе от ума»	52
Александр Сергеевич Пушкин (1799–1837)	
Лирика	67
«К Чаадаеву»	67
«К морю»	70
«К***» («Я помню чудное мгновенье...»)	75
«Пророк»	79
«Анчар»	83
«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»	86
«Евгений Онегин»	90

Михаил Юрьевич Лермонтов (1814–1841)

Лирика.....	117
«Нищий».....	117
«Дума».....	120
«Молитва» («В минуту жизни трудную...»)	126
«Родина».....	130
«Пророк».....	135
«Герой нашего времени».....	140

Николай Васильевич Гоголь (1809–1852)

«Мертвые души».....	163
---------------------	-----

Краткий словарь литературоведческих терминов.....	195
---	-----

Предисловие

Пособие «Анализ произведений русской литературы» предназначено для самостоятельной подготовки учащихся 9-го класса к урокам по предмету «Русская литература». Его содержание основано на произведениях, входящих в Государственный стандарт общего образования по литературе и Примерную программу основного общего образования по литературе для 9-го класса, являющуюся базовой для всех действующих в настоящее время школьных программ по предмету «Литература» для 9-го класса. В соответствии с этим пособие может быть использовано как дополнительное к любому из учебников по литературе для 9-го класса, по которым ведется работа в школе.

Основной целью пособия является помощь учащимся при изучении конкретных литературных произведений. В нем подробно разбираются все те аспекты, которые необходимы при анализе произведения. Каждый из разделов пособия, посвященный отдельному произведению, построен по единой схеме, что облегчает работу и позволяет достаточно свободно ориентироваться в материале.

Уровень анализа рассматриваемого литературно-художественного материала соответствует требованиям, обеспечивающим возможность использовать пособие также и при подготовке к выпускному экзамену в форме ЕГЭ. В частности, большое внимание уделяется теоретико-литературным понятиям, введенным непосредственно в разбор произведения, а также вопросам сопоставительного анализа, помогающим ученикам разобраться в литературном контексте.

Структура пособия соответствует историко-хронологическому принципу, принятому при изучении литературы в 9–11-х классах. Каждый из его разделов — Древнерусская литература, Литература XVIII века, Литература XIX века — включает подразделы, посвященные творчеству писателей данного периода и их произведениям, причем не только крупным, как романы «Евгений Онегин», «Герой нашего времени», но и отдельным стихотворениям, что является отличительной чертой данного пособия. Как правило, анализ стихотворений бывает особенно сложен для учеников, но в то же время он входит обязательной составной частью как в ГИА по литературе для 9-го класса, так и в ЕГЭ. Все разборы произведений построены по единому плану, который включает следующие основные разделы:

План

1. История создания (время написания; как писатель работал над произведением).
2. Направление, род и жанр.
3. Сюжет и композиция.
4. Тематика и проблематика (основные темы и идеи).
5. Идея и пафос (идейно-эмоциональная оценка).
6. Основные герои (их место в образной системе).
7. Художественное своеобразие (портрет, пейзаж, художественные детали, изобразительно-выразительные средства (тропы), язык художественного произведения, особенности стиха).
8. Значение произведения.

Помимо этого в конце разделов дается рубрика «Точка зрения», в которой представлен интересный дополнительный материал. Он будет полезен при подготовке к сочинениям, докладам, рефератам и поможет привлечь внимание учащихся к таким фактам, которые не рассматриваются на уроках.

В качестве приложения в пособии дается Краткий словарь литературоведческих терминов, который облегчит понимание теоретико-литературных понятий, использованных в разборах произведений.

Желаем успеха!

«Слово о полку Игореве»

История открытия и публикации.

Русская литература существует на протяжении десяти с лишним веков. За этот долгий период она прошла несколько этапов развития, первый из которых охватывает XI–XVII века. Письменные памятники, созданные в это время, принято называть *древнерусской литературой*. Она зародилась в XI–XII веках в Киевской Руси. Древнерусская литература — явление средневековой культуры, которая во многом определялась особой ролью христианской религии в жизни общества. Вот почему для людей той эпохи важна была не столько красота слова или занимательность сюжета, а сами произведения не считались искусством в современном смысле. Книга была источником мудрости, она должна была «поучать», наставлять на путь истинный, показывать пример праведной жизни, построенной на основе христианских заповедей. По словам академика Д.С. Лихачева, в древнерусской литературе можно выделить общую тему и сюжет: «Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни»¹. Древнерусская литература была рукописной, причем переписчик мог вносить в текст какие-то исправления. Ведь чаще всего автор рукописи не указывал своего имени, а созданное им произведение не считал художественным творчеством. Неудивительно, что мы знаем очень мало имен древнерусских писателей и нам почти ничего не известно об их жизни. Вот почему так непрост вопрос об истории создания и авторе величайшего памятника древнерусской литературы «Слова о полку Игореве».

Его полное название — «Слово о полку Игореве, Игоря, сына Святослава, внука Ольгова». Созданное, как установлено исследователями, не ранее 1185–1187 гг. и не позднее начала XIII века, «Слово...» дошло до нас в составе сборника XVI века, принадлежавшего библиотеке Спаса-Ярославского монастыря. В конце 1780-х — начале 1790-х годов этот памятник был обнаружен известным собирателем древнерусских рукописей графом А.И. Мусиным-Пушкиным в приобретенном им у мона-

¹ Лихачев Д.С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971. С. 56

хов сборнике рукописей. В 1795–1796 гг. была сделана копия с рукописи «Слова...» для императрицы Екатерины II, а в 1800 г. рукопись была переведена, снабжена вступительной статьей и примечаниями и опубликована. После гибели подлинника «Слова...», сгоревшего вместе со всей библиотекой Мусина-Пушкина во время пожара Москвы 1812 года, именно это издание и царская копия стали единственными источниками сведений об этом памятнике. Уже в XVIII веке были сделаны и другие переводы «Слова...», постепенно совершенствовавшие первый, в котором было много ошибок из-за трудности понимания древнерусского текста (сборник был написан скорописью, при которой не разделялись слова и строки). В XIX веке «Слово...» переводили Жуковский, Майков, Мей, сохранились черновики подготовительной работы к переводу этого произведения, которым занимался Пушкин. В XX веке продолжалось изучение и появлялись новые переводы «Слова...», например, И.А. Новикова, А.К. Югова, особое место среди которых занимают работы академика Д.С. Лихачева. Но тем не менее до сих пор многие вопросы, связанные с этим замечательным памятником древнерусской словесности, остаются еще не решенными и ждут своих исследователей. Так, выдвигались различные версии по поводу авторства «Слова...». Среди предполагаемых авторов назывались киевский князь Святослав, Кирилл Туровский, сподвижник Игоря Петр Бориславович и даже сам князь Игорь. Подвергалась сомнению и подлинность «Слова...». Лучший ответ скептикам прошлого и нынешнего времени дал Пушкин: «Подлинность самой песни доказывается духом древности, под которого невозможно подделаться».

Тематика и проблематика.

Тему «Слова...» составляют подлинные исторические события, положенные в основу сюжета: неудачный поход новгород-северского князя Игоря Святославича против степных кочевников половцев весной 1185 года, который закончился страшным поражением русских войск и пленением князя Игоря. За год до этого победу над половцами одержали объединенные под руководством киевского князя Святослава русские войска, но тогда князь Игорь не принимал участия в сражении. Руководствуясь эгоистическими интересами, он, не посоветовавшись со Святославом, задумал сам выступить руководителем нового похода. Вместе с ним в походе приняли участие только его родственники: сын Владимир, который правил в Путивле, брат Всеволод, курский князь, и племянник князь Святослав Ольгович из Рыльска. Поход был плохо

подготовлен и закончился сокрушительным поражением русских войск: большинство воинов героически погибло, а сам князь Игорь был взят в плен, из которого ему удалось бежать.

Но эта содержательная основа — лишь отправная точка, позволяющая автору «Слова...» осмыслить основные проблемы Руси той эпохи: осудить распри между русскими князьями, повлекшие за собой раздробление и ослабление Руси, с этой точки зрения рассмотреть причины и последствия поражения похода князя Игоря, а вместе с тем призвать Русь к единению. Наряду с этим автор размышляет о прошлом, настоящем и будущем своей страны, прославляет героизм ее народа. Органично в повествование «Слова...» входит рассказ о ее истории и современности, мы видим села и города, реки и просторы степей, а главное — людей, ее населяющих, ее народ. Автор говорит о мирном труде русских «ратаев» — пахарей, нарушенном усобицами князей, а женах русских воинов, оплакивающих мужей, павших в битвах за Русь. Он говорит о горе русского народа после поражения Игоря и о радости, которая охватила всех при возвращении князя. Автор «Слова...» ставит проблему воинской доблести и чести, любви и верности, судьбы и свободы воли. Но главное — это то, что обо всем этом широчайшем круте вопросов он говорит с позиции патриота, страстно болеющего за судьбу своей Отчизны.

Идея и пафос.

Идейная основа «Слова...» — призыв автора к единению русских князей, чтобы, сплотившись, совместными силами оборонять Русскую землю. В условиях феодальной раздробленности, когда все больше разгоралась распря между Мономаховичами и Ольговичами (князь Игорь как раз принадлежит к «храброму Олегову гнезду»), автор мечтает о союзе русских князей и мыслит Киев естественным центром Русской земли. Вот почему, отступая от исторической правды, он изображает киевского князя Святослава сильным и мудрым политиком.

По убедительным предположениям современных исследователей, автор «Слова...» сам был приверженцем, а может быть, и членом «Олегова гнезда», а потому его задача осложнялась тем, что он должен был не только возвеличить своего князя, но и осудить его за опростраченный поход, связанный не с общерусскими, а собственными эгоистическими интересами («добыть славу»). Вот почему образ князя Игоря так сложен и неоднозначен. Мерилом его оценки, как и всех образов и событий

«Слова...», является Русская земля — подлинный герой произведения, его главная тема и идейно-композиционный центр произведения.

Автор «Слова...» рисует обширные пространства Руси, ощущая родину как единое огромное целое. Ее природа предстает живой и одухотворенной, вместе со всем народом переживающей за судьбу родины. Составной частью образа Русской земли является и ее история. В зачине автор говорит, что начинает «повесть сию от старого Владимира до нынешнего Игоря». Он ведет свое повествование, «свивая славы оба полы сего времени» («свивая славу обеих половин его времени»)¹, постоянно обращаясь от прошлого к настоящему, сопоставляя древность и современность. Это позволяет создать масштабный, объемный, протяженный во времени и пространстве образ земли Русской, от века Троянова, походов Олеговых до похода князя Игоря. Войско Игоря — не просто воины, это «русичи», готовые, как и их героические предки, отдать жизнь за «землю русскую».

Такая широта охвата придает особую убедительность тем выводам, которые делает автор, вкладывая в уста Святослава, в его «золотое слово», свою заветную мысль об объединении русских князей перед лицом опасного врага, угрожающего самой Русской земле. Не только этот фрагмент, но и многие другие страницы «Слова...» проникнуты *патриотическим и героическим пафосом*, выражающим основную идейно-эмоциональную авторскую оценку изображенному в этом произведении. Перед нами страстная и взволнованная речь патриота, то гневная, то печальная и скорбная, то взволнованно-лирическая, но всегда полная веры в родину, гордости за нее и уверенности в ее светлом будущем.

Сюжет и композиция.

«Слово о полку Игореве» — произведение сложно организованное, в котором описание событий чередуется с авторскими размышлениями, экскурсами в прошлое, лирические страницы сменяются широким эпическим описанием. Все это создает определенные трудности для восприятия и анализа его сюжетной основы. Мы рекомендуем вам для разбора этого произведения воспользоваться планом, который составил один из исследователей «Слова...» С. Шамбинаго.

¹ Зд. и далее перевод Д.С. Лихачева.

План

Вступление

1. Воспоминание о Бояне.

2. Зачин.

Основная часть

1. Поход Игоря.

❖ Соединение с Всеволодом и его дружиной.

❖ Вступление русских в половецкую степь.

❖ Первая встреча с половцами.

❖ Вторая встреча с половцами:

а) грозные знамения природы;

б) героизм Всеволода;

в) песнь о временах старого Владимира;

г) роковая битва.

❖ «Трудная» песнь об Игоровом походе, то есть песнь о печали и беде на Русской земле.

2. Песнь о великом Святославе.

❖ Похвала великому князю Киевскому Святославу.

❖ Сон Святослава.

❖ «Золотое слово» Святослава:

а) укор Игорю и Всеволоду;

б) воззвание к князьям о помощи.

❖ Скорбь о гибели славы прадедов.

❖ Песнь о Всеславе.

❖ Заключительная песнь.

3. Возвращение Игоря.

❖ Плач Ярославны.

❖ Освобождение Игоря:

а) побег Игоря из плена;

б) встреча с Донцом;

в) неудачная погоня.

Заключение

1. Величание князей.

2. Концовка.

Таким образом, мы убеждаемся в том, что композиция «Слова...» четкая и продуманная, она отступает от последовательного рассказа о походе Игоря, но нацелена на раскрытие основной идеи произведения. Автор стремится выразить свое отношение к изображаемым событиям,

донести свою политическую оценку их значения для всей Русской земли, а потому повествование часто прерывается разнообразными авторскими отступлениями, на фоне которых стремительно, как в кинематографе, мелькают полные метафорической и символической образности картины, связанные с походом Игоря.

Открывает «Слово...» вступление, в котором автор определяет свою задачу: в отличие от легендарного древнерусского певца-сказителя Бояна он не собирается восхвалять подвиги князей, а хочет «по былинам сего времени», то есть следуя исторической правде, рассказать о подлинных событиях недавнего прошлого.

Основная часть включает в себя три внутренне взаимосвязанных раздела. В первом повествуется о сборах Игоря и других князей в поход и зловещих предзнаменованиях, сопровождающих продвижение войска по половецкой степи («Солнце ему тьмою путь заступало»). Далее показан первый успешный бой с половцами передового отряда и сокрушительное поражение русских войск в битве на Каяле, гибель и пленение дружинников и князей.

Центральный эпизод второго раздела — вещий сон о поражении войска Игоря, который видит киевский князь Святослав, и его «золотое слово», содержащее важнейшие для автора мысли о необходимости объединения русских земель.

Третий, самый небольшой по объему, раздел включает два основных эпизода. Это плач Ярославны, удивительное по красоте и выразительности символическое олицетворение плача всей земли Русской о погибших и плененных своих защитниках; и описание побега Игоря из плена.

Заключительная часть «Слова...» — своеобразный эпилог, в котором рассказывается о возвращении князя Игоря, осознавшего свою вину, и его торжественной встрече в Киеве. Завершается все повествование радостным приветствием не только ему, но и всем князьям и дружинам, сражающимся за Русскую землю.

Основные герои.

Главным героем «Слова...» является не какой-либо из князей, а русский народ, Русская земля, а потому *образ Русской земли* занимает в нем центральное место. Мы видим необозримые пространства: это великие реки Дон, Волга, Днепр, Дунай, это древние города Киев, Чернигов, Курск, Переяславль, Новгород, Белгород, Галич, Путивль и многие другие, это «сине море» и просторы степей — «страны незнаемой». Разнообразные картины природы, ветер, солнце, грозовые тучи не просто

составляют фон, на котором разворачивается действие, но и сами участвуют в нем: солнце затмением заступает путь Игорю, как бы желая отвести его от гибельного для Руси похода на половцев, а Донец стелет бегущему из плена князю зеленую постель на своих серебряных берегах, одевает его теплым туманом. В образе Русской земли объединяется для автора «Слова...» историческое прошлое и настоящее ее народа, воина, труженика, способного во имя любви к отечеству и ближним отдать все свои силы, пожертвовать жизнью. И именно к ней, к Русской земле, обращены все лучшие чувства автора.

Значительное место в «Слове...» занимают *образы князей и воинов*. Отношение автора к русским князьям двойственное. С одной стороны, он им сочувствует, гордясь их успехами и сокрушаясь о неудачах. С другой стороны, он осуждает их раздоры, эгоистические интересы, узость политических взглядов. Все это относится к одному из самых ярких из них — *образу князя Игоря*. С ним связана не только основная сюжетная линия, но и важнейшая для автора идея. Автор создает идеальный образ эпического героя, для которого главное — воинская честь и рыцарское достоинство; он воспевает его храбрость и мужество и заставляет читателей проникнуться к своему герою любовью и состраданием. Но в то же время князь — человек своей эпохи. Привлекательные качества его личности вступают в противоречие с безрассудством и эгоизмом, поскольку князь заботится о своей чести больше, чем о чести родины. Вот почему, несмотря на видимую личную симпатию к князю Игорю, автор все же подчеркивает в герое не индивидуальное, а общее, что роднит его с другими подобными ему князьями, самолюбие и недальновидность которых привели к междоусобной борьбе, раздорам и в конечном итоге к потере единства Руси как государства.

Недаром рядом с образом князя Игоря появляется образ его деда *Олега Святославича*, которого автор выразительно называет «Гориславичем», напоминая о народном горе, вызванном его усобицами. Внук Ярослава Мудрого, Олег жил во второй половине XI — начале XII века. Он был постоянным противником Владимира Мономаха, борясь с ним за влияние и власть. Вот почему автор «Слова...» пишет о том, что Олег Гориславич «мечом крамолу ковал» и стрелы по земле сеял. Имя этого князя, одного из зачинателей междоусобной борьбы, не случайно стоит в заглавии произведения. Так и Игорь, отправившийся в поход на половцев добывать «себе славы», принес только горе русской земле, на которую после его поражения обрушилось опустошительное нашествие врагов.

В остальных русских князьях автор «Слова...» в большей мере отмечает их положительные черты, чем отрицательные. Он подчеркивает их воинскую славу, силу, мощь, готовность к подвигу. Одним из самых запоминающихся образов «Слова...» стал именно такой князь — брат Игоря *Всеволод*, которого автор выразительно называет «*буй тур*». В нем воплощен образ идеального воина, героически погибающего на поле битвы. В его изображении проступают черты былинного богатыря: «Куда, тур, поскачешь, своим златым шлемом посвечивая, там лежат поганные головы половецкие». Впечатление гиперболы достигается еще и тем, что на князя как бы переносятся подвиги его дружины: «Стоишь ты в самом бою, прыщешь на воинов стрелами, гремишь о шлемы мечами булатными!» Единый в боевом порыве со своей дружиной, «ярый тур» Всеволод здесь как бы сражается ее мечами и саблями, «прыщет» на врагов ее стрелами.

Особое место в произведении занимает образ дружины князя Игоря и союзных ему князей. Это собирательный образ русского воина, защитника отечества. Они идут на половцев за родину, с ней прощаются, переходя границу Руси: «О Русская земля! Уже ты за холмом!» Это прощание с Русской землей в целом, а не с Новгород-Северским княжеством, не с Курском или с Путивлем. «Храбрые русичи» — так красноречиво называет их автор, с глубокой скорбью повествуя о том, как полегли они на «кровавом пиру», а оплакивает их вся Русская земля.

Это всенародное горе символически обобщает плач *Ярославны* — юной жены Игоря, которая представляет собой образ идеальной русской женщины. Это верная и преданная подруга мужа, силой своей любви помогающая ему вернуться из плена. Плач Ярославны имеет еще одну важную функцию: он призван оправдать бегство Игоря из плена, что считалось поступком, наносящим урон чести князя. Здесь его бегство как бы освящено космическими, природными силами, которые призваны плачем Ярославны («ветер, ветрило», «Днепр Словутич», «светлое и трисветлое солнце»). Именно ее горе и горе всей Русской земли помогли совершению переворота в душе князя Игоря. В финале он осознает гибельность своих прежних устремлений и сам готов принять участие в будущих походах русских князей против половцев. Эгоистические устремления Игоря оказываются побеждены сознанием важности единения всех князей для спасения земли Русской.

Эта идея во многом связана с образом киевского князя *Святослава*, который воплощает идеал мудрого и сильного, порой «грозного», правителя, главы русских князей. В своем «золотом слове», обращенном ко

всем русским князьям, Святослав не только скорбит о беде, которая постигла войско Игоря, а с ним — и всю Русскую землю, но и упрекает князей в преследовании эгоистических интересов. Он дает каждому из них краткую и точную характеристику и завершает речь призывом объединить усилия в борьбе с внешним врагом.

Этот прямой политический призыв к единению, прозвучавший в «золотом слове» Святослава, прямо соотносится с главной авторской идеей, а потому «слово» Святослава может быть воспринято и как «слово» автора. Ведь *автор* — это тоже один из основных образов и героев «Слова...», его лирической части. Нам неизвестно его подлинное имя, мы не знаем, жил ли он в Киеве, Чернигове, Полоцке или Новгороде-Северском, был ли приближенным князя Святослава или дружинником в войске Игоря, но это и не так важно. Главное — это то, что автор «Слова...» — человек широко образованный, великолепно знающий родную историю и способный делать глубокие обобщения на основе исторического опыта, истинный патриот Русской земли. Он сумел осмыслить все сложности политической борьбы своего времени, подняться до общерусской точки зрения и выразить ее в художественно совершенной форме.

Особняком в «Слове...» стоит образ певца-поэта *Бояна*. С воспоминания о нем автор начинает свое вступление, рисуя Бояна поэтом прошлого, «соловьем старого времени», который своими песнями прославлял князей той поры. Это «вещий» внук (потомок) языческого бога Велеса. Слог его песен был высокопарен, торжественен, что соответствовало жанру хвалебной поэзии. Автор «Слова...», отдавая дань уважения знаменитому сочинителю-певцу, подчеркивает свое главное отличие от него: сам он будет писать «по былинам сего времени», то есть следуя за фактами, а не вымыслом. Вот почему в самом начале своего повествования он полемически говорит о невозможности писать «старыми словами» о печальных событиях похода князя Игоря. Для этого ему потребовалось обновить устаревшую художественную систему, что привело к созданию поистине уникального творения искусства слова.

Художественное своеобразие.

«Слово о полку Игореве» — сложное, оригинальное в художественном отношении произведение. Это не стихи, но и не обычная проза, поскольку она ритмически организована, наполнена тончайшей звукописью и тем самым похожа на стихи — недаром существует множество стихотворных переложений этого произведения.

Среди жанров древнерусской литературы (летописи, поучения, «хождения», жития святых, воинская повесть) жанр слова можно определить как произведение церковного и светского красноречия, (торжественная речь). Но «Слово о полку Игореве» соединяет в себе черты нескольких традиционных жанров — воинской повести, героической песни и ораторской прозы. Кроме того, оно наследует черты, присущие устному народному творчеству, в частности жанрам *плача* (оплакивание печальных событий) и *славы* (прославление князей). А сочетание лирического и эпического начал создает поистине неповторимый художественный сплав, делающий «Слово...» уникальным памятником древнерусской и в целом мировой художественной литературы.

Все эти разнообразные стилистические элементы находят свое отражение в поэтическом языке «Слова...». Так, в нем широко используется военная терминология («копье преломить» — одержать победу); элементы ораторского красноречия (обращения — «Братие и дружино!», «Яр тур Всеволод!», «О Донец!»; риторические вопросы и восклицания — «Не ваши ли воины золочеными шлемами по крови плавали?»; многочисленные повторы — рефрен «О Русская земля! ты уже за холмом!)). Тесно связано «Слово...» и с фольклорной традицией. Это проявляется в использовании песенной символики (князья — «солнце», Ярославна плачет «кукушкой», Игорь летит «соколом»); постоянных эпитетов («борзые кони», «чистое поле»; «сизый орел»); народно-поэтических сравнений (битва сравнивается с посевом, который печалью восходит по Русской земле, или со свадебным пиром, где воинам-сватам недостает кровавого вина). Звуками, звонами, пением переполнено все «Слово...» («кони ржут», «трубы трубят», «скрипят телеги»). Не менее оно насыщено и всем многоцветьем красок («черные тучи», «серебряные струи», «красные щиты»).

Но особенно широко в «Слове...» используется фольклорный прием одушевления и олицетворения сил природы, что отражает идущее от времен язычества представление о единстве природного и человеческого мира. Природа здесь не фон исторических событий, а действующее лицо. Исторический факт — затмение солнца — в летописи интерпретируется как знак Божьего гнева, а в «Слове...» солнце само активно действует против князя Игоря и его войска. Ярославна вместо христианской молитвы обращается к природным силам — Ветру, Днепру, Солнцу, — разговаривая с ними как с живыми существами, принимающими активное участие в судьбе ее мужа. Кажется, что автор «Слова...» помнит времена «Трояновы», когда славяне поклонялись Солнцу, Днепру и Ветру. В этом контексте не кажется странным и одушевление от-

влеченных понятий: мы встречаем здесь и Деву Обиду с лебедиными крыльями, и зловещего Дива, и Карну — олицетворение скорби и плача. Какие-то мифические черты проглядывают и в образе Бояна, словно он действительно может обернуться и орлом, и сизым волком, и белкой.

Все это свидетельствует о том, что ко времени создания «Слова...» древнерусская литература накопила большой творческий опыт и достигла художественной зрелости.

Значение произведения.

«Слово о полку Игореве» по праву признается памятником мирового значения и стоит в ряду шедевров мировой средневековой литературы. Об этом произведении оставили свои восхищенные отклики многие деятели русской и мировой культуры. Не было ни одного крупного русского ученого-филолога, который не писал бы о «Слове...». Насчитывается более семисот работ, посвященных этому произведению. Многие исследователи отмечают, какое большое влияние имело «Слово...» на развитие не только русской литературы, но и искусства в целом. У Пушкина в самом конце его жизни были планы сделать перевод этого произведения, но уже в поэме «Руслан и Людмила» чувствуется воздействие древнего памятника: на пиру у Владимира гости слушают «глас приятный» певца Бояна. А в заметке о «Слове...» 1836 года поэт отмечал: «Многие писатели XVIII века не имели вместе столько поэзии, сколько находится оной в плаче Ярославны, в описании битв и бегства». Критик В.Г. Белинский назвал это произведение «прекрасным благоуханным цветком, достойным внимания, памяти, уважения». Увлечение «Словом...» отразилось и в творчестве Гоголя, в частности в его «Страшной мести» и «Тарасе Бульбе». Со «Словом о полку Игореве» связано еще одно выдающееся достижение русского искусства — опера Бородина «Князь Игорь». На сюжет «Слова...» созданы замечательные картины русских художников, таких, как Васнецов. Оно переведено на все славянские языки и большинство западноевропейских. Но до сих пор появляются все новые издания, переводы, исследования, посвященные гениальному памятнику древнерусской литературы, который находит отклик и в сердцах современных читателей.

Точка зрения

Споры о «Слове...», возникшие с момента его открытия и не утихающие уже на протяжении двух столетий, касаются многих так называемых темных мест этого памятника литературы. Ведь его язык сильно

отличается от современного русского языка, а кроме того, в разных списках «Слова...» появляются ошибки или неверные толкования.

Так среди видных ученых развернулась широкая дискуссия по поводу слова «дивь». Приведем фрагмент текста, в котором оно встречается: «Тогда вѣступи Игорьъ Князь въ златѣ стрѣмень, и Солнце ему тѣмоу путь заступаша; ношѣ стонаши ему грозюу птичѣ убуди; свистѣ зверинѣ въ стазби; дивѣ кличетъ врѣху древа, велитѣ послушати земли незнаемѣ, вѣлзе, и по морію, и по Сулю, и Сурожу, и Корсуню, и тебе Тматороканскый блѣванъ». А вот перевод этого фрагмента, сделанный академиком Д.С. Лихачевым: «Тогда вступил Игорь-князь в золотое стремя и поехал по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступало; ночь стонами грозы птиц пробудила; свист звериный встал, взбился див — кличет на вершине дерева, велит прислушаться — земле неизвестной, Волге, и Поморью, и Посулью, и Сурожу, и Корсуню, и тебе, Тматороканский идол!» В комментарии Лихачев пишет: «Слово «див» не получило общепризнанного объяснения. Большинство исследователей считает «дива» мифическим существом (чем-то вроде лешего или вещей птицы). В «Слове о полку Игореве» «див» предупреждает враждебные Руси страны, это божество восточных народов, сочувствующее им, а не Руси»¹. В комментариях Н.К. Гудзия к изданию «Слова...» 1938 года также читаем: «Мифическая злоеющая птица». Начало такому истолкованию слова «див» положил еще Мусин-Пушкин, который в своем переводе писал: «Кричит филин на вершине дерева, чтобы слышали голос его в земле неизвестной, по Волге, по морю, по Суле, по Суражу в Корсуне и у тебя, Тматороканский истукан!»²

Но не все ученые согласились с такой трактовкой слова. Наиболее последовательным ее противником выступил А.К. Югов, который считает, что необходимо «историко-лингвистическое понимание, вопреки застоявшемуся с мусин-пушкинских времен «орнитологическому» (птицеведческому) и мифологическому толкованию. ...Голосистая же, можно сказать, птица, этот филин, если слышать было его за тысячи верст! И никто не задумывается над тем, что гениальный поэт, автор

¹ Слово о полку Игореве. Переводы и комментарии. М., 1999. Вст. статья, дословный и объяснительный перевод с древнерусского, примечания Д.С. Лихачева.

² Цит. по: Слово о полку Игореве. М., 1970. Перевод, комментарии и статьи А. Югова.

«Слова», никак не мог написать столь нелепый образ, да еще прибегнув к нему в грозно-величественных строфах, где русское воинство Игоря вступает во вражеское «поле Половецкое»!¹ Данный исследователь утверждает, что это слово должно писаться не «дивѣ», а «дивь». В такой форме в древнерусском языке оно служит собирательным обозначением понятий «дикарь», «дикие» (производное от слова «дивый» — дикий, т.е. дивь — дикие — половцы) и в «Слове...» должно читаться в значении «половецкие орды». Еще ранее подобные суждения выдвигались ученым XIX века Павловым-Бициным, считавшим, что «дивь», который «кличет» с вершины дерева, — это *дозорец*, стражник или караульщик, но ученый говорил при этом о русском, извещающем о нашествии врага на Русскую землю, а не о половце.

И наконец, совсем оригинальную трактовку этого «темного» слова дает писатель и переводчик, исследователь «Слова о полку Игореве» И.А. Новиков. В комментариях к своему переводу он отмечает: «Див русским *не враждебен*. Его клич «земле незнаемой» скорее подобен кличу Святослава Игоревича: «Иду на вы!» Заслышав клич Дива, половцы, подобно распутанным лебедям, кинулись *назад* — к Дону великому»². Далее исследователь делает предположение, что див сидит не на *дереве*, а на *древке знамени* Игоря, то есть является изображением. Что же это такое? Новиков утверждает — *Диво*, нечто чудесное, друг и союзник русских. В результате он приходит к выводу, что это может быть «изображение крылатого «архистратига небесных сил», вождя небесного воинства — *архангела Михаила*. Так его изображали от конца XII до начала XIII века».

Как видим, одно лишь слово из этого замечательного древнерусского памятника вызвало столько предположений, дискуссий, научных гипотез. А сколько еще загадок хранит это произведение? Кто знает, быть может именно ты, внимательно прочитав его, откроешь новые смыслы и значения, разгадаешь тайны этого великого памятника русской культуры.

¹ Там же. С. 135.

² Новиков И.А. Собр. соч. В 4 т. М., 1967. Т. 4. С. 550.

❧ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА ❧

В русской литературе XVIII век — это время интенсивного развития на основе освоения достижений западноевропейской культуры — прежде всего классицизма. *Классицизм* (от лат. *classicus* — образцовый) — литературное направление, сложившееся в европейской литературе XVII в. и пришедшее в Россию после реформ Петра I в середине XVIII века. Оно обратилось к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Для него характерна гражданская проблематика и воспитательные задачи. В произведениях писателей-классицистов нашли отражение идеи сильного независимого государства с абсолютной властью монарха, а воспитание гражданина считалось главной задачей. Поэтому основной конфликт в произведениях классицизма — конфликт между долгом и чувством. Эстетика классицизма базируется на принципе рациональности и строгой нормативности (иерархия жанров, четкая сюжетно-композиционная организация, деление героев на положительных и отрицательных, схематизм в их обрисовке и т.д.).

Достижения русского классицизма связаны прежде всего с поэтической деятельностью и теоретическими работами М.В. Ломоносова и Г.Р. Державина. Идеал русских классицистов — гражданин и патриот, стремящийся трудиться на благо Отечества. Созданию такого образа соответствует жанр *оды* (в переводе с греческого — «песнь») — лирический жанр, пришедший в европейскую литературу из античной поэзии. В разработку этого жанра с учетом специфики русского языка большой вклад внесли *Михаил Васильевич Ломоносов* и *Гавриил Романович Державин*.

Михаил Васильевич Ломоносов (1711–1765)

Михаил Васильевич Ломоносов — выдающийся русский просветитель, ученый, естествоиспытатель. В области литературы он стал одним из активных деятелей русского классицизма, предложив реформу стихосложения и воплотив ее в своих произведениях. В работе Ломоносова «Письмо о правилах российского стихотворчества» (1739) была предложена реформа русского стихосложения. Суть ее заключалась в замене силлабической системы поэзии XVII века на силлабо-тоническую, ос-

20

нованную на чередовании ударных и безударных слогов в строке, что более соответствует самому духу русского языка, где ударение свободное, а не строго фиксированное. К «Письму...» Ломоносов приложил свою оду «На взятие Хотина», написанную по новой системе — четырехстопным ямбом.

Большое значение для формирования эстетики классицизма имели созданное Ломоносовым учение о трех «стилях» и разработанная на его основе теория литературных жанров («О пользе книг церковных в российском языке», 1758). Ломоносов делит художественные произведения на три стилистические группы — высокие, средние и низкие — и связывает это деление с «тремя родами речений» (слов) в русском языке. Высокий, торжественный стиль, соответствующий оде, трагедии, героической поэме, включает слова церковнославянские и нейтральную лексику. Средний стиль, характерный для драмы или сатиры, не исключает церковнославянизмы, но использует слова живого русского языка. Низким стилем пишутся комедии, басни, эпиграммы, и здесь возможно использование не только слов живого разговорного языка, но и просторечий. Излюбленным жанром Ломоносова была ода — всего им написано 20 од.

**«Ода на день восшествия на Всероссийский престол
Ее Величества Государыни Императрицы
Елизаветы Петровны», ноября 25 дня, 1747 года»**

История создания.

Большая часть торжественных од Ломоносова была написана по случаю дней восшествия на престол того или иного монарха, отмечавшихся ежегодно: Анне Иоанновне, Иоанну Антоновичу, Елизавете Петровне, Петру III и Екатерине II. Чтение од составляло часть праздничного церемониала, поэтому правительство их заказывало. В каждой из них поэт развивал свои идеи, связанные с судьбами русского государства, выходя за рамки официально-придворной речи. В торжественных одах поэт поднимает важнейшие гражданские, социальные, политические проблемы, прямо высказывая по ним свою точку зрения. Так было создано и рассматриваемое нами произведение.

Жанр и композиция.

Традиционно оды подразделяются на следующие типы: победно-патриотические, торжественные (похвальные), философские, духовные и анакреонтические. Данное произведение относится к жанру *торжественной оды*.

Композиция оды в соответствии с требованиями классицизма отличается логической стройностью. Каждая из основных тем получает свое обоснование и подробное развитие, каждая новая мысль логически вытекает из предыдущей.

Рассматриваемая ода состоит из 24 *десятистишных* строф с повторяющейся рифмовкой.

1–2-я строфы — зачин с традиционным обращением к тишине и прославлением красоты и величия мироздания и самой императрицы.

В последующих 3–6-ой строфах прославляются деяния императрицы Елизаветы Петровны, а в 7–11-й строфах поэт с восхищением вспоминает Петра I — царя-реформатора, идеал русского монарха, о кончине которого скорбит автор оды, сожалея и о смерти его супруги Екатерины I. Начиная с 12-й строфы поэт вновь возвращается к восхвалению «Великой Петровой дщери», уже более подробно останавливаясь на ее заслугах. При этом он описывает богатство, красоту и необъятность просторов ее державы. Завершается это описание призывом к освоению еще неразработанных природных богатств и развитию в связи с этим науки. 22–23-я строфы — знаменитое обращение к соотечественникам, которых Ломоносов убеждает в пользе занятий наукой.

Последняя, 24-я строфа — заключительное прославление императрицы и благословление ее мудрого, миролюбивого царствования.

Тематика и проблематика.

С точки зрения содержания это стихотворение настолько значимо, столь много тем и проблем успевает затронуть автор, что некоторые исследователи иногда сравнивают его с поэмой. Действительно, Ломоносов говорит здесь о том, что, по его мнению, должно способствовать развитию и процветанию Отечества. Вот почему большое место занимает в оде постоянная тема писателя — деятельность Петра I, которую он представляет как образец для царствующей императрицы Елизаветы Петровны. Ломоносов подчеркивает важность миролюбивой политики императрицы, говорит о необходимости развития просвещения и науки, которые, с его точки зрения, будут способствовать развитию и процветанию государства. Рассмотрим подробно, как развивается авторская мысль.

Как и всякая торжественная ода, в соответствии с правилами классицизма, это стихотворение начинается величественным прославлением мира:

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!

Естественным продолжением этой величавой картины служит восхваление Елизаветы, которая обеспечила процветание страны прежде всего тем, что принесла ей мир — ведь в ее царствование действительно прекратились войны, которые долго вела Россия:

Когда на трон она вступила,
Как Высший подал ей венец,
Тебя в Россию возвратила,
Войне поставила конец.

Славные дела Елизаветы наводят автора оды на воспоминания об ее отце — Петре I, продолжательницей которого поэт мыслил новую царицу:

Послал в Россию Человека,
Каков неслыхан был от века.
Сквозь все препятства он вознес
Главу, победами венчанну,
Россию, варварством поправну,
С собой возвысил до небес.

Петра I Ломоносов, как впоследствии и Пушкин, считал великим реформатором, просвещенным монархом и гениальным военачальником — подлинным национальным героем. Недаром, рассказывая о нем, поэт прибегает к образам античной мифологии: Марс и Нептун служат обозначениями понятий войны и морской стихии. Особенно ярко описание Петра-военачальника, его военных побед, укрепивших могущество России:

В полях кровавых Марс страшился,
Свой меч в Петровых зря руках,
И с трепетом Нептун чудился,
Взирая на Российский флаг.

Для Ломоносова, как и для Пушкина, Петр I — это и великий строитель Северной столицы, которая открыла для России новые пути развития:

В стенах внезапно укрепленна
И зданьями окруженна,
Сомненная Нева рекла:

«Или я ныне позабылась
И с онаго пути склонилась,
Которым прежде я текла?»

Вполне логично после этого описания развивается мысль о том, что при Петре I

...божественны науки
Чрез горы, реки и моря,
В Россию простирали руки...

Завершая рассказ о Петре I описанием его трагической кончины, Ломоносов переходит к следующей части стихотворения: он вновь обращается к современности и выражает надежду, что Елизавета будет следовать примеру отца и станет покровительствовать наукам, содействовать укреплению и процветанию России. Елизавету он хочет видеть просвещенной царицей, заботящейся о благе отечества, и далее в своей оде представляет ей своеобразную «программу действий», которая должна обеспечить дальнейшее развитие страны.

Призывая Елизавету быть покровительницей просвещения, наук и ремесел, Ломоносов показывает, что страна, где она царствует, изумительно прекрасна и обладает неисчерпаемыми природными богатствами:

Возри на горы превысоки,
Возри в поля твои широки,
Где Волга, Днепр, где Обь течет;
Богатство, в оных потаенно,
Наукой будет откровенно,
Что щедростью твоей цветет.

Дальнейшая логика развития мысли вполне очевидна: развертывая перед глазами читателя грандиозный пейзаж гигантской страны, омываемой морями и океанами, простирающейся от далекого Севера, через горы Урала («верьхи Рифейски»), просторы сибирской тайги к Дальнему Востоку и Амуру, который «в зеленых берегах крутится», поэт утверждает, что такую страну нельзя оставить во тьме невежества. Для освоения ее природных богатств требуются образованные люди, а потому далее он призывает:

О, вы, которых ожидает
Отечество от недр своих,
И видеть таковых желает,

Каких зовет от стран чужих!
Дерзайте, ныне ободренны,
Реченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Такая логика развития поэтической мысли дает возможность автору завершить свою оду не только традиционным восхвалением Елизаветы, но и подлинным гимном в честь науки:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде, —
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покое сладки и в труде.

Идея и пафос.

Рассмотренное нами содержание оды Ломоносова позволяет сказать, что это произведение написано писателем-патриотом, поэтом-государственником, заботящемся о благе отечества. Вот почему в соответствии с заложенными в произведение идеями он стремится выделить именно те качества императрицы, которые соответствуют его представлениям об идеальном монархе. С этой целью дается экскурс в прошлое — ко временам реформаторской деятельности Петра Великого. Идея всемерного укрепления и развития государства на просветительских основах пронизывает все стихотворение. Но поэтоестествоиспытатель не мог не вложить в свою оду и идею развития науки, которая поможет укрепить государство, освоить необозримые просторы родной страны, и не призвать людей к творческой деятельности на благо Отечества.

Все это создает особый *пафос* стихотворения: торжественный, гражданско-патриотический, который выражает мысли и чувства писателя-гражданина.

Художественное своеобразие.

Художественные особенности стихотворения определяются его жанром и идейно-тематическим содержанием. Оно полностью соответствует так называемому *одическому канону*, который составляют устойчивый метр и устойчивая строфика. Как и все торжественные оды Ломоносова, оно написано четырехстопным ямбом, состоит из десятистишных строф с определенной системой рифмовки: аБаБввГддГ.

Стиль, как и подобает оде, торжественный, чему способствует большое количество славянизмов (класы — колосья, зиждитель — Бог, дщерь — дочь, воззри — посмотри), образов, почерпнутых из античной мифологии (Минерва — богиня мудрости, Марс — бог войны, Нептун — бог моря, Борей — северный ветер), обилие риторических вопросов, восклицаний и обращений («Какая светлость окружает в толикой горести Парнас?»; «О, ваши дни благословенны!»; «Но ах! жестокая судьбина!»; «Молчите, пламенные звуки, и колебать престаньте свет...»). Часто Ломоносов использует характерные сравнения, метафоры и олицетворения: «Там тьмою островов посеян, реке подобен океан»; «Твои щедроты ободряют наш дух и к брегу устремляют, как в понт пловца свободный ветр...»; «Вы, наглы вихри, не дерзайте, ренветь, но кротко разглашайте прекрасны наши времена».

Значение произведения.

«С Ломоносова начинается наша литература... он был ее отцом, ее Петром Великим» — так определил В.Г. Белинский место и значение творчества писателя в истории отечественной литературы. Рассмотренная нами ода является ярким подтверждением этим словам. Ведь она не только показала богатейшие возможности русского поэтического языка и тем самым способствовала дальнейшему развитию русской литературы. Идеи, заложенные в оде, оказали существенное влияние на творчество Державина, Пушкина и других русских писателей. А мысли Ломоносова о значении науки остаются актуальными и по сей день. Они отражают позицию современного общества и человека как нельзя лучше, и потому могут служить своего рода эмблемой нашего времени, когда наука получила небывалое доселе развитие. Можно сказать, что сбылась мечта великого ученого и поэта: Россия доказала, что действительно способна давать всему миру «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов». А занимающий одно из первых мест в мире Московский Государственный университет по праву носит имя Михаила Васильевича Ломоносова.

Духовные оды М.В. Ломоносова

**«Утреннее размышление о Божием величестве»,
«Вечернее размышление о Божием величестве,
при случае великого северного сияния»**

История создания и жанр.

В XVIII веке *духовными одами* назывались стихотворные переложения *псалмов* — лирических текстов молитвенного характера, составляющих одну из книг Библии — Псалтирь. Для русского читателя XVIII в. Псалтирь была особенной книгой: любой грамотный человек знал Псалтирь наизусть, потому что по текстам этой книги учили читать. Поэтому переложения псалмов (стихотворный русский перевод старославянских текстов) как лирический жанр были весьма популярны.

В творчестве выдающегося ученого, мыслителя, поэта М.В. Ломоносова жанр духовной оды получает распространение не только в своей традиционной форме, но и как особый жанр научно-философской лирики. В этих произведениях он выражает веру в науку и человеческий разум, восхищается природой как Божественным творением.

Хотя духовная тематика не была самой распространенной в литературном творчестве Ломоносова, однако целый ряд его поэтических произведений посвящен именно этим вопросам. К жанру духовной оды в творчестве Ломоносова принято относить следующие произведения: «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния», «Утреннее размышление о Божием величестве», а также стихотворные переложения из текстов Священного Писания (фрагменты из книги Иова; переложения псалмов 1, 14, 26, 34, 70, 116, 143, 145). Все духовные оды Ломоносова написаны в промежутке между 1743 и 1751 гг. Ученый-энциклопедист в эти годы интенсивно занимается научными изысканиями. Это время, когда Ломоносов стремится всеми силами способствовать развитию отечественной науки, утверждая свои научные взгляды в Петербургской Академии Наук, где большинство ученых и административных постов тогда занимали ученые из европейских стран, главным образом немцы. Его духовные оды стали философской декларацией писателя-ученого, отстаивающего свой взгляд на устройство мироздания, значение науки и определяющего сферу ее приложения в условиях своего отечества.

Тематика и проблематика.

Для духовных од Ломоносова характерен широчайший диапазон проблем. Писатель задается разнообразными нравственно-филосо-

софскими вопросами, размышляет о роли и месте человека и науки в мироздании, о совершенстве природы как Божественного творения. При этом Ломоносов отличается от православных писателей прошлого тем, что он не чуждается «свободного философствования». Будучи глубоко верующим человеком, он отвергает «стеснение сферы науки религией». «Неверно рассуждает математик, — замечает М.В. Ломоносов, — если хочет циркулем измерить Божью волю, но неправ и богослов, если он думает, что на Псалтири можно научиться астрономии и химии»¹. Известна ломоносовская формула: «Испытание натуры трудно, однако приятно, полезно, свято»². Святость научного знания в понимании Ломоносова обозначала необходимость всецело посвятить себя науке. Универсализм его дарования проявлялся в нерасчлененности для него науки и литературы, религии и науки.

Две рассматриваемые оригинальные оды Ломоносова не имеют библейского источника, как остальные, они навеяны научными занятиями поэта астрономией и физикой. «Утреннее размышление о Божием величестве» и «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» представляют собой опыты создания научной картины мира поэтическими средствами. В «Вечернем размышлении...» поэт-ученый выдвигает научную гипотезу об электрической природе северного сияния. В «Утреннем размышлении...» рисуется научно достоверная, как ее себе представляли в XVIII в., картина солнечной поверхности:

Тогда б сд всех открылся стран
Горящий вечно Океан.
Там огненны валы стремятся
И не находят берегов;
Там вихри пламенны крутятся,
Борясь множество веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.

В этих одах появляется образ человека-исследователя, он подобен титану-первооткрывателю, который вопрошает Творца:

Творец, покрытому мне тьмою
Простри премудрости лучи,
И, что угодно пред Тобою,

¹ Зеньковский В.В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 1. С. 104–105.

² Там же. С. 105.

Всегда творити научи.
(«Утреннее размышление...»)

Лирический герой этих стихотворений стремится проникнуть в тайны мироздания, познать законы природы:

Но где ж, натура, твой закон?
С полночных стран встает заря!
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мещут огнь моря?
Се холодный пламень нас покрыл!
Се в ночь на землю день вступил!

При этом он говорит о смятении человека перед непознаваемостью законов мироздания:

Открылась бездна, звезд полна,
Звездам числа нет, бездне дна.
Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне,
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мыслями утомлен!

Вера в человеческий разум, стремление познать «тайны множества миров» сочетаются в этих духовных одах с преклонением перед безграничной созидательной силой Творца, неизмеримое величие которого являет себя в устройстве мира, картинах грандиозной природы, ее могуществе и силе. Это приводит поэта в благоговейный восторг, подобный духовному состоянию автора библейских псалмов, и облекается в насыщенную мощными образами поэтическую картину:

От мрачной ночи свободились
Поля, бугры, моря и лес,
И взору нашему открылись,
Исполнены твоих чудес.
Там всякая взывает плоть:
«Велик Зиждитель наш Господь!»

Идея и пафос.

В духовных одах Ломоносова выразились не только его важнейшие идеи, но и нашла отражение творческая индивидуальность писателя. Ломоносов во всю мощь своего энциклопедического научного мышле-

ния создает грандиозные космические картины, в описании которых сливаются лирические эмоции человеческого восторга перед стройностью божественного творения, а также ощущение неисповедимого божественного Промысла и непознаваемости глубинных связей, конечных причин, лежащих в основе мироздания.

Поэт выражает в этих духовных одах чувство потерянности и религиозный энтузиазм человека, охватывающие его ум при созерцании величественных картин природы. У человека, выросшего среди сурово-величественной природы Севера и ставшего ее исследователем и певцом, картина первозданной природы вызывает особое отношение:

Сия ужасная громада
Как искра пред Тобой одна!
О, коль пресветлая лампада
Тобою, Боже, возжена,
Для наших повседневных дел,
Что Ты творить нам повелел!

(«Утреннее размышление о Божием величестве»)

Именно этот эмоциональный диссонанс — с одной стороны, восторг, вызванный ощущением божественной гармонии и взаимосвязи всех элементов мироздания, с другой — смятение перед непознаваемостью мира — порождает в духовных одах Ломоносова сложную двойную интонацию. Они являются гимном и элегией одновременно.

Значение произведения.

Духовные оды Ломоносова по праву признаются наиболее совершенными в художественном отношении поэтическими произведениями писателя. Медная крепость их стиля удивительно гармонирует с грандиозностью рисуемых образов. В дальнейшем не раз русская литература вновь и вновь обращалась к духовным проблемам, создавая высочайшие художественные творения, которые принесли ей мировую славу. В конце XVIII века дело Ломоносова продолжил Державин, а затем в поэзии XIX века натурфилософская поэзия Тютчева наследует традиции ломоносовских духовных од, особенно в создании картин ночного пейзажа. Конечно, классицизм с его строгим делением на стили и жанры безвозвратно ушел в прошлое, оды, столь популярные среди писателей этого литературного направления, сменились другими стихотворными жанрами. Но сам накал духовного искания, выраженный в возвышенных художественных образах, связанных с библейской первоосновой, не мог исчерпать себя. В русской литературе он отра-

зился в той ее пророческой ветви, которая дала нам незабываемых «Пророков» Пушкина и Лермонтова, навсегда связавших воедино в русской литературе имя Поэта с высокой миссией Пророка.

Гавриил Романович Державин (1743–1816)

Гавриил Романович Державин — выдающийся деятель русской литературы XVIII века. Его поэзия завершает классицистическую традицию и одновременно открывает новые пути, подготавливает появление пушкинской «поэзии действительности». По словам Белинского, поэзия Державина «была первым шагом перехода от риторики к жизни».

«Фелица»

История создания.

Ода «Фелица» (1782), первое стихотворение, сделавшее имя Гавриила Романовича Державина знаменитым. Оно стало ярким образцом нового стиля в русской поэзии. В подзаголовке стихотворения уточняется: *«Ода к премудрой Киргиз-кайсацкой царице Фелице, писанная Татарским Мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка»*. Свое необычное название это произведение получило от имени героини «Сказки о царевиче Хлоре», автором которой была сама Екатерина II. Этим именем, которое в переводе с латинского значит *счастье*, она названа и в оде Державина, прославляющей императрицу и сатирически характеризующей ее окружение.

Известно, что сначала Державин не хотел печатать это стихотворение и даже скрывал авторство, опасаясь мести влиятельных вельмож, сатирически изображенных в нем. Но в 1783 году оно получило широкое распространение и при содействии княгини Дашковой, приближенной императрицы, было напечатано в журнале «Собеседник любителей русского слова», в котором сотрудничала сама Екатерина II. Впоследствии Державин вспоминал, что это стихотворение так растрогало императрицу, что Дашкова застала ее в слезах. Екатерина II пожелала узнать, кто написал стихотворение, в котором так точно ее изобразил. В благодарность автору она послала ему золотую табакерку с пятьюстами червонцами и выра-

зительной надписью на пакете: «Из Оренбурга от Киргизской Царевны мурзе Державину». С того дня к Державину пришла литературная слава, которой до того не знал ни один русский поэт.

Основные темы и идеи.

Стихотворение «Фелица», написанное как шутливая зарисовка из жизни императрицы и ее окружения, вместе с тем поднимает очень важные проблемы. С одной стороны, в оде «Фелица» создается вполне традиционный образ «богоподобной царевны», в котором воплощено представление поэта об идеале просвещенного монарха. Явно идеализируя реальную Екатерину II, Державин в то же время верит в нарисованный им образ:

Подай, Фелица, наставленья:
Как пышно и правдиво жить,
Как укрощать страстей волненья
И счастливым на свете быть?

С другой стороны, в стихах поэта звучит мысль не только о мудрости власти, но и о нерадивости исполнителей, озабоченных своей выгодой:

Везде соблазн и лесть живет,
Пашей всех роскошь угнетает.
Где ж добродетель обитает?
Где роза без шипов растет?

Сама по себе эта мысль не была новой, но за образами вельмож, нарисованных в оде, явно проступали черты реальных людей:

Кружу в химерах мысль мою:
То плен от персов похищаю,
То стрелы к туркам обращаю;
То, возмечтав, что я султан,
Вселенну устрашаю взглядом;
То вдруг, прельщаяся нарядом,
Скачу к портному по кафтан.

В этих образах современники поэта без труда узнавали фаворита императрицы Потемкина, ее приближенных Алексея Орлова, Панина, Нарышкина. Рисуя их ярко сатирические портреты, Державин проявил большую смелость — ведь любой из задетых им вельмож мог разделаться за это с автором. Только благосклонное отношение Екатерины спасло Державина.

Но даже императрице он осмеливается дать совет: следовать закону, которому подвластны как цари, так и их подданные:

Тебе единой лишь пристойно,
Царевна, свет из тьмы творить;
Деля Хаос на сферы стройно,
Союзом целость их крепить;
Из разногласия — согласие
И из страстей свирепых счастье
Ты можешь только созидать.

Эта любимая мысль Державина звучала смело, и высказана она была простым и понятным языком.

Заканчивается стихотворение традиционной хвалой императрице и пожеланием ей всех благ:

Небесные прошу я силы,
Да, их простря сапфирны крылы,
Невидимо тебя хранят
От всех болезней, зол и скуки;
Да дел твоих в потомстве звуки,
Как в небе звезды, возблестят.

Художественное своеобразие.

Классицизм запрещал соединять в одном произведении высокую оду и сатиру, относящуюся к низким жанрам. Но Державин даже не просто их сочетает в характеристике разных лиц, выведенных в оде, он делает нечто совсем небывалое для того времени. Нарушая традиции жанра хвалебной оды, Державин широко вводит в нее разговорную лексику и даже просторечия, но самое главное — рисует не парадный портрет императрицы, а изображает ее человеческий облик. Вот почему в оде оказываются бытовые сцены, натюрморт:

Мурзам твоим не подражая,
Почасту ходишь ты пешком,
И пища самая простая
Бывает за твоим столом.

«Богородица» Фелица, как и другие персонажи в его оде, тоже показана обытовленно («Не дорожа свои покоем, / Читаешь, пишешь под налоем...»). Вместе с тем такие подробности не снижают ее образ, а делают более реальным, человеческим, как будто точно списанным с

натуры. Читая стихотворение «Фелица», убеждаешься, что Державину действительно удалось внести в поэзию смело взятые из жизни или созданные воображением индивидуальные характеры реальных людей, показанных на фоне колоритно изображенной бытовой обстановки. Это делает его стихи яркими, запоминающимися и понятными.

Таким образом, в «Фелице» Державин выступил как смелый новатор, сочетающий стиль хвалебной оды с индивидуализацией персонажей и сатирой, внося в высокий жанр оды элементы низких стилей. Впоследствии сам поэт определил жанр «Фелицы» как *смешанную оду*. Державин утверждал, что, в отличие от традиционной для классицизма оды, где восхвалялись государственные лица, военачальники, воспевались торжественные события, в «смешанной оде» «стихотворец может говорить обо всем». Разрушая жанровые каноны классицизма, он открывает этим стихотворением путь для новой поэзии — «поэзии действительно», которая получила блестящее развитие в творчестве Пушкина.

Значение произведения.

Сам Державин впоследствии отмечал, что одна из основных его заслуг в том, что он «дерзнул в забавном русском слоге о добродетелях Фелицы возгласить». Как справедливо указывает исследователь творчества поэта В.Ф. Ходасевич, Державин гордился «не тем, что открыл добродетели Екатерины, а тем, что первый заговорил «забавным русским слогом». Он понимал, что его ода — первое художественное воплощение русского быта, что она — зародыш нашего романа. И, быть может, — развивает свою мысль Ходасевич, — доживи «старик Державин» хотя бы до первой главы «Онегина», — он услышал бы в ней отзвуки своей оды»¹.

«Властителям и судиям»

История создания.

Необыкновенно смелый, решительный и независимый характер Державина проявлялся во всем, в том числе в его поэтическом творчестве. Одно из его стихотворений чуть не стало причиной изгнания и опалы. Это была написанная в 1787 году ода «Властителям и судиям», которую автор назвал «гневной одой».

Служба на высоких государственных должностях, в том числе работа губернатором, убедила Державина в том, что в Российской империи

¹ Ходасевич В.Ф. Державин. М., 1988. С. 314.

постоянно нарушаются законы. Его борьба с этим явлением как высокого государственного служащего не имела успеха: он не встретил поддержки ни в обществе, ни в правительстве. Нарушители закона благополучно избегали заслуженной кары. Но в то же время поэт свято верил в то, что сама Екатерина — добродетельная монархиня, окруженная злыми сановниками. Негодование и гнев требовали выхода. И тогда поэт задумал написать переложение 81-го псалма — так в древности назывались библейские песнопения, обращенные к Богу. Их автор — ветхозаветный царь Давид, сочинения которого составляют одну из самых поэтических книг Ветхого Завета — Псалтирь.

Тематика этого псалма оказалась созвучна духу времени. Не случайно именно этот 81-й псалом во время Французской революции в Париже был перефразирован якобинцами, и народ распевал его на улицах города, выражая возмущение королем Людовиком XVI, впоследствии казненным.

Первый вариант своего переложения 81-го псалма Державин сделал еще за несколько лет до его публикации. Он отдал стихотворение в «Санкт-Петербургский Вестник». Но издатели, испугавшись, вырезали его из уже напечатанной книги журнала. В новом варианте, написанном спустя пять лет, поэт даже усилил обличительный пафос стихотворения. Он сумел добиться его публикации. Более того, он снял прежнее название — «Псалом 81» — и напечатал произведение под своим названием «Властителям и судиям».

Основные темы и идеи.

Содержание оды Державина, основанной на библейском тексте, связано с современной поэту жизнью Российского государства. Именно здесь он видит попрание справедливости, нарушение законов, угнетение слабых, торжество неправды и зла, аналогию которым он и находит в ветхозаветной истории:

Доколе, рек, доколь вам будет
Щадить неправедных и злых?

Необходимость подчинения всех единому закону высшей правды и справедливости утверждается Державиным в этом стихотворении, как и во многих других:

Ваш долг есть: охранять законы,
На лица сильных не взирать,
Без помощи, без обороны
Сирот и вдов не оставлять.

Ваш долг: спасать от бед невинных,
Несчастливым подать покров;
От сильных защищать бессильных,
Исторгнуть бедных из оков.

Но в реальной жизни он видит уклонение от этого высшего закона тех, кто стоит у власти, кто как раз и должен прежде всего следить за соблюдением законов:

Не внемлют! Видят — и не знают!
Покрыты мздою очеса:
Злодействы землю потрясают,
Неправда зыблет небеса.

Вот почему так гневно звучит голос поэта-обличителя «неправедных и злых». Он утверждает неизбежность кары для тех «лукавых» властителей, которые не подчиняются высшему закону правды и справедливости — вот основная идея и главная мысль державинской оды:

И вы подобно так падете,
Как с древ увядший лист падет!
И вы подобно так умрете,
Как ваш последний раб умрет!

Неудивительно, что ода «Властителям и судиям» была воспринята не только придворным окружением, но даже обычно благосклонной к Державину императрицей как революционная прокламация. Ведь речь в ней идет о том, что неправедная власть не может быть прочной, ее неминуемо ждет гнев Божий и падение. Об этом поэт стремится предупредить императрицу, в добродетельность которой он продолжал верить. Иначе на смену таким «властителям и судиям», как утверждает автор в заключительном четверостишии оды, неизбежно придут те, кто будет руководствоваться идеалами добра и справедливости:

Воскресни, Боже! Боже правых!
И их молению внемли:
Приди, суди, карай лукавых
И будь один царем земли!

Художественное своеобразие.

Поэт-новатор, Державин смело идет на разрушение привычных уже для его времени норм классицизма и создает свою особую поэтическую

систему. В конце жизни Державин, подводя итоги творчества, пишет «Объяснения на сочинения Державина», содержащие своеобразный автокомментарий к произведениям, и заканчивает работу «Рассуждениями о лирической поэзии, или об оде», где излагает свою теорию литературы и историю мировой лирики, объясняет свой творческий метод и стиль. Именно здесь он подробно говорит о тех жанровых разновидностях оды, которые появляются в его творчестве начиная с «Фелицы». Если это свое произведение поэт относит к *смешанной оде*, стихотворение «Властителям и судиям» автор называет *гневной одой*. Если следовать традиции, то его нужно было бы отнести к хорошо разработанному к тому времени в русской литературе жанру *духовной оды* — ведь в основе его лежит библейский текст. Более того, в державинской оде лексика и многие образы действительно напоминают нам библейскую поэзию: *во соние их; покрыты мздою очеса; их молению внемли и др.* Торжественный стиль оды создается не только за счет обилия славянизмов, но и с помощью особых синтаксических средств: риторических восклицаний, вопросов, обращений: «доколь вам будет щадить неправедных и злых?»; «Цари! Я мнил, вы боги властны...»; «Воскресни Боже! Боже правый!». Кроме того, поэт использует прием анафоры и синтаксические повторы: «Ваш долг есть: сохранять законы...», «Ваш долг: спасти от бед невинных...»; «Не внемлют! Видят — и не знают!»

Все это придает стихотворению ораторское звучание, которое помогает автору максимально привлечь внимание читателей и слушателей. Ведь, безусловно, перед нами не столько духовная, сколько, пользуясь определением автора, именно «гневная» ода, то есть такая, которая призвана выразить горечь автора, видящего порочность современной ему жизни, и отразить *обличительный пафос* стихотворения, которое должно пробудить в читателях не только гнев, но и стремление к очищению и исправлению пороков.

Значение произведения.

Мы знаем, что сам Державин не вкладывал в свое произведение революционный смысл, он был по своим политическим убеждениям монархистом, но столь ярко и эмоционально выраженный протест против «неправедных и злых» многими стал восприниматься как политическая прокламация. Автор «Фелицы», восхваляющей «добродетели» императрицы и искренне верящей в ее мудрость и справедливость, в оде «Властителям и судиям» предстал в совершенно новом обличье: он стал гневным обличителем пороков правителей, поправших закон и нравственность, и

тем самым открыл в русской литературе одну из ее важнейших тенденций. В дальнейшем она получила блестящее развитие в творчестве Пушкина, Лермонтова и многих других замечательных русских писателей последующих десятилетий. Но и для современного нам с вами читателя это произведение тоже может оказаться близким и понятным: ведь пороки несправедливой власти, ее стремление действовать в своих, а не общенародных, государственных интересах, попирая законы и справедливость, к сожалению, остаются актуальными и в наши дни.

«Памятник»

История создания.

Стихотворение Державина, написанное в 1795 году, относится к зрелому периоду творчества поэта (со второй половины 1790-х — до начала 1800-х годов). Это было время подведения итогов жизни и творчества, когда поэт настойчиво стремится осмыслить пройденный им путь, определить свое место в истории общества и литературе. Созданные им в то время стихотворения становятся своеобразными поэтическими манифестами. К ним, помимо «Памятника» относятся стихотворения «Мой истукан» (1794), «Лебедь» (1804), «Признание» (1807), «Евгению. Жизнь Званская» (1807).

Показательно, что пора подведения итогов поэтической жизни Державина ознаменовалась вольным переводом оды римского поэта Горация «К Мельпомене» (*«Exegi monumentum...»*). До него к этому произведению уже обращался другой русский поэт — Ломоносов, сделав первый перевод стихотворения на русский язык. Перевод Ломоносова был достаточно точным, отражающим основные идеи и образы оригинала. В дальнейшей истории русской литературы стихотворение Горация чаще всего не переводилось на русский язык, а служило основой для создания собственного стихотворения-«памятника». Именно такой вольный перевод-переложение впервые был сделан Державиным, который блестяще продолжил дело Ломоносова.

Жанровые особенности.

По своим формальным признакам стихотворение Державина, как и Ломоносова, является одой. Но это особая жанровая разновидность оды, которая берет свои истоки от стихотворения Горация и получает название «памятник».

Квинт Флакк Гораций — величайший поэт древности, имя которого прошло через века и стало известно во многих странах. Он родился в

65 году и умер в 8 году до н.э. В эти годы Древний Рим переживал важнейший перелом в своем историческом развитии — падение республики и установление империи. Многие стихотворения Горация прославляют государственных деятелей и выражают гордость поэта за те достижения, которые сделали Римскую империю крупнейшим и самым развитым во всех отношениях государством древнего мира той эпохи. Такие стихи были созданы им в жанре оды и составили целых три книги, ставшие широко известными читателям. Размышляя о пришедшей к нему поэтической славе и о дальнейшей судьбе своего творчества, Гораций многие произведения, вошедшие в его собрание од, посвящает теме поэзии и поэтического бессмертия. До нас дошли не все оды Горация, но самой известной среди них стала ода «К Мельпомене». В древнегреческой мифологии Мельпомена — одна из девяти муз, покровительница трагедии. Эта ода вошла в последнюю из трех книг сборника од под номером 30 и оказалась таким образом завершающей не только третью книгу од, но и весь сборник, поскольку явилась своего рода поэтическим итогом творчества поэта.

В дальнейшем эта ода стала широко известна не только в древнеримской литературе, но получила распространение во многих европейских странах, где она была переведена на национальные языки. Так начала складываться традиция жанра поэтического «памятника». Не обошла ее и русская литература. Ведь трудно представить себе поэта, который не мечтал бы о поэтическом бессмертии, не пытался оценить свое творчество и определить, что в нем явилось самым важным, самым значительным его вкладом в развитие литературы и культуры и собственного народа, и народов мира.

Первый перевод оды Горация на русский язык, сделанный Ломоносовым, достаточно точно передает ее содержание и особенности стиля. Безусловно, Державин знал его и, создавая свое стихотворение, опирался на опыт великого предшественника. Но державинский «Памятник» — это оригинальное произведение, в котором писатель выдвигает собственные критерии оценки поэтического творчества.

Основные темы и идеи.

Главная тема стихотворения — прославление истинной поэзии и утверждение высокого назначения поэта. Оно является подлинным гимном поэзии. Основная тема стихотворения задается уже в первой строфе: творчество становится своеобразным памятником его создателю, причем этот «чудесный» памятник оказывается прочнее и долговечнее

любых «рукотворных монументов» — такова сила поэтического искусства. Следует отметить, что эта мысль является продолжением горац-анского образа. Сопоставим эти строки (текст Горация дается в переводе С. Шервинского):

Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся.
Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд
Нескончаемых лет — время бегущее.
(Гораций. «К Мельпомене»)

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.
(Державин. «Памятник»)

Оба автора отмечают, что поэтический памятник необыкновенно прочен («бронзы литой прочней» и «металлов тверже»), а силы поэзии оказываются даже могущественнее законов природы («Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой не разрушат его», *Аквилон* — у древних римлян так назывался сильный северный или северо-восточный ветер, а также божество, олицетворяющее этот ветер; «Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный»). Этот «памятник» выше пирамид — традиционного образа могущества созидательной силы. Но что еще важнее — он оказывается неподвластен времени.

Эта тема бессмертия поэта получает свое развитие в следующей строфе, причем опять державинский образ сходен с горац-анским: «Нет, не весь я умру, лучшая часть меня избежит похорон» (Гораций); «Так! — весь я не умру, но часть меня большая, от тлена убежав, по смерти станет жить...» (Державин).

Но далее возникает существенное отличие. Гораций подчеркивает, что залог его поэтического бессмертия в мощи и неколебимости Рима. Державин прочность своей славы видит в уважении к своему отечеству, мастерски обыгрывая общность корня в словах «слава» и «славяне»: «И слава возрастет моя, не увядая, доколь славянов род вселенна будет чтить». Интересно в этой связи также отметить, что пишущий о себе самом, поэте и придворном екатерининской России, Державин органично переносит горац-анский образ широты распространения по-

этической славы («Назван буду везде — там, где неистовый Авфид ропшет», *Авфид* — река в южной части Италии, где родился Гораций) на российские реалии:

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал...

Гораций ставит себе в заслугу то, что он был реформатором национальной системы стихосложения: впервые начал использовать в латинской поэзии достижения древнегреческой («Первым я приобщил песню Эолии к итальянским стихам», *Эолии* — Греция). Для Державина оказывается важнее другое: он не только отмечает свое новаторство, особенно в области поэтического языка и жанров, но и ставит проблему взаимоотношений поэта и власти:

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

Свои заслуги Державин видит в том, что сделал русский слог «забавным», то есть простым, веселым, острым. Поэт «дерзнул... возгласить» не о подвигах, не о величии — о добродетелях императрицы, то есть говорить о ней, как о простом человеке — поэтому и звучит слово «дерзнул».

Последняя строфа стихотворения, как и у Горация, — традиционное обращение к Музе:

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

Эти строки свидетельствуют о том, что Державин не надеется на единодушное одобрение современников, но сохраняет черты достоинства и величия на пороге бессмертия.

В целом можно заключить, что перед нами вполне оригинальная трактовка, опирающаяся на возникшую за полвека до нее ломоносовскую оду, но и развивающая в то же время общеевропейскую культурную традицию. Интересно при этом отметить тот факт, что, хотя вариант Державина не претендовал на дословность перевода, а, напротив, выставлял напоказ свою автобиографическую установку, по смысловой направленности он ближе к горацианскому источнику. В сопоставле-

нии с ломоносовским стихотворение Державина поражает оригинальностью поэтических образов, отталкивающихся от первоисточника — оды Горация. Это скорее вольное переложение, в котором наличествуют определенные реминисценции, используются общие поэтические мотивы и образы, но с наполнением их конкретными реалиями собственной жизни.

Художественное своеобразие.

Стихотворение Державина, созданное в жанре оды, вернее особой ее разновидности, соответствует этому высокому жанру по *стилю*. Оно написано ямбом с пиррихием, который придает его звучанию особую торжественность. Интонация и лексика здесь очень торжественны, ритм медленный, величественный. Его помогают создать многочисленные ряды однородных членов, синтаксический параллелизм, а также наличие риторических восклицаний и обращений. Созданию высокого стиля способствует и подбор *лексических средств*. Автор широко употребляет возвышенные эпитеты (чудесный, вечный, быстротечный, в народах неисчетных, возгордись заслугой справедливой). В стихотворении присутствует много славянизмов и архаизмов, что также подчеркивает его торжественность (воздвиг, тлен, доколь, дерзнул, славянов род, презрит чело и др.).

Значение произведения.

Стихотворение Державина продолжило традицию осмысления поэтом своего творчества и подведения итогов, заложенную Ломоносовым. При этом Державин утвердил жанровый канон стихотворения-памятника». Затем он получил блестящее развитие в творчестве Пушкина, также обратившегося к горацианскому первоисточнику, но с опорой на державинское стихотворение. После Пушкина стихотворения в жанре «памятника» продолжали писать ведущие русские поэты, например такой великолепный и самобытный лирик, как А.А. Фет. Не исчезла эта традиция и в последующие эпохи. При этом каждый из авторов по-своему определяет роль поэта и назначение поэзии, опираясь не только на литературную традицию, но и на свои творческие открытия. И всякий раз, когда какой-либо поэт, в том числе и наш современник, осмысливает свой вклад в поэзию и свои взаимоотношения с обществом, он вновь и вновь обращается к этой замечательной традиции, ведя живой диалог со своими великими предшественниками.

Точка зрения

Всем нам хорошо известно, что юный Пушкин подхватил поэтическую эстафету Державина, развивая в своем творчестве ту линию «поэзии действительности», которая появилась еще в стихах его великого предшественника. «Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил» — так сказал об этом сам Пушкин. Но в истории литературы часто бывает так, что новое прокладывает себе путь в творческом поединке со старым, не только вбирая в себя его достижения, но и отталкиваясь от того, что представляется уже отжившим свой век. Так, наряду с приведенными выше словами Пушкин в частном письме своему лицейскому другу поэту Дельвигу оставил и несколько иное свидетельство о своем отношении к державинской поэзии. Приводим отрывок из этого письма, написанного в 1825 году:

«По твою отъезде перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чужак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы (исключая чего знаешь). Что же в нем? *Мысли, картины и движения истинно поэтические*; читая его, кажется, читаешь дурной вольный перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей-богу, его гений думал по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом. Державин, со временем переведенный, изумит Европу, а мы из гордости народной не скажем всего, что мы знаем о нем (не говоря уж о его министерстве)... Гений его можно сравнить с гением Суворова...»¹

¹ Текст цит. по кн.: Ходасевич В.Ф. Державин. — М., 1988. С. 342–343.

Василий Андреевич Жуковский
(1783–1852)

Василий Андреевич Жуковский — поэт, основоположник русского романтизма, утвердивший в отечественной литературе жанры элегии и баллады, переводчик, заслуживший славу «литературного Колумба Руси» (В.Г. Белинский).

Романтизм — литературное направление, в основное которого лежит стремление личности к абсолютной свободе. Попытка обрести некий недостижимый идеал сочетается у романтика с протестом против несовершенства окружающего мира. Это приводит его к трагическому ощущению двоемирия. Он стремится вырваться из земного мира в мир мечты, идеала, возвышенный и прекрасный, а сделать это возможно, созерцая природу, занимаясь творчеством, уносясь мечтами в «очарованное Там». На этом основана эстетика романтизма, в частности, того его течения, которое связано с поэзией Жуковского, — созерцательно-психологического или элегического романтизма.

«Невыразимое»

История создания.

Начиная с первой элегии Жуковского «Сельское кладбище» (1802) поэт обращается к совершенно новому для русской литературы направлению — романтизму. В его последующих произведениях постепенно складываются основные черты лирики этого направления, в которых определяются ее основные темы, мотивы и образы, возникает новый поэтический язык и особая романтическая философия. Она связана с идеей двоемирия, состоящей в противопоставлении реальности и мечты, идеала; обыденного и чудесного, таинственного. Итогом этих творческих исканий явились стихотворения зрелого периода, созданные в 1819–1824 гг. Они стали своеобразным манифестом русской романтической поэзии. Одним из наиболее значимых среди них явилось стихотворение «Невыразимое», написанное летом 1819 года.

Жанр и композиция.

Поэт определяет жанр своего стихотворения как *отрывок*. Это указывает на неразрешенность тех вечных вопросов, которые лежат в основе данного философского стихотворения. Тем не менее композиционно это произведение является вполне законченным. Начало его представляет собой философский вопрос: «Что наш язык земной пред дивною природой?» Основная часть стихотворения — развитие заявленной темы и попытка найти ответ на поставленный вопрос путем нанизывания целого ряда вопросов, уточняющих и дополняющих главный. При этом движение поэтической мысли основано на *контрасте*. Все стихотворение пронизано противопоставлениями: мертвое — живое («Но лъзя ли в мертвое живое передать?»); искусство — природа («Она (природа) рассыпала повсюду красоту и разнovidное с единством согласила! Но где, какая кисть ее изобразила?»); слово — создание («Кто мог создание в словах пересоздать?»); доступное выражению — невыразимое («...Ненареченному хотим название дать — и обессилено безмолвствует искусство?»). В конце стихотворения поэт приходит к выводу: «...И лишь молчанье понятно говорит».

Тематика и проблематика.

Стихотворение может быть отнесено по своей тематике к *пейзажной лирике*, но никогда природа в стихах Жуковского не существует сама по себе. Как отмечал еще В.Г. Белинский, у Жуковского «романтическая природа, дышащая таинственной жизнью души и сердца». Пейзаж в данном стихотворении не только глубоко субъективен и лиричен, но несет важнейшую *философскую* нагрузку. Созерцая красоту природы, поэт пытается проникнуть в тайны мироздания: «...Сие присутствие Создателя в создание» — вот то главное, что интересует лирического героя стихотворения. Именно с этим связана основная проблема: возможно ли выразить словами ту тайну, ощущение которой смутно рождается при созерцании прекрасной природы:

Сии картины берегов
В пожаре пышного заката —
Сии столь яркие черты —
И есть слова для их блестящей красоты.
Но то, что слито с сей блестящей красою,
Сие столь смутное, волнующее нас...
Какой для них язык?

Так поэт выходит на основную тему стихотворения, которая связана с размышлениями *о поэзии и поэте*, его творчестве и взаимоотношении с мирозданием.

Идея и пафос.

Известный литературовед Г.А. Гуковский в книге «Пушкин и русские романтики» так определяет идею стихотворения «Невыразимое»: «Основная мысль стихотворения в том, что объективный мир природы не есть нечто подлинное, а что искусство призвано передавать лишь то невыразимое душевное волнение, те зыбкие оттенки настроений, которые составляют суть внутренней жизни сознания и для которых внешняя природа является лишь условным возбудителем, поводом»¹. Действительно, Жуковский не только стал первооткрывателем лирического пейзажа в русской поэзии. Именно он начинает тему «невыразимости» с помощью слов той тайны мира, которую стремится разгадать поэт-романтик. Она получит дальнейшее развитие в русской литературе, и каждый поэт по-своему попытается решить эту проблему. В стихотворении «Невыразимое» Жуковский так определяет задачу поэзии:

Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим название дать...

Поэт уверен, что красота природы может быть изображена с помощью слов: «И есть слова для их блестящей красоты». Но остается неразрешенным главный вопрос: «Невыразимое подвластно ль выражению?..» Поэт пытается найти подходящие слова, но это возможно лишь тогда, когда он находится в особом состоянии:

Когда душа сметенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена —
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать...

Лирический герой стихотворения утверждает: «Святые таинства, лишь сердце знает вас». Именно поэту-романтику иногда удается в порыве вдохновения, которое рождается от соприкосновения с прекрасной природой, приоткрыть таинственную завесу над невыразимым: «Едва-едва

¹ Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

одну ее черту с усилием поймать удастся вдохновенью...» Вот почему *пафос* стихотворения возвышенный, романтический. Он соответствует той высокой миссии поэта, которая заявлена в этом стихотворении.

Художественное своеобразие.

Жуковский ищет новый язык, способный выразить «невыразимое». Это язык *символов*, то есть слов-знаков, за которыми скрывается тайна мира иного. Вот почему многие слова у него утрачивают свое прямое значение. Так, например, эпитет *тихий*, связанный со словом *небо* («сей пламень облаков, по небу тихому летящих»), обозначает чувство лирического героя и утрачивает свое прямое значение — «негромкий». Зачастую такого рода *эмоциональные эпитеты* становятся знаками эмоций и чувств, приобретая функцию существительных: «Хотим *прекрасное* в полете удержать, *ненапреченному* хотим название дать...». Ту же функцию несут *метафоры* и *олицетворения*: «Сие дрожанье вод блестящих, сии картины берегов в пожаре пышного заката...». Именно потому *развернутые сравнения* часто производят неясное впечатление, их смысл затемнен:

Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее внезапно дуновенье
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упование)...

Все эти средства художественной выразительности призваны создавать особое *музыкальное звучание*, как и использование *анафоры* (строчки, начинающиеся со слова *сие, сии, сей, сея*). Этому же способствует и несколько замедленный, певучий ритм, насыщенность вопросительными и восклицательными интонациями. Давно замечено, что поэтический язык Жуковского очень музыкален — ведь романтики считали, что именно через музыку ближе всего можно подойти к тайне мира, буквально услышать ее и почувствовать. Такого мелодизма стиха до Жуковского русская поэзия еще не знала.

Значение произведения.

Стихотворение «Невыразимое» — программное, оно стало одной из первых развернутых поэтических деклараций Жуковского, в которых определяется его поэтическое кредо. Оно не только насыщено романтической образностью, но и выражает основные черты романтической философии поэта. Вместе с другими произведениями зрелого периода это стихотворение вводило в сознание русских читателей новые образы и символы, создавало язык русской романтической поэзии. Именно в нем

со всей отчетливостью была поставлена проблема «невыразимости», то есть поиска адекватного поэтического языка. «Невыразимое» Жуковского предваряет тютчевское «Silentium». В русской поэзии этой теме посвятили свои стихотворения многие романтики XIX века, такие, как Лермонтов, Фет, каждый из которых предложил свое оригинальное ее видение, а в дальнейшем ее разрабатывали поэты-символисты серебряного века.

«Море»

История создания.

Стихотворение написано в 1822 году в период творческой зрелости Жуковского. Оно относится к программным произведениям и является одним из поэтических манифестов поэта. Известно, что это стихотворение Жуковского особо выделял Пушкин, написавший двумя годами позднее свою элегию с тем же названием.

Жанр.

В подзаголовке стихотворения автор обозначил его жанр — *элегия*. Это излюбленный жанр поэта. Обращение к жанру элегии ознаменовало переход Жуковского к романтизму. *Элегия* — жанр лирической поэзии, передающий настроения грусти, скорби, разочарования и печали. Романтики отдавали предпочтение этому жанру, поскольку он дает возможность выразить глубоко личные, интимные переживания человека, его философские раздумья о жизни, любви, чувства, связанные с созерцанием природы. Именно таким стихотворением и является элегия «Море».

Тематика и проблематика.

Стихотворение Жуковского представляет собой не просто поэтическую картину морской стихии, а «пейзаж души», как точно определил такие стихи поэта-романтика знаменитый ученый-филолог А.Н. Веселовский. Действительно, это не только морской пейзаж, хотя, читая стихотворение, живо представляешь себе море: оно то тихое, спокойное, «лазурное море», то страшная бушующая стихия, которая погружена во мглу. Но для романтика мир природы — это еще и тайна, которую он пытается разгадать. Вот почему так важно то, что в стихотворении постоянно идет переключка мира природного и человеческого — состояния лирического героя. Но важно при этом не только то, что Жуковский создает *психологический пейзаж*, то есть выражает чувства и мысли человека через описание природы. Особенность этого стихотворения в том, что одушевляются не отдельные части пейзажа, а море само становится жи-

вым существом. Кажется, что лирический герой говорит с думающим и чувствующим собеседником, может быть — с другом, а может — с каким-то таинственным незнакомцем. У поэта-романтика не вызывает сомнения то, что море может быть наделено душой, как и человек. Ведь в соответствии с романтическими представлениями именно в природе растворяется Божество, через общение с природой можно говорить с Богом, проникнуть в тайну бытия, соприкоснуться с Мировой душой.

Жуковский уверен, что душа моря подобна человеческой душе, где соединяются мрак и свет, добро и зло, радость и горе. Оно так же тянется ко всему светлому — к небу, Богу. Но в отличие от многих других романтиков, рисующих эту «свободную стихию», Жуковский видит и то, что море томится, что его что-то тяготит, оно бунтует против этого. Как и человек, море не может чувствовать абсолютный покой и гармонию, его свобода тоже относительна. Вот почему традиционные романтические проблемы свободы и неволи, бури и покоя у Жуковского получают очень необычную трактовку.

Идея и композиция.

Стихотворение «Море» построено в соответствии с заложенной в нем идеей. Это не столько описание природных явлений, сколько особый лирический сюжет. В нем наблюдается движение, развитие состояния лирического героя, следящего за изменениями, которые происходят с морем. Но еще важнее то, что за этим стоит динамика внутреннего состояния самого моря, его души. Этот внутренний сюжет можно разделить на три части: «Безмолвное море» — 1-я часть; «Буря» — 2-я часть; «Обманчивый покой» — 3-я часть. В соответствии с ними проследим за развитием художественной мысли стихотворения.

В 1-й части рисуется прекрасная картина «лазурного моря», спокойного и безмолвного. Но «чистота» и ясность присуща морской душе «в присутствии чистом» «далекого светлого неба»:

Ты чисто в присутствии чистом его;
Ты льешься его светозарной лазурью,
Вечерним и утренним светом горишь,
Ласкаешь его облака золотые
И радостно блещешь звездами его.

Именно «светозарная лазурь» неба придает морю удивительные краски. Небо здесь не просто воздушная стихия, простирающаяся над морской бездной. Это символ — выражение мира иного, божественно-

го, чистого и прекрасного. Наделенный способностью улавливать даже самые незаметные оттенки, лирический герой стихотворения, размышляя о море, догадывается, что в нем скрыта какая-то тайна, которую он пытается постичь:

Безмолвное море, лазурное море,
Открой мне глубокую тайну твою:
Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?
Иль тянет тебя из земных неволи
Далекое, светлое небо к себе?..

2-я часть стихотворения приоткрывает завесу над этой тайной. Мы видим душу моря, раскрывающуюся во время бури. Оказывается, когда пропадает свет неба и ступается мгла, море, погруженное во тьму, начинает рваться, биться, оно исполнено тревоги и испуга:

Когда же собираются темные тучи,
Чтоб ясное небо отнять у тебя —
Ты бьешься, ты воешь, ты волны подымаешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу...

Жуковский с удивительным мастерством рисует картину бури. Кажется, что слышишь рокот набегających волн. И все же это не просто картина разбушевавшейся стихии. Перед нами раскрывается глубоко спрятанная тайна души моря. Оказывается, как и все земное, море находится в неволе, которую оно не в силах преодолеть: «иль тянет тебя из земных неволи». Это очень важная для Жуковского мысль.

Для поэта-романтика, верящего в «очарованное Там», то есть иной мир, в котором все прекрасно, совершенно и гармонично, земля всегда представлялась миром страданий, скорби и печали, где нет места совершенству. «Ах! Не с нами обитает / Гений чистой красоты», — писал он в одном из своих стихотворений, рисуящих Гения, лишь на миг посетившего землю и вновь умчавшегося в свой прекрасный, но недоступный для земного человека мир.

Оказывается, что и море, подобно человеку, страдает на земле, где все изменчиво и непостоянно, полно утрат и разочарований. Только там — в небе — все вечно и прекрасно. Вот почему туда тянется море, как и душа поэта, стремящегося разорвать земные узы. Море любит этот далекий, светозарный небом, «дрожит» за него, то есть боится потерять навсегда. Но соединиться с ним морю не дано.

Эта мысль становится понятной лишь в 3-й части стихотворения, где «возвращенные небеса» уже не могут полностью восстановить картину покоя и безмятежности:

И сладостный блеск возвращенных небес
Не вовсе тебе тишину возвращает;
Обманчив твоей неподвижности вид:
Ты в бездне покойной скрываешь смятенье.
Ты, небом любуясь, дрожил за него.

Так раскрывается для лирического героя тайна моря. Теперь понятно, почему в его «бездне покойной» скрывается смятенье. Но остается смятение поэта, стоящего перед неразрешимой загадкой бытия, тайной мироздания.

Художественное своеобразие.

Стихотворение насыщено средствами поэтической выразительности, помогающими сделать картину морской стихии не только зримой, но и слышимой, осязаемой и тем самым облегчить для читателя путь к постижению авторской мысли. Особую роль при этом играют *эпитеты*. Если в 1-й части они призваны подчеркнуть чистоту моря и свет, пронизывающий всю картину («светлое небо», «ты чисто в присутствии чистом его», «облака золотые»), то во 2-й части создают грозный, тревожный тон («враждебная мгла», «темные тучи»). Очень важны для выражения художественной идеи стихотворения эпитеты, насыщенные христианской символикой божественного: «лазурь», «свет», «светозарный». Особый ритм создают *анафора* на «ты» («ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь...»), *синтаксический параллелизм*, а ряд вопросительных предложений передает напряженный эмоциональный строй стихотворения. Следует также отметить важную роль *рефрена*: «безмолвное море, лазурное море», — который не только задает ритм стихотворения, но и утверждает важную поэтическую мысль. И, как и везде, Жуковский мастерски использует мелодические возможности речи. «Море» написано *четырёхстопным амфибрахийем, белым стихом*, который помогает передать ритм набегающих волн. Особенно эффектна картина бури, для воссоздания которой поэт использует прием *аллитерации*, то есть повторения одних и тех же согласных звуков в нескольких словах. Здесь это аллитерация на шипящие, к тому же подерживаемая ритмикой строки, имитирующей движение волн: «Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь, / Ты рвешь и терзаешь враж-

дебную мглу». В целом можно сказать, что поэтическое мастерство Жуковского в этом стихотворении достигает небывалых высот, о чем удивительно точно сказал Пушкин: «...его стихов пленительная сладость».

Значение произведения.

Художественное новаторство Жуковского в стихотворении «Море» не осталось незамеченным в русской поэзии. Вслед за ним романтическую картину морской стихии рисовали многие великие русские поэты, например Пушкин в стихотворении 1824 года «Море», Лермонтов в своем знаменитом «Парусе», Тютчев в стихотворении «Как хорошо ты, о море ночное...». Но в каждом из них образ моря — не только романтический символ, но и то, что помогает автору выразить свои мысли, чувства и настроения.

Точка зрения

«Жуковский — это литературный Колумб Руси, открывший ей Америку романтизма в поэзии. ...Без Жуковского мы не имели бы Пушкина. ...Это целый период нашей литературы, целый период нравственного развития общества. ... Одухотворив русскую поэзию романтическими элементами, он сделал ее доступною для общества, дал ей возможности развития» (В.Г. Белинский. «Сочинения Александра Пушкина»).

«...В системе Жуковского лирическая правда индивидуального переживания и есть высшая, даже единственная истина, а объективный, вне индивидуального переживания пребывающий мир — это лишь эфемерная видимость, и логика суждения о нем — ложь. Жуковский выводит мир, действительность из души, из личного переживания... (Г.А. Жуковский. «Пушкин и русские романтики»).

Александр Сергеевич Грибоедов (1795–1829)

«Горе от ума»

История создания.

«Грибоедов — «человек одной книги». Если бы не «Горе от ума», Грибоедов не имел бы в русской литературе совсем никакого места» — так считал В.Ф. Ходасевич, поэт Серебряного века и автор целого ряда ли-

тературно-критических статей и исследований. С одной стороны, с его утверждением можно согласиться, ведь действительно в историю русской литературы Грибоедов вошел как автор комедии «Горе от ума», хотя его перу принадлежат и другие произведения, написанные ранее (комедии «Молодые супруги», «Студент» и другие). Но с другой — место Грибоедова в русской литературе особое: автор первой русской реалистической комедии вместе с Пушкиным стоит у истоков нового этапа развития отечественной литературы — *реалистического*.

Замысел комедии возник в 1820 году (по некоторым данным уже в 1816), но активная работа над текстом начинается в Тифлисе после возвращения Грибоедова из Персии. К началу 1822 года написаны первые два акта, а весной и летом 1823 года в Москве завершается первый вариант пьесы. Именно здесь писатель мог пополнить наблюдения над бытом и нравами московского дворянства, «надышаться воздухом» светских гостиных. Но и потом работа не прекращается: в 1824 году возникает новый вариант, имеющий название «Горе от ума» (первоначально — «Горе уму»). В 1825 году с большими цензурными сокращениями были напечатаны отрывки из I и III актов комедии, но разрешение на ее постановку получить не удалось. Это не помешало широкой известности произведения, которое расходилося в списках. Один из них лицейский друг Пушкина декабрист И.И. Пущин привез поэту в Михайловское. Комедию приняли восторженно, особенно в декабристской среде. Впервые комедия «Горе от ума» со значительными сокращениями была опубликована уже после смерти автора в 1833 году, а полностью она вышла в свет лишь в 1862 году. Подробный и обстоятельный анализ комедии Грибоедова «Горе от ума» был дан в критическом этюде И.А. Гончарова «Мильон терзаний» (1872).

Направление и жанр.

Комедия «Горе от ума» — первая русская реалистическая комедия. Она является сатирической, поскольку в ее основе лежат социальные противоречия. В то же время это произведение, как никакое другое, соединило в себе черты, которые были свойственны и сопротивлявшемуся новым веяниям классицизму, и бурно набирающему силы романтизму, и делающему первые шаги реализму. В этом смысле «Горе от ума» остается одним из уникальных художественных созданий начала XIX века в русской литературе.

Драматургу приходилось считаться с требованиями *классицизма*, которые продолжали господствовать на русской сцене, а потому в коме-

дии сохраняются некоторые его черты. Главное из них — соблюдение принципа трех единств: времени, места и действия. Грибоедов действительно сохранил единство времени (действие комедии происходит в течение одного дня) и места (все действие протекает в доме Фамусова), однако требование единства действия оказалось нарушенным, так как в пьесе существует два конфликта — общественный и личный — и соответственно две сюжетные линии.

В комедии также сохранились черты традиционного «любовного треугольника» и связанной с ним системы амплуа: героиня и два героя, добивающиеся ее руки и сердца, «благородный отец», помогающая влюбленным находчивая горничная — субретка и т.д. Но изменения, внесенные Грибоедовым в эти устоявшиеся формы, столь существенны, что позволяют говорить скорее об их разрушении. То же касается и использования «говорящих фамилий»: хотя формально они сохранились (Скалозуб, Молчалин, Репетилов, Тугоуховский), но не определяют полностью, как в классицизме, характер персонажа, поскольку он является подлинно реалистическим типом и не исчерпывается одной чертой.

Таким образом, в рамки традиционной «высокой комедии» классицизма Грибоедов включает то, что характерно для произведений *реалистического направления* — изображение типических героев в типических обстоятельствах. «Характеры и редкая картина нравов», по выражению Пушкина, были порой пугающе достоверными. В то же время Чацкому противостоят не Фамусов, Молчалин или Скалозуб, а весь «минувший век», сатирически изображенный Грибоедовым. Вот почему здесь так много эпизодических и внесценических персонажей, позволяющих расширить рамки социального конфликта.

Реализм сказывается также в неоднозначном отношении автора к своему герою. Чацкий — вовсе не идеальный образ, это реальный человек с присущими ему достоинствами и недостатками. Чацкий «чувствителен, и весел, и остер», но он же поражает нелепостью поведения, неуместностью некоторых словесных выпадов, что создает комический эффект.

Часто в нем сказывается романтическое безрассудство — он бросается в борьбу со всем фамусовским обществом, находясь там в абсолютном одиночестве и, почти до конца действия пьесы, не замечает, что его вовсе не хотят слушать. Так в комедии проявляются *романтические* тенденции: в романтическом характере героя и конфликта (один против всех), мотиве одиночества и изгнанничества, наличии не только комического (многие персонажи пьесы попадают в комические си-

туации) и сатирического, но и трагического пафоса (недаром Гончаров называет роль Чацкого «страдательной»).

И все же реалистические тенденции в комедии Грибоедова явно преобладают. А потому можно утверждать, что перед нами, как отмечал Гончаров, «и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно острая, жгучая сатира, и вместе с тем комедия, и... больше всего комедия — какая едва ли найдется в других литературах».

Тематика и проблематика.

В соответствии с жанром сатирической комедии тематику «Горя от ума» составляют самые актуальные общественно-политические вопросы той эпохи. Особенностью комедии является то, что эти вопросы получают противоположную характеристику и оценку в зависимости от того, кто из героев пьесы их поднимает: представитель «века нынешнего», то есть прогрессивно мыслящего меньшинства дворянского общества Чацкий, или те, кто в комедии отражает позиции консервативного большинства, представленного в лице *фамусовского общества* — так принято называть группу лиц: Фамусова, его домашнее окружение, а также гостей, приходящих в его дом. Противоположность позиций Чацкого и фамусовской Москвы проявляется в суждениях по всем важнейшим вопросам жизни общества: отношение к крепостному праву, службе, богатству и чинам, просвещению и образованию, национальной культуре и народу; преклонение перед прежними авторитетами, всем иностранным и свобода выбора жизненного пути.

Этот круг вопросов определяет актуальность проблематики комедии, отразившей наиболее существенные общественно-политические и нравственно-философские проблемы эпохи. Грибоедов поднимает проблемы социально-политического устройства России; вреда бюрократии и чиновничества, проблемы воспитания и образования молодежи, честного служения долгу и Отечеству, национальной самобытности русской культуры. Общественно-политические вопросы в комедии осмысливаются в связи с проблемой личных отношений человека новых взглядов в условиях старой консервативной среды, поскольку общественная интрига сочетается с развитием любовного конфликта между Чацким и Софьей.

Особую глубину поставленным вопросам придает философская проблема ума и глупости, ума и безумия, стремления к идеалу и неизбежного столкновения с действительностью, что создает не только остросовременное, но и вневременное, «вечное» звучание комедии. В комедии «Горе от ума» представлены различные типы ума — от житейской мудрости,

практического ума (Фамусов, Молчалин), до ума, отражающего высокий интеллект свободного мыслителя, смело вступающего в противоборство с тем, что не соответствует высшим критериям истины (Чацкий). Именно такому уму «горе», его носитель изгнан из общества и объявлен сумасшедшим, и вряд ли его ждет успех и признание где-то в другом месте.

Проблема ума, таким образом, занимает особое место в произведении. Все остальные проблемы, как общественно-политические, так и нравственно-философские, соотносятся с ней. Об этом свидетельствуют слова автора: «В моей комедии двадцать пять глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих». Назвав Чацкого умным, а других героев — глупцами, драматург выразил свою точку зрения недвусмысленно. Вместе с тем конфликт построен таким образом, что каждая из противоборствующих сторон считает умной себя, а безумными тех, кто не разделяет ее взглядов.

Сюжет и композиция.

Новаторское произведение, комедия «Горе от ума» оригинально и необычно по своему построению. Очень точно об этом сказал в своем критическом этюде «Миллион терзаний» Гончаров: «Две комедии как будто вложены одна в другую: одна, так сказать, частная, мелкая, домашняя, между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой: это интрига любви, повседневный мотив всех комедий. Когда первая прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова, частная комедия разыгрывается в общую битву и связывается в один узел».

Для современников Грибоедова подобное построение было настолько непривычным, что многие далеко не сразу оценили по достоинству новаторство драматурга. Сознательно нарушая «незыблемое» правило «трех единств», Грибоедов хотел показать многообразие проявлений человека и его отношений, а потому личная и общественная интрига сплетаются и создают подлинную жизненность представленных *конфликтов* (личного и общественного). Отвечая на упреки современных ему критиков в «отсутствии плана», Грибоедов говорил: «План прост и ясен по исполнению. Девушка, сама не глупая, предпочитает дурака умному человеку».

Первая из *сюжетных линий* основана на более традиционном любовном конфликте, в котором действуют Чацкий, Софья и Молчалин. Вторая связана с социальным конфликтом, который отражает реальную общественную ситуацию той эпохи. В рамках этого конфликта

Чацкому как представителю прогрессивно мыслящей части дворянства противостоит вся система консервативного дворянского общества, отраженная в комедии в собирательном образе фамусовской Москвы.

Включение в пьесу двух конфликтов и двух сюжетных линий поставило перед автором новые проблемы, связанные с композицией произведения. Вначале ведущей является любовная линия, с которой тесно переплетается линия общественной интриги. Пытаясь завоевать расположение Софьи, Чацкий неизменно сталкивается не только с непонятной ему холодностью девушки, но и со всеми принятыми в фамусовском обществе нормами и порядками. Это столкновение и вызывает его гневные монологи, направленные против устоев консервативного общества.

Окончательное соединение этих двух линий происходит в сцене возникновения и распространения сплетни о сумасшествии Чацкого, являющейся кульминацией в развитии обоих конфликтов. Но если любовная линия на этом может быть завершена, поскольку невозможность для Чацкого найти взаимность со стороны Софьи теперь очевидна, то развитие общественного конфликта еще не закончено и теперь эта линия пьесы выходит на первый план, становясь основой дальнейшего действия. В ее рамках сплетня о сумасшествии героя — это уже не попытка девушки отомстить незадачливому влюбленному; это реакция фамусовского общества на все поведение, всю систему взглядов Чацкого, не укладывающуюся в общепринятые рамки, что расценивается здесь как безумие.

Так Грибоедов выступил подлинным новатором в построении комедии. Его герои в личной сфере ведут себя так, как это бывает в жизни: они ошибаются, теряются в догадках и выбирают явно ошибочный путь, хотя им самим это неведомо. В финале традиционной комедии классицизма порок всегда наказан, а добродетель торжествует. У Грибоедова финал открыт: если крах Чацкого в любви абсолютно очевиден, то вопрос о том, можно ли назвать его изгнание из фамусовского общества победой над героем, остается открытым. Ведь если согласиться с правомерностью сопоставления Чацкого с декабристами, что делали еще современники Грибоедова — декабристы, тогда остается признать, что спор таких героев, как Чацкий, со старыми устоями только начинается.

Основные герои.

Создавая реалистическое произведение, Грибоедов поставил перед собой задачу показать не образы-маски, соответствующие традиционным амплуа комедий классицизма, а живые, реальные типы людей — своих современников. «Портреты, и только портреты входят в состав

комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные — всему роду человеческому... Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь», — писал автор о своих героях. На этом принципе реалистической типизации основана система образов «Горя от ума». В ней нет четкого деления персонажей на положительных и отрицательных, как в произведениях классицизма. Нет в ней и четко выдержанных по правилам классицизма амплуа героев. Так, например, традиционные для комедий классицизма участники «любовного треугольника» — Чацкий, Софья, Молчалин — очень сильно отличаются от своих привычных амплуа, поскольку Грибоедов не хотел наделять их каким-то стандартным набором черт. И как полнокровные, живые образы они стали вести себя совсем не так, как предусматривали правила классицизма.

По словам Гончарова, «вся пьеса представляется каким-то кругом знакомых читателю лиц», в котором «и общее и детали, все это не сочинено, а так целиком взято из московских гостиных и перенесено в книгу и на сцену». Действительно, каждый образ комедии — это полнокровный, «живой» человеческий тип, в котором сочетаются как общие, так и индивидуальные черты.

Чацкий, единственный действующий в комедии противник фамусовского общества, является типичным представителем той части русского общества первой четверти XIX века, которая несла в себе новые взгляды, мысли, идеалы и настроения — «века нынешнего», как после появления комедии стали называть молодое поколение дворян. В дальнейшем этих людей часто соотносили с декабристами, участниками восстания 14 декабря 1825 года. «Фигура Чацкого... появляется накануне возмущения на Исаакиевской площади; это декабрист» (А.И. Герцен). Не случайно в черновиках комедии ее главный герой назывался «Чадский», напоминая имя известного своим свободомыслием П.Я. Чаадаева.

В образе Чацкого действительно нашли отражение идеалы, нравы и дух декабристской части общества той эпохи. Подобные ему люди не могли смириться с жизнью, которую заполняют «обеда, ужины и танцы». Они требуют свободы личной и общественной, стремятся к идеалам просвещения, образования, подлинной национальной культуры.

Прежде всего, Чацкий похож на декабристов по своим взглядам. Главное, что сближает их, — это протест против крепостничества (монолог «А судьи кто?»). Как и декабристы, Чацкий говорит о необходимости «службы делу, а не лицам». Гневные инвективы, связанные с протестом против системы фаворитизма, выступлением против авторитетов

прошлого, — «судей решительных и строгих» — сочетаются у Чацкого с утверждением права человека на свободный выбор призвания. Он с большой симпатией говорит о людях, которых в обществе Фамусова называют «мечтателями, опасными».

Наряду с этим Чацкий, как и декабристы, считает необходимым развивать просвещение. Этого «век минувший» боится смертельно, потому что человека развитого, умного невозможно заставить жить по предписанным ему правилам, он свободен в своем выборе. Вот почему просвещение, по мнению фамусовского общества, основа всех новых и очень опасных веяний. «Учение — вот беда», — говорит об этом Фамусов.

Вопрос об истинном просвещении тесно связан с проблемой национальной культуры. Чацкого волнует «смешенье языков: французского с нижегородским», преклонение перед всем иностранным, которое царит в русском обществе. А главное для него, как и для декабристов, преодолеть пропасть, которая разделяет образованных русских людей и народ. «Чтоб умный, бодрый наш народ хотя по языку нас не считал за немцев», — требует Чацкий.

В реальной жизни людей, подобных Чацкому, было не очень много. Грибоедов сохраняет такую же ситуацию и в своей комедии. В сценическом действии присутствует лишь один его единомышленник — *Репетилов*, но и тот оказывается мнимым соратником Чацкого, только подчеркивающим одиночество главного героя. Это образ-пародия. Суть этого характера выражена в словах: «Шумим, братец, шумим».

Из комедии мы знаем, что образ мыслей Чацкого разделяет *князь Федор* («химик и ботаник»), *брат Скалозуба*, который, оставив службу, занялся в деревне чтением книг. Они входят в состав *внесценических персонажей* комедии, которых даже больше, чем сценических. Они необходимы для раскрытия всей истинной широты конфликта, а также помогают уточнить позиции сценических персонажей и могут относиться как к «веку нынешнему», так и к «веку минувшему».

«Век минувший» представляет в комедии *фамусовское общество*. Среди этой группы персонажей выделяются отдельные фигуры: московский «туз», крупный начальник Фамусов; мелкий служащий из его ведомства Молчалин; полковник Скалозуб, представляющий армию. *Фамусов* — главный идеолог «века минувшего», идейный противник Чацкого. Различие их позиций буквально по всем вопросам сказывается уже во II действии, когда в споре с Чацким страстный защитник «старины» Фамусов обрисовывает своеобразный идеал «века минувшего». В пример он приводит почтенного камергера *Кузьму Петровича* и вель-

можу екатерининской эпохи своего дядю *Максима Петровича*, который добился больших высот в жизни в результате курьеза: упал на лестнице, а императрицу это развеселило. И тогда он, как шут, еще раз специально повторил это падение, за что и был пожалован. «А? как повашему? По-нашему — смышлен», — заключает свой рассказ Фамусов. Такие люди наиболее успешно воплощают в жизнь мораль и идеалы фамусовского общества — умение «подслужиться», чтобы занять высокое место в обществе и пользоваться всеми подобающими привилегиями. Отвечая на вопрос Чацкого о возможном сватовстве к Софье, Фамусов дает точную и емкую характеристику тех качеств, которые ценятся в его обществе: «...Именьем, брат, не управляй оплошно, а главное, поди-тка послужи». Первое пожелание связано с тем, что составляет основу материального благополучия таких, как Фамусов, — это крепостное право. Что же касается службы, то отношение к ней в корне отличается от того, что думает Чацкий. Для Фамусова — это лишь источник почета и благосостояния, потому и среди его подчиненных «служащие чужие очень редки; все больше сестрины, свояченицы детки...» А с делами он разбирается просто: «Обычай мой такой: подписано, так с плеч долой». Для дел и пришлось влиятельному чиновнику взять на службу незнатного, бедного дворянина из провинции: «Один Молчалин мне не свой, и то затем, что деловой».

Молчалин по возрасту принадлежит к поколению Чацкого, но по духу, взглядам и убеждениям он — явный сторонник Фамусова. Только в отличие от начальника Молчалину еще предстоит взобраться по служебной лестнице и насладиться всеми теми благами, которые сулит высокий чин и богатство в фамусовском обществе. Молодой чиновник хорошо усвоил то, что наверняка приведет его к успеху:

Мне завещал отец:

Во-первых, угождать всем людям без изъятья;

Хозяину, где доведется жить,

Начальнику, с кем буду я служить,

Слуге его, который чистит платья,

Швейцару, дворнику, для избежанья зла,

Собаке дворника, чтоб ласкова была.

Конечно, в обществе, где «по отцу и сыну честь», пробраться наверх ему будет нелегко. Но он уже успел хорошо усвоить полезные «уроки». Так, он прекрасно понимает преимущества знакомства с влиятельными дамами, например «известной» *Татьяной Юрьевной*, которая имеет

«полезных» друзей и родных. Чацкий, не одобряющий подобный образ действий, тем не менее убежден, что Молчалин «дойдет до степеней известных, ведь нынче любят бессловесных». На самом деле для карьеры в фамусовском обществе надо не только соответствовать системе угодничества и подхалимства, но еще и быть человеком абсолютно безнравственным и беспринципным. А этих качеств у Молчалина в избытке, о чем красноречиво свидетельствует его «роман» с Софьей.

Примером того, как эти качества помогают добиться успеха в фамусовском обществе, служит и полковник *Скалозуб*. Для Фамусова и его окружения это образец молодого человека, который пошел по «правильному» пути: «и золотой мешок, и метит в генералы». Недаром именно его Фамусов, как заботливый отец, прочит в женихи для Софьи. Ведь для того чтобы соответствовать запросам отца невесты, нужно всего-то «душ тысячки две родовых» и хороший чин. А Скалозуб знает, «чтоб чины добыть есть многие каналы...» Его история — яркое подтверждение тому, что в армии царят те же порядки, что и на гражданской службе. «Каналы», благодаря которым полковник Скалозуб добился высокого чина, очевидны — ведь во время войны 1812 года (а действие комедии происходит вскоре после ее окончания) он отсиживался в тылу, а подвиги совершали другие, которые погибали и тем самым помогали открыть «вакансии» для людей, подобных персонажу грибоедовской комедии.

История Скалозуба демонстрирует и подлинное лицо патриотизма фамусовского общества: истинному чувству здесь нет места, есть только показной порыв: «Кричали женщины ура! И в воздух чепчики бросали». Зато какое преклонение царит в этом обществе перед всем иностранным! Это касается и мод на наряды, и стремления щегольнуть в обществе французскими словечками, правда, в результате получается «смешные языков: французского с нижегородским».

Мода на все иностранное и иностранцев дошла до того, что даже воспитание и образование детей доверено весьма сомнительным педагогам — «числом поболее, ценою подешевле». Это неудивительно, ведь хорошее, настоящее образование, как и подлинная культура, фамусовскую Москву не интересует, а серьезно пугает. Основные занятия и интересы членов фамусовского общества — это «обеды, ужины, и танцы», во время которых можно не только приятно провести время, но и составить нужные знакомства, подыскать выгодных женихов для дочерей, протекцию для сыновей, а еще посплетничать за спиной у своих же знакомых.

Именно это мы наблюдаем в III действии, когда в дом Фамусова приезжают *гости*. Гости на балу у Фамусова составляют самостоятельную группу, без которых «галерея типов» фамусовской Москвы была бы неполной. Хотя это всего лишь *эпизодические персонажи*, и очерчены они порой одной-двумя чертами, но суть характеров схвачена писателем настолько точно, что они оказываются столь же запоминающимися, как и главные герои пьесы. Мы видим своеобразный «контингент невест» (шесть княжон и Графиня внучка) и «счастливую» семейную пару: «мужа-слугу» Платона Михайловича Горича и его супругу Наталью Дмитриевну; «остаток екатерининского века» — влиятельную московскую барыню Хлестову — и плута и мошенника Загорецкого, презираемого всеми, но необходимого, поскольку он «мастер услужить». Каждый из этих персонажей — своеобразный характер со своими неповторимыми особенностями. Но всем им присущи общие черты, которые позволяют объединить их в одну группу.

Несмотря на внешнюю суету, жизнь фамусовской Москвы течет очень однообразно. Она консервативна настолько, что спустя три года, во время которых Москва пережила наполеоновское нашествие, Чацкий не находит здесь, практически, никаких изменений: «Что нового покажет мне Москва? Вчера был бал, а завтра будет два». Энергия фамусовского общества собирается только для сохранения своих основ, борьбы с инакомыслием — ощутив в Чацком того, кто нарушает покой, размеренный ход привычной жизни, фамусовское общество объявляет ему войну и применяет самое страшное свое оружие — сплетню. Силу ее понимают все. Но как только враг повержен и изгнан, «стихия» возвращается в свои берега, а Чацкого готовы даже пожалеть — по крайней мере на словах.

Но, пожалуй, самый интересный и неоднозначный персонаж комедии — это *Софья*, которая и дает ход сплетне о сумасшествии Чацкого, приводящей к его изгнанию из фамусовского общества. Казалось бы, она должна быть солидарна с фамусовским обществом, и, соответственно, мы могли бы отнести ее к «веку минувшему» вместе с ее возлюбленным Молчалиным и женихом Скалозубом. Но так ли это?

Даже у исследователей творчества Грибоедова до сих пор нет единого мнения по этому вопросу. Конечно, Софья сильно отличается от идеальных героинь комедий классицизма. Но все же ей присущи многие положительные черты, явно выделяющие девушку из той среды, в которой она родилась и воспитывалась. С одной стороны, это неза-

урядная личность, сильный, крупный характер. Она, конечно, во многом отличается от московских барышень, подобных княжнам Тугоуховским. Как справедливо заметил Гончаров, Софья обладает прекрасными свойствами души, а остальное — воспитание.

Даже ее предпочтение Молчалина, явно уступающего Чацкому в благородстве и уме, честности и культуре и во многих других замечательных качествах, вполне объяснимо. Ей, как и пушкинской Татьяне, довелось обмануться в своих ожиданиях. Ведь выбор ее пал на человека, необычного для ее круга, что потребовало немалого мужества и самостоятельности. Воображение девушки наделило «бессловесного» Молчалина всеми качествами идеального героя, а он до поры до времени успешно скрывал свое истинное лицо и подлинные интересы.

В то же время этот выбор можно объяснить и стремлением повелевать, так роднящим Софью с ее отцом. «Муж-слуга», идеал московских дам, вполне мог бы устроить и Софью. Во всяком случае, резкий и независимый характер Чацкого явно ей не по душе. Так что образ Софьи получился очень многогранным, неоднозначным, а в финале ее ждет не счастливый брак, а глубокое разочарование.

Таким образом, как справедливо заметил И.А. Гончаров, «в группе двадцати лиц отразилась, как луч света в капле воды, вся прежняя Москва, ее рисунок, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы». Но вместе с тем человеческие типы, составляющие эту Москву и показанные нам Грибоедовым, в чем-то оказываются не зависящими ни от времени, ни от места, ни от социального строя. В них есть то, что относится к вечным явлениям жизни. И если верно, что всякое новое дело «вызывает тень Чацкого», то всегда найдется и Фамусов, который, что бы ни случилось, скажет только: «Ах! Боже мой! что станет говорить княгиня Марья Алексевна!»

Художественное своеобразие.

Комедия Грибоедова, если рассматривать ее в рамках того периода русской литературы, когда она была создана, поражает своей художественной смелостью, а современников автора столь ярко выраженные *новаторские черты* произведения иногда просто шокировали и вызвали недовольство. Это касается прежде всего *реалистических черт* комедии, преодоления правил классицизма, ставших оковами на пути реализации авторского замысла.

Новаторству в области жанра, композиции, системы образов и изображения персонажей соответствовало и *новаторство языкового сти-*

ля. Об этом писал еще Белинский, отмечая, что, во-первых, комедия Грибоедова была написана «не шестистопными ямбами», как полагалось в высокой комедии, а «вольными стихами, как до того писались только басни». «Вольный стих» «Горя от ума» подготавливал переход русской драматургии к прозаическому реалистическому языку, языку гоголевского «Ревизора».

Во-вторых, комедия была написана «не книжным языком, которым никто не говорил, а живым, легким разговорным русским языком». Такой язык давал возможность создавать подлинно реалистические типы героев пьесы. Каждый из них говорит своим, присущим только ему языком, который становится средством *речевой характеристики* персонажа. Например, язык Фамусова выдержан в «старинном стиле» и содержит много элементов народной речи, архаизмов (едал, вдругорядь, испужал). Речь Чацкого литературная, книжная, с включением ораторских приемов («Где? укажите нам, отечества отцы, которых мы должны принять за образцы?»), порой эмоционально-лирическая (в разговорах с Софьей), порой сатирически-обличительная. Речь Молчалина отличается лаконизм, точность, характерные для чиновника обороты с прибавлением частицы «-с», выражающие почтение перед вышестоящими. Скалозуб груб, прямолинеен, в речи его много солдафонских выражений, а стиль ее похож на военные приказы («дистанции огромного размера»).

В-третьих, «каждое слово комедии Грибоедова поражало быстротою ума, и почти каждый стих в ней превращался в пословицу или поговорку». Об этом же писал и Пушкин: «О стихах я не говорю, половина должна войти в пословицу». Время подтвердило эти оценки. Немало *афоризмов* из «Горя от ума» вошло в разговорную речь и стало сейчас восприниматься как народные пословицы и поговорки: «счастливые часов не наблюдают», «свежо предание, а верится с трудом», «блажен кто верует, тепло ему на свете» и многие другие.

Таким образом, ритмическая гибкость грибоедовского текста в сочетании с естественностью разговорной речи стала ярчайшим образцом поэтического реализма.

Значение произведения.

Современник Грибоедова А.А. Бестужев справедливо предсказал: «Будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее в число первых творений народных». Это произведение вместе с трагедией

Пушкина «Борис Годунов», завершённой в 1825 году, стало началом нового реалистического этапа развития русской литературы. Традиции сатирической комедии Грибоедова унаследовал и развил Гоголь в комедии «Ревизор», а затем дело своих великих предшественников продолжил А.Н. Островский, завершивший создание русского национального реалистического театра. Но сатирические образы, созданные Грибоедовым, нашли продолжение не только в драматургии. В «Мертвых душах» Гоголя Чичиков наследует многие черты Молчалина, а в сатирической хронике М.Е. Салтыкова-Щедрина «В среде умеренности и аккуратности» грибоедовские персонажи были своеобразно переосмыслены великим русским сатириком в духе своего времени.

Но, пожалуй, самое удивительное то, что комедия Грибоедова продолжает жить и в наши дни: её ставят разные режиссеры во многих театрах, каждый раз находя все новые грани в так хорошо всем знакомых грибоедовских образах. И зрители каждый раз вынуждены соглашаться с той оценкой, которую дал этому произведению ещё в 1872 году И.А. Гончаров в критическом этюде «Мильон терзаний»: «Комедия «Горе от ума» держится каким-то особняком в литературе. ...Она, как столетний старик, около которого все, отжив по очереди свою пору, умирают и валятся, а он ходит, бодрый и свежий, между могилами старых и колыбелями новых людей. И никому в голову не приходит, что настанет когда-нибудь и его черед».

Точка зрения

В комедии «Горе от ума» поставлено множество вопросов, на которые не может быть дан однозначный ответ. Но, несомненно, самой дискуссионной проблемой была и остается проблема ума, поднятая писателем в этом произведении. Познакомьтесь с несколькими точками зрения по этому вопросу.

Серьезная полемика вокруг проблемы ума развернулась сразу же после появления комедии Грибоедова. Многие современники писателя критически отнеслись к оценке ума главного героя пьесы. Наибольшую известность получило высказывание А.С. Пушкина: «Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми...» Правда, поэт отмечал: «Все, что говорит он, — очень умно», но видел в этом заслугу автора, а не героя. Другой современник Грибоедова М.А. Дмитриев считал, что Чацкий

лишь умничает, презирая других, а потому он выглядит особенно комично. П.А. Вяземский все же назвал Чацкого умным человеком, который один находится «посреди глупцов разного свойства», но при этом объявил его «бешеным», что вполне синонимично слову «сумасшедший».

Но высказывались и другие суждения. В.Г. Белинский сначала, как и большинство, был весьма резок в оценке Чацкого: «Это просто крикун, фразер, идеальный шум, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит. Неужели войти в общество и начать ругать в глаза дураками и скотами — значит быть глубоким человеком?» Но со временем критик стал глубже и серьезнее воспринимать героя комедии. Он отмечал, что в монологах и репликах Чацкого чувствуется излияние «желчного, громового негодования при виде гнилого общества ничтожных людей», сонная жизнь которых на самом деле «есть смерть... всякой разумной мысли». Другой критик Д.И. Писарев не просто высоко оценил ум Чацкого, а увидел причину его страданий именно в том, что «вопросы, давно решенные в их уме, еще не могут быть даже представлены в действительной жизни». Другими словами, Писарев говорит о том, что герой комедии намного превосходит всех остальных и даже обогнал свое время.

Положительная оценка Чацкого окончательно утвердилась лишь после выхода критического этюда И.А. Гончарова «Миллион терзаний». Как и Писарев, Гончаров говорит о том, что Чацкий обогнал свое время, но при этом указывает на то, что это универсально-типологический герой, появление которого неизбежно «при каждой смене одного века другим». Отсюда вытекает и оценка Гончаровым героя комедии с точки зрения проблемы ума: «Можно было бы подумать, что Грибоедов, из отеческой любви к своему герою, польстил ему в заглавии, как будто предупредив читателя, что герой его умен, а все прочие около него не умны».

Но Чацкий не только умнее всех прочих лиц, но и положительно умен. Речь его кипит умом, остроумием. У него есть и сердце, и притом он безукоризненно честен. Словом, — это человек не только умный, но и развитой, с чувством, или, как рекомендует его горничная Лиза, он «чувствителен, и весел, и остер!» Только личное его горе произошло не от одного ума, а более от других причин, где ум его играл страдательную роль».

Александр Сергеевич Пушкин (1799–1837)

Лирика

«К Чаадаеву»

История создания.

Стихотворение написано в 1818 году — в петербургский период творчества Пушкина. Оно получило широкую известность, особенно в декабристских кругах, и стало распространяться в списках. Именно за такие стихи Пушкина постигла опала — он оказался в южной ссылке. Много позже в 1829 году без ведома поэта это стихотворение в искаженном виде было опубликовано в альманахе «Северная звезда».

Стихотворение адресовано конкретному человеку: Петру Яковлевичу Чаадаеву (1794–1856), одному из близких друзей Пушкина еще с лицейских лет. Кроме этого стихотворения, к нему обращены послания Пушкина «Чаадаеву» (1821), «Чаадаеву» (1824). Поэта связывала с Чаадаевым многолетняя дружба: их обоих характеризовали свободолюбивые настроения, стремление к изменению жизни в России, нестандартность мышления. Чаадаев, как и многие лицейские друзья поэта, был членом тайного декабристского общества «Союз благоденствия», хотя впоследствии отделился от этого движения, заняв свою весьма своеобразную позицию в вопросе о государственной власти и дальнейшей судьбе России. За публикацию «Философического письма», в котором были изложены эти взгляды, Чаадаев был объявлен правительством сумасшедшим — так самодержавие боролось с инакомыслием и свободолюбием. Не всегда позиции Пушкина, особенно в зрелые годы, совпадали с мыслями Чаадаева, но в 1818 году юный поэт видел в старшем друге человека, умудренного жизненным опытом, наделенного острым и порой саркастическим умом, а главное — свободолюбивыми идеалами, столь отвечающими настроению Пушкина.

Жанр и композиция.

Для лирики Пушкина характерно стремление к трансформации устоявшихся жанров. В данном стихотворении мы видим проявление такого новаторства: дружеское *послание*, обращенное к определенному человеку, перерастает в гражданское обращение ко всему поколению, которое включает и черты *элегии*. Обычно стихотворение в жанре по-

слания адресуется либо другу, либо возлюбленной и по тематике относится к интимной лирике. Меня адресата своего стихотворения, Пушкин создает новое по жанру произведение — *гражданское послание*. Вот почему в основе его построения лежит обращение к товарищам: «Товарищ, верь...», по стилистике близкое к гражданским политическим стихам времен Великой Французской революции. Но в то же время композиция стихотворения, построенная как теза — антитеза, подразумевает наличие *контраста*. Именно так развивается поэтическая мысль: от элегического начала, проникнутого настроением грусти и печали, через противительный союз «но» («Но в нас горит еще желанье...») первая элегическая часть соединяется со второй, совершенно иной по настроению, чувству и мысли: здесь превалирует гражданская тематика, обличительный настрой. А завершение стихотворения, подводящее итог развития поэтической мысли, звучит ярким мажорным аккордом: «Мой друг, отчизне посвятим / Души прекрасные порывы!»

Основные темы и идеи.

Главная идея стихотворения — призыв к единомышленникам отойти от частных интересов и обратиться к гражданским проблемам. С ней связана вера поэта в то, что свободолюбивые мечты будут реализованы, и «отчизна вспрянет ото сна». В концовке стихотворения звучит весьма редкая в творчестве Пушкина идея слома всей государственной системы, которая, по мысли поэта, произойдет в ближайшем будущем («И на обломках самовластья / Напишут наши имена!»). Поэт-государственник чаще призывал к постепенным преобразованиям, идущим прежде всего от самой власти, как в стихотворениях «Вольность» и «Деревня». Можно считать, что столь радикальная позиция автора в стихотворении «К Чаадаеву» — свидетельство юношеского максимализма и дань романтическим настроениям. Общий пафос стихотворения — гражданский, но в нем есть элементы романтического и элегического пафоса, особенно в первой части, что отражается в специфике ряда образов.

Впервые в этом стихотворении появляется характерное для дальнейшего творчества Пушкина соединение *гражданской тематики с интимной* — *любровой и дружеской*. В связи с этим поэт поднимает проблемы гражданского долга и политической свободы в соединении с вопросами индивидуальной свободы и частной жизни человека, что звучало в то время крайне необычно. Рассмотрим, как развивается поэтическая мысль. Начало проникнуто элегическими настроениями. Лирический герой, обращаясь к своему душевному

другу, с печалью вспоминает о том, что многие прежние его идеалы оказались «обманом», «сном»:

Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман,
Исчезли юные забавы,
Как сон, как утренний туман.

Вся поэтическая лексика, вся образность первого четверостишия построена в стиле романтических элегий: *тихий, нежил, сон, утренний туман*. Что же осталось от дней уходящей юности? Нет уже ни любви, ни надежды. Но, кажется, в этой привычной триаде не хватает какого-то слова? Конечно, нет первого из слов этого устойчивого сочетания — «веры». Это ключевое слово еще появится в стихотворении — оно оставлено для заключительной, ударной концовки, чтобы придать ей характер особого, почти религиозного воодушевления и убежденности. Но переход от пессимистической тональности к мажорному звучанию происходит постепенно. Этот переход связан с образами горения, огня. Обычно уподобление страстного желания огню было характерно для любовной лирики. Пушкин вносит в мотив огня совсем иное звучание: оно связано с гражданским призывом, протестом против «гнета власти роковой»:

Но в нас горит еще желанье,
Под гнетом власти роковой
Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье.

Далее следует столь неожиданное сравнение, что далеко не все даже близкие по образу мыслей и духу друзья-декабристы приняли его. Считалось, что сопоставление гражданской жизни с частной, соединение высоких патриотических мотивов с сентиментальными недопустимы. Но Пушкин в этом стихотворении избирает поистине новаторский ход: он соединяет в единый и неразрывный образ понятия «свобода» и «любовь». Тем самым он показывает, что свободолюбие и гражданские устремления так же естественны и присущи каждому человеку, как и самые интимные его чувства — дружба и любовь:

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

И тогда уже вполне логичен переход образа горения из области любовных чувств в сферу гражданских побуждений:

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы.

Теперь очевидно, что обращение к другу переросло в призыв к вере в идеалы свободы и возможность их достижения, адресованный всему молодому поколению России. Недаром в последнем четверостишии употреблено другое, более высокое слово — «друг» заменяется на «товарищ». А поэтический образ «звезды пленительного счастья», завершающий стихотворение, становится символом надежд на торжество идеалов гражданской свободы.

Художественное своеобразие.

Послание «К Чаадаеву» написано излюбленным пушкинским размером — четырехстопным ямбом. Помимо жанрового новаторства, с которым связаны особенности развития авторской мысли и построения стихотворения, оно отличается необычной художественной образностью. Это отмеченное *сравнение* стремления к «вольности святой» и любви; *метафорические* образы «горения», *эпитеты* романтической окраски («под гнетом власти роковой», «минуты вольности святой»), метонимия высокого стиля («Россия вспрыгнет ото сна»). Особо следует подчеркнуть символический образ звезды — «звезда пленительного счастья», который вошел не только в русскую литературу, но и стал элементом сознания русского общества.

Значение произведения.

Стихотворение стало этапным для творчества Пушкина, обозначив важнейшую для его поэзии тему свободы, а также ее особую интерпретацию. В истории русской литературы оно явилось началом традиции соединения гражданской, свободолюбивой и интимной тематики, что подтверждается творчеством Лермонтова, Некрасова, романистикой второй половины XIX века, а затем переходит к таким поэтам XX века, как Блок.

«К морю»

История создания.

Стихотворение стоит на рубеже двух периодов творчества Пушкина. Осенью 1824 года поэт вынужден был покинуть Одессу и переехать в

псковское имение своих родителей — Михайловское. Так закончилась его южная ссылка и началась новая. Именно там, в Михайловском, и было завершено стихотворение «К морю», начатое еще в Одессе. Это произведение принято считать последним «южным» стихотворением Пушкина.

Направление и жанр.

Как и другие произведения периода южной ссылки, стихотворение «К морю» — *романтическое* и по теме, и по идее, и по стилю. В то же время один из основных мотивов этого произведения — мотив прощания. Это прощание не только с морем, югом и всем тем, что было связано с этим временем жизни поэта, но и с самим романтизмом. Хотя автор пишет это стихотворение в жанре *элегии*, излюбленном жанре романтиков, но в самом произведении он ставит вопрос об уходе романтизма в прошлое. Не случайно именно в Михайловский период в творчестве Пушкина начинают все сильнее преобладать реалистические тенденции, особенно в трагедии «Борис Годунов» и в деревенских главах романа «Евгений Онегин». И все же в последнем стихотворении южного периода преобладающим является *романтический пафос*.

Основные темы и идеи.

Стихотворение «К морю» насыщено романтическими темами, мотивами и образами. В нем поэт не только создает прекрасную картину морской стихии, но прежде всего выражает свои самые заветные думы и чувства, наполняя стихотворение глубокими философскими размышлениями о жизни и смерти, свободе и неволе, человеческой судьбе.

Центральный образ — это образ моря, который связан с *романтической идеей* полной, безграничной свободы, вот почему тема прощания с морем звучит особо пронзительно и личностно:

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

Образ моря возникает в поэзии Пушкина намного раньше — еще в элегии «Погасло дневное светило...» 1820 года, одном из первых стихотворений, созданных поэтом на юге. За четыре года море стало для по-

эта «пределом желанным», близким другом, с которым он чувствует родство душ:

Как друга ропот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз.

Удивительно, но именно море является адресатом стихотворения, оно не просто олицетворяется, а буквально превращается в живое существо — друга. Отсюда столь странное обращение к морю, в русском языке существительному среднего рода, как к существу мужского рода: «Ты ждал, ты звал...». Чем же так близок поэту этот «друг», с которым ему предстоит тяжелое расставание?

Традиционно в романтической поэзии море является символом свободы, и для Пушкина это прежде всего — «свободная стихия». Она прекрасна во всех своих проявлениях:

Как я любил твои отзывы,
Глухие звуки, бездны глас
И тишину в вечерний час,
И своенравные порывы!

Для поэта-романтика свободная стихия прекрасна даже тогда, когда она становится грозной, губительной силой:

Но ты взыграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей.

Вся созданная картина морской стихии строится на контрастных образах *свободы* — *неволи*. Такая *антитеза* характерна для романтического мирозерцания, но в стихотворении Пушкина она наполняется дополнительными личными мотивам. Мы как будто присутствуем при разговоре двух друзей. О чем этот разговор? Конечно, главная тема их «беседы» — *тема свободы и неволи*, в которой оказывается ссыльный поэт:

Ты ждал, ты звал... я был окован;
Вотще рвалась душа моя:
Могучей страстью очарован,
У берегов остался я...

Пушкин действительно замышлял бегство из Одессы морем в Европу, но эти замыслы потерпели крушение. Да и бежать, по сути, уже некуда:

О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?
Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил...

Что же произошло с миром, почему так меняется настроение поэта? Стихотворение пронизано типичным романтическим мотивом противопоставления свободной природы и несвободного человека, живущего по законам общества. Этот мотив звучал у Пушкина и раньше — достаточно вспомнить его «Деревню» 1819 года. Но там вопрос о свободе решался в просветительском духе, когда гармония общественная сможет дополнить гармонию свободной природы только через изменение социальных условий жизни:

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

Но идеалы романтика совсем иные, а значит, и понимание свободы становится другим. В стихотворении «К морю» звучит другой мотив: просвещение отрицается как рационализм, разрушающий естественную жизнь, и возникает поразительное объединение понятий «просвещение» и «тирания»:

Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран.

Куда же теперь может устремиться поэт-романтик? Осталось всего два места на земле, где еще живо воспоминание о подлинной свободе и воле — это «гробница славы», где лежит *Наполеон*, и «другой властитель наших дум» — *Байрон*, но тоже уже «умчавшийся», как «бури шум». Эти два признанных кумира, воплощающих в себе идеал романтической личности, символ романтика вообще, остались только в воспоминаниях. Так в стихотворении все сильнее начинает звучать *тема памяти*. И вот перед мысленным взором поэта встает «гробница славы»:

Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.
Там он почил среди мучений.

Здесь Пушкин говорит о Наполеоне как о романтическом герое, как о человеке, оставившем свой след в истории и судьбах людей. Но судьба его трагична: затерянная посреди моря одинокая скала — вот его последний приют, символ крушения всех надежд. Трагична участь и другого «гения» — Байрона. Он, певец моря и свободы, был наиболее ярким их выразителем, а потому его оплакивают не только люди, близкие по духу, но и сама «свободная стихия». К морю обращен призыв лирического героя стихотворения:

Шумы, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могуч, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

Вот какие беседы ведет поэт с единственным оставшимся у него в мире другом — морем. Но и с ним ему суждено проститься:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красоты
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.
В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

Используя *кольцевую композицию*, поэт в конце стихотворения вновь возвращает нас к его главной *теме* — *прощание* со всем, что было так дорого поэту-романтику. Свободный и величавый гул моря еще долго будет слышен поэту во «мраке заточенья» в Михайловском. Должно было пройти время, чтобы душу его поглотила новая любовь — к родным просторам русской природы, так чудно воспетых им во многих стихах. И тогда он окончательно распрощается с романтизмом и его самым ярким символом — «свободной стихией», морем.

Художественное своеобразие.

Рисуя картину моря, Пушкин чаще всего использует *метафорические эпитеты и метафоры*, связанные с мотивом *свобода — неволя*:

«свободная стихия», «блещешь гордою красой», «я был окован», «ты выиграл, неодолимый», «мой поэтический побег». Также поэт использует другое излюбленное романтиками средство выразительности — *перифраз*: «моей души предел желанный», «свободная стихия» (море); «одна скала, гробница славы» (остров Св. Елены); «другой властитель наших дум» (Байрон). Стихотворение написано любимым пушкинским *размером* — четырехстопным ямбом. К особенностям стиха относятся: *ассонанс*, основанный на чередовании открытых и закрытых звуков («Прощай, свободная, стихия», «ты катишь волны голубые»), который имитирует шум моря; *аллитерация* на «р» («смирренный парус рыба-рей»); *анафора* («...Там угасал Наполеон. / Там он почил среди мучений...»).

Значение произведения.

Это стихотворение стало этапным не только в творчестве Пушкина, но и в развитии русской литературы, обозначив ее движение от романтизма к реализму. Оно, с одной стороны, продолжает традиции романтической лирики Жуковского (стихотворение «Море») и передает эстафету поэзии Лермонтову («Парус»). С другой стороны, это стихотворение с его романтической идеей и стилистикой контрастирует той «поэзии действительности», которая вскоре становится ведущей тенденцией в творчестве самого Пушкина, прежде всего в романе «Евгений Онегин» («Иные нужны мне картины: / Люблю песчаный косогор...»). И все же поэтическая картина свободной морской стихии, созданная Пушкиным, остается для нас незабываемой. И приходя, как когда-то поэт, на берег моря, мы слышим его «гул в вечерние часы», видим набегающие «волны голубые» и восхищаемся его «гордою красой», вспоминая прекрасные слова этого пушкинского стихотворения.

«К*» («Я помню чудное мгновенье »)**

История создания.

Стихотворение написано в 1825 году, когда поэт находился в ссылке в своем родовом имении Михайловское Псковской губернии. Оно адресовано Анне Петровне Керн. История создания этого послания весьма интересна. Известно, что Пушкин действительно был увлечен Анной Петровной, знакомство с которой состоялось еще в 1819 году в

Петербурге в доме приятелей Пушкина Олениных. Поэт был очарован красотой и обаянием молодой женщины. Но потом они надолго расстались: Пушкин отправился сначала в ссылку на юг, затем в Михайловское. Именно здесь «в глуши, во мраке заточенья» и произошла их новая встреча. Анна Петровна была племянницей Прасковьи Александровны Осиповой, хозяйки имения Тригорское, которое находилось по соседству с Михайловским. Пушкин дружил с тригорскими соседями, а когда к ним приехала Анна Петровна, тут же отправился в Тригорское, чтобы встретиться со своей давней знакомой. Перед отъездом Анны Петровны 19 июля 1825 года Пушкин вручил ей экземпляр одной из первых глав «Евгения Онегина», между неразрезанными страницами которого лежали стихи «Я помню чудное мгновенье...». Сама Керн вспоминает об этом так: «Когда я собиралась спрятать в шкатулку поэтический подарок, он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; насилу выпросила я их опять; что у него промелькнуло тогда в голове, не знаю». Эта история объясняет, почему некоторые современные исследователи высказывают сомнение в том, что стихотворение действительно посвящено конкретной женщине.

Жанр и композиция.

В соответствии с тематикой это стихотворение относят к жанру *любовного послания*. В то же время в нем присутствуют и нехарактерные для такого рода произведений мотивы: это связано с большой *философской* насыщенностью размышлений поэта о любви. Вместе с тем лирический сюжет определяет композицию этого произведения. По нему можно проследить основные этапы биографии Пушкина: I и II катрены — Петербург, III катрен — южная ссылка, IV–VI катрены — Михайловское. Вначале поэт вспоминает о том «чудном мгновенье», когда впервые перед ним «явилась» прекрасная женщина, «как мимолетное виденье, как гений чистой красоты». Затем идет описание тех лет, которые протекали «в томленье грусти безнадежной, в тревогах шумный суеты» и завершились тем, что воспоминание о «голосе нежном», «небесных чертах» этой женщины исчезло. «Прежние мечты» рассеялись, и, оказавшись «во мраке заточенья», поэт утратил не только прекрасное воспоминание о «мимолетном виденье», но и то, что оно принесло в его жизнь:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Но «вот опять явилась» та, с которой связаны лучшие чувства поэта, душа его пробуждается, «сердце бьется в упоенье» и в нем возникает все то, что было связано с чувством любви. Такова общая канва лирического сюжета, но не случайно композиция стихотворения построена так, что в нем присутствуют рефренные элементы, создающие обрамление и акцентирующие внимание на выражаемой автором философской идее.

Основные темы и идеи.

Тема стихотворения — не просто любовь к одной конкретной женщине — даже такой обаятельной, наделенной удивительной, чарующей красотой. В стихотворении создается художественное обобщение, которое выражает все то, что поэт связывает с самым прекрасным, самым главным человеческим чувством — *любовью*. Вот почему в любовную тему органически вплетаются *философские* размышления о самоценности каждого мгновения жизни, о миге и вечности, памяти, об истоках поэтического вдохновения и творчестве. Проследим, как развивается художественная идея стихотворения. Уже в первых его строчках возникает главный образ стихотворения — «гений чистой красоты», который связывается с темой мгновения и памяти:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Известно, что поэтический образ «гения чистой красоты» заимствован Пушкиными из стихотворения В.А. Жуковского «Ларра Рук», где он связан с небесным видением, которое лишь иногда спускается на землю:

Ах! Не с нами обитает
Гений чистой красоты;
Лишь порой он наведает
Нас с небесной высоты...

Но для Пушкина вся суть и состоит в том, что божество может существовать на земле и дарить человеку вдохновение, слезы, саму жизнь. Главная идея стихотворения состоит в том, что это божество и есть любовь. Она прекрасна и гуманна в своей основе, что бы ей ни препятствовало, какие бы испытания ни выпадали. Она — любовь — воскрешает человека и дает ему жизненные силы, помогает обрести гармонию:

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

Именно любовь позволяет в суетной и быстротечной жизни увидеть и оценить мгновение и великой силой художественного слова запечатлеть (как в гетевском «Фаусте» — «остановить») «чудное мгновение», наполненное чудом ожидания любви, творчества, встречи с божеством.

Художественное своеобразие.

В этом подлинном шедевре пушкинской лирики на удивление немного средств поэтической выразительности — метафор, сравнений, эпитетов. Они очень тщательно отбираются, точно соответствуя основной мысли стихотворения. Среди них следует отметить *эпитеты* (*чудное мгновение*, *гений чистой красоты*, *небесные черты*), а также *метафору*: «Бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты», — и *сравнение*: «Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты». Такая простота и непритязательность поэтических образов дает возможность акцентировать внимание на звучании стиха. Стихотворение необыкновенно *мелодично*, оно все наполнено музыкой. Такой поразительный эффект создается за счет *рефрена* («как мимолетное виденье, как гений чистой красоты»), *анафоры* («без божества, без вдохновенья...»; «и сердце бьется в упоенье, и для него воскресли вновь...») и *сквозных рифм* (мгновение — виденье — заточенья — вдохновенья — пробужденье), которые создают мягкие переходы от одного четверостишия к другому. *Аллитерация* на сонорные «м», «л», «н» дополняет и усиливает эффект музыкального звучания. Стихотворение написано любимым пушкинским размером — четырехстопным ямбом, катренами, причем каждое четверостишие является ритмической единицей.

Значение произведения.

Даже среди шедевров пушкинской любовной лирики это стихотворение является подлинной жемчужиной. Оно стало образцом для многих поколений русских поэтов, стремящихся говорить о любви не просто возвышенно, а глубоко философски. Его влияние очевидно в другом шедевре русской поэзии — стихотворении Ф.И. Тютчева «Я встретил вас — и все былое...» Пушкинское послание поразило своей необыкновенной гармонией и музыкальностью уже его современников. Недаром так много композиторов создавали музыку к этим стихам. Самый известный романс был написан в 1840 году М.И. Глинкой и посвящен дочери Анны Петровны Керн. Так сама жизнь завершила удивительную историю, связанную с созданием этого поэтического шедевра, навсегда соединившегося для нас с чарующей музыкой, прекрасной женщиной и поэтом, который сумел отыскать самые точные и выразительные слова для чувства столь всеобъемлющего, что оно кажется невыразимым.

«Пророк»

История создания.

Стихотворение «Пророк» завершает период Михайловской ссылки Пушкина: именно его он везет с собой в Москву в сентябре 1826 года. Поэт уже знал о казни пяти декабристов, о ссылке «друзей, товарищей, братьев» в Сибирь, но его участь оставалась пока неясной: Пушкину предстояла встреча с новым царем Николаем I. Имеются сведения о том, что «Пророк» входил в цикл политических стихов, которые не сохранились. Но главное то, что в нем опальный поэт, несмотря на грозящую ему опасность, осмелился возвести миссию поэта на уровень пророческого служения. Пушкин взял в основу этого стихотворения библейский текст, заявив тем самым о святости искусства, подчиненного не политической — «земной» — власти, а высшему суду.

Жанр и композиция.

По жанру пушкинский «Пророк» близок *духовной оде*. Основной сюжета стихотворения послужила VI глава библейской книги пророка Исайи, где рассказывается о видении пророка, к которому является серафим — ангел, посланец Бога. Главное качество серафимов — пылкость и очищающая сила. Именно таково действие серафима в библейской книге. Там рассказ заканчивается тем, что Господь посылает

пророка Исайю проповедовать людям правду Божию. Пушкин во многом сохраняет структуру и смысл библейского предания: герой стихотворения, находящийся в особом состоянии «духовной жажды», встречается с посланцем Бога — серафимом (первые четыре строки), который помогает ему совершить путь преобразований и через гибель в нем прежнего греховного человека возродиться для высокого духовного служения. Каждый из этапов духовного возрождения представлен как отдельный законченный фрагмент. Последние четыре строки — прямое обращение гласа Божьего к готовому для своей миссии пророку, графически выделенное как прямая речь. Но эта сюжетная канва осмысливается через *аллегория* поэт — пророк, а потому в стихотворении возникает иное по сравнению с библейским текстом идейно-тематическое наполнение.

Основные темы и идеи.

«Пророк» — программное стихотворение, поэтическая декларация Пушкина, определяющая принципиальное для него положение об особой миссии поэта в обществе, сходной с ролью библейских пророков: нести людям высшую, Божественную истину. Главная тема стихотворения — особая роль поэта и назначение поэзии. Его основная идея — утверждение пророческой миссии поэта в мире и ответственности художника перед Богом. Она раскрывается постепенно, проходя через ряд последовательных этапов. Принципиальным отличием от библейской первоосновы является введение в сюжет духовного преобразования лирического начала. Не все исследователи поддерживают такую точку зрения: некоторые ученые доказывают, что в стихотворении речь идет именно о пророке, а значит — идея пророческого служения не соотносится с миссией поэта. Но более распространена другая трактовка: в состоянии духовного опустошения находится тот, кто воспринимается нами как лирический герой стихотворения, — то есть поэт. При таком подходе смысл всех происходящих с ним преобразований оказывается несколько иным. Именно поэт наделяется особыми чувствами — зрением «испуганной орлицы», слухом, проникающим в «горный ангелов полет», — поскольку он должен обладать особой восприимчивостью ко всему, что есть в окружающем мире. Особое значение приобретает образ «празднословного и лукавого языка»: ведь язык — это основное орудие поэта. И если он лукав или говорит не о том, что важно в высшем, духовном смысле («празднословен»), значит — его надо

80

заменить. Поэту теперь дано « жало мудрые змеи ». Но и этого еще мало: чтобы стать пророком, надо отрешиться от « трепетного » человеческого сердца, так как задача поэта-пророка — нести людям ту правду, которая может оказаться страшной и горькой. А потому поэту вместо сердца серафим дает « уголь, пылающий огнем ».

Таковы мучительные перемены, которые приходится претерпеть тому, кто решится выйти на тернистый путь поэта-пророка. Но свою миссию он может осуществить только тогда, когда сам Бог вдохнет в него силу служить истине:

« Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моею
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей ».

Так из всей логики развития художественной идеи стихотворения выводится его главная мысль: искусство — не забава, не игрушка и даже не просто художественно совершенное творение. Это особая миссия, которая возложена на поэта и которую он обязан выполнять, как бы тяжело это ни было.

Но все-таки можно увидеть и определенную правомерность в аргументах тех, кто не согласен с указанной трактовкой стихотворения. Если рассматривать его в общем контексте творчества Пушкина, то оказывается, что у него пророк и поэт не всегда сливаются в одном существе — для этого нужны особые условия. Об этом убедительно свидетельствует стихотворение « Поэт », написанное в 1827 году вслед за « Пророком ». Поэт живет среди людей, пока не захвачен вдохновением. Только для творчества он оставляет мир людей. Невозможно представить пророка « в заботах суетного света ». Было бы кощунством считать пророка самым « ничтожным » среди « детей ничтожных мира ». От поэта-пророка, посредника между Богом и людьми, исполнителя воли Бога, люди ждут огненных слов. Бог посылает пророка в мир, чтобы тот « глаголом » жег сердца людей, то есть в слове передавал жар своего сердца. А пророки, в свою очередь, ждут от людей внимания и понимания. И люди внемлют им « в священном ужасе », разгадывают смысл их слов. Но так ли они слушают поэта? Он « волнует, мучит, как своенравный чародей », сердца других людей, но « чернь тупая » не всегда его понимает, а может и оттолкнуть, как говорит об этом Пушкин в более позднем стихотворении « Поэт и толпа » (1828). Бог, наделяя человека частицей сво-

ей творящей силы, избирает его для «подвига благородного» — творчества, но миссия поэта-пророка далеко не всегда принимается теми, кому он через свое искусство несет слово Божественной истины. Трудности этого пути ощутил уже и сам Пушкин, оставив проблему открытой. Над решением ее трудились многие последующие поколения русских писателей и поэтов.

Художественное своеобразие.

Все средства художественной выразительности стихотворения подчинены его основной идее — создать высокий образ поэта-пророка. Этой задаче соответствует торжественный *одический стиль*, который создается лексическими и синтаксическими средствами, воспроизводящими особенности *библейского стиля*. Стихотворение написано четырехстопным ямбом без деления на строфы. Воспроизводя одну из особенностей синтаксиса Библии, Пушкин использует *анафоры*: 16 строк начинаются с союза «и». Широко используется *библейская лексика* (шестикрылый серафим, пророк, гады), *славянизмы* (персты, зеницы, уста, горний, виждь, внемли), *эпитеты* высокого стиля (празднословный, лукавый, грешный), а также *метафоры* (глаголом жти сердца людей) и *сравнения* (отверзлись вещие зеницы, как у испуганной орлицы). Все это создает торжественный, сдержанный, но внутренне напряженный стиль возвышенно-ораторской речи.

Значение произведения.

«Пророк» стал программным произведением в творчестве Пушкина, итогом его размышлений о себе, своем творчестве, обозначившим переломный момент в его жизни и поэтической эволюции. Продолжая традиции гражданских и духовных од Ломоносова и Державина, Пушкин впервые в русской литературе возвел поэта на уровень пророка, определив тем самым одну из важнейших особенностей русской литературы в целом. Именно после Пушкина утвердилось представление об особой роли в обществе поэтов, призванных к служению, подобному пророческому. Вслед за Пушкиным эту тему продолжил Лермонтов в своем «Пророке», написанном незадолго до смерти в 1841 году. Затем ее подхватили писатели второй половины XIX века — Достоевский, Толстой и многие другие, ставшие для всего мира олицетворением той особой миссии писателя, которую русский поэт XX века Е. Евтушенко определил словами: «Поэт в России — больше чем поэт».

«Анчар»

История создания.

Стихотворение Пушкина «Анчар» было написано в 1828 году, а впервые опубликовано в 1832 году в альманахе «Северные цветы». Его тематика, связанная с проблемой свободы и тирании, представленная в контексте философского вопроса о мировом зле, вызвала подозрение у главы III Отделения Бенкендорфа, и Пушкину пришлось давать объяснения. В основу стихотворения положена легенда о смертоносном ядовитом дереве анчаре, упоминания о котором появились еще в конце XVIII — начале XIX века. В ряде публикаций тех лет рассказывалось о том, что ядом анчара на востоке мажут оружие, рискуя жизнью при добывании этого яда. Легенда получила распространение в России. Незадолго до Пушкина известный поэт того времени П.Катенин написал поэму «Сожаление», в которой был нарисован образ «древа жизни», символизировавший «милосердие царево». Исследователи творчества Пушкина выдвигают версию о том, что поэт создал свое стихотворение о «древе смерти» как антитезу катенинскому образу.

Жанр и композиция.

«Анчар» — сюжетное стихотворение, основанное на легенде, с философской проблематикой, которой соответствует жанр *притчи*. Композиция стихотворения позволяет проследить за развитием авторской идеи и строится на основе антитезы. Стихотворение четко делится на две части: в первой рассказывается об анчаре (первые пять строф), во второй — о человеческих взаимоотношениях. При этом вторая часть начинается с союза «но», создающего четкую разделительную границу и обозначающего резкий контраст, на основе которого построено стихотворение. Показательно, что контрастность пронизывает всю образную систему стихотворения. Так в строке «и зелень мертвую ветвей» соединяются, казалось бы, несоединимые понятия. Если «зелень ветвей» соотносится с понятием жизни, то эпитет «мертвую» должен звучать как явная антитеза, но они тем не менее соединяются в одном образе. На принципе антитезы построено и повествование в первой и второй частях стихотворения.

Основные темы и идеи.

Главная тема стихотворения — мировое зло, которое рассматривается как с философской, так и с социальной точки зрения. Пушкин рисует

образ зла как вечную проблему человеческого существования на земле. Его символом становится «древо смерти» — анчар. С ним соотносится философская проблема жизни и смерти. Вместе с тем поэт обращается в этом стихотворении к важнейшей теме, проходящей через все его творчество, — теме свободы и тирании, но раскрывает ее в общечеловеческом плане, что было характерно для его поэзии зрелой поры. В эти годы идеал свободы в пушкинском понимании вливается в систему общечеловеческих ценностей и уже не выступает в его творчестве как чисто политическая категория, что было присуще его ранней лирике. В «Анчаре» Пушкин представляет свой взгляд на ту систему, где существует неограниченная власть одного человека (князя или царя, как он именовался первоначально в стихотворении) над другим. Поэт видит в самой ее сущности источник зла и раскрывает эту важнейшую идею всем ходом стихотворения.

В ореоле мрачного и грозного величия предстает перед нами «древо зла» с первых строк стихотворения. Самый зловещий и страшный из всех обитателей пустыни — мира раскаленных песков, безводных степей, черных вихрей, — анчар как бы царит над всем окружающим:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит, один во всей вселенной.

Пропитанное ядом «древо смерти» становится образом гигантского, космического зла — недаром Пушкин отмечает, что природа породила смертоносное древо в «день гнева». Показательно с этой точки зрения то, что, говоря о пустыне и зное, раскаленной почве и горячем песке, Пушкин нигде не упоминает ни солнца, ни света. Анчар как бы окутан тьмою: вокруг него крутится «вихорь черный», листья его «дремучие», то есть темные, непроницаемые для света. Нагнетание образов тьмы, связанных с анчаром, безусловно, символично. Это метафора мирового зла. Но сама природа чужда злу, и поэтому все в природе сторонится анчара: «к нему и птица не летит, и тигр нейдет». Анчар — это ошибка природы, а потому он изолирован от всего естественного, всего живого.

Но человек нарушает извечные законы природы, позволяющие изолировать зло. В самом человеческом обществе, основанном на тирании и рабстве, зло становится законом. В черновиках этого стихотворения

видно, как долго Пушкин искал подходящее слово, позволяющее выразить всю противоестественность такого социального устройства. Не князь, вождь или царь, а «человека человек» посылает к смертоносному дереву. От природы они равны — это «человек» и «человек». Но в общественном устройстве это естественное равенство нарушено. Тиранин посылает своего раба к анчару, потому что он владыка, полностью распоряжающийся не только свободой, но и жизнью покорного ему раба. Ведь раб, понимающий, что его посылают на смерть, воспринимает это как должное: он «послушно в путь потек». Сожалея о печальной участи «бедного раба», который, возвратившись с ядом, умирает «у ног непобедимого владыки», Пушкин не оправдывает его. Абсолютная, ничем не ограниченная свобода одного оказывается столь же губительна, как и полная покорность и абсолютная зависимость другого. Пушкин выносит приговор обоим, потому что оба они являются виновниками того, что зло распространяется в мире. Раб умирает, но яд анчара, добытый им, понесет смерть тысячам других людей.

Так поэт выражает важнейшую идею стихотворения: зло порождает зло. При этом зло в природе соединяется со злом общественным, яд анчара с властью князя. Роль князя во второй части стихотворения оказывается сходной с ролью анчара в первой: оба они несут зло, причем князь непосредственно заимствует свою смертоносную силу от анчара:

А князь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

В этой заключительной строфе стихотворения князь как бы сам становится анчаром, только последний отравляет в силу своих природных свойств, а князь сознательно, своей злой волей. Так внутренняя неправда порождает внешнюю, злая воля превращается в смертоносную силу, несущую гибель другим, а общество, построенное на рабстве и тирании, неминуемо становится источником и проводником зла.

Художественное своеобразие.

Вся образная система стихотворения подчинена выражению идеи мирового зла, которое стремительно распространяется. Вот почему внешне бесстрастное повествование так глубоко волнует. В стихотворении используются *романтические* средства поэтической выразительности. Это прежде всего касается *символов*: анчар как символ зла,

«день гнева». *Эпитеты* также романтические и служат выражению контраста, нагнетанию мрачного колорита: в пустыне *чахлой* и *скутой*; природа *жаждущих* степей; зелень *мертвую* ветвей; вихорь *черный*; и умер *бедный* раб у ног *непобедимого* владыки. Характерный романтический мотив одиночества звучит в *сравнении*: «Анчар, как грозный часовой, / Стоит — один во всей вселенной». Ритмику стихотворения задают *семантические повторы* (стекает, потек, струился; послушно, послушливые; зелень мертвую, древо смерти, смертная смола, умер) и *анафоры* («И зелень мертвую ветвей / И корни ядом напоила»; «И тот послушно в путь потек / И к утру возвратился с ядом»).

Значение произведения.

Стихотворение «Анчар» — трагическое, оно отражает характерное для того периода в жизни Пушкина мировосприятие. Но в то же время оно показывает, насколько глубоко Пушкин проникал в природу зла, понимая, что тьма существует и сама собой не исчезнет. Тем самым он во многом определил философскую проблематику творчества таких поэтов, как Лермонтов, Тютчев, Блок, а проблема проникновения мирового зла в социальные отношения стала одной из ведущих в произведениях Достоевского и Толстого. В то же время «солнечный гений» Пушкина помогал ему преодолевать настроения неверия и пессимизма, а сама сила протеста, звучащая в стихотворении «Анчар», призывает читателей хранить гуманистические основы мира, вступая в борьбу со злом, в каких бы формах оно ни выражалось. Это остается актуальным для всех людей и во все времена.

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный »

История создания.

Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» было написано 21 августа 1836 года, то есть незадолго до смерти Пушкина. В нем он подводит итог своей поэтической деятельности, опираясь на традиции не только русской, но и мировой литературы. Непосредственным образцом, от которого отталкивается Пушкин, стало стихотворение Державина «Памятник» (1795), получившее большую известность. При этом Пушкин не только сопоставляет себя и свою поэзию с великим предшественником, но и выделяет характерные именно для своего творчества особенности.

Жанр и композиция.

По жанровым признакам пушкинское стихотворение является одой, но это особая разновидность данного жанра. Она пришла в русскую литературу как общеевропейская традиция, берущая начало в античности. Недаром эпитафией к стихотворению Пушкин взял строки из стихотворения древнеримского поэта Горация «К Мельпомене»: *Exegi monumentum* — «я воздвиг памятник». Гораций является автором «Сатир» и целого ряда стихотворений, прославивших его имя. Послание «К Мельпомене» он создал в конце своего творческого пути. Мельпомена в древнегреческой мифологии — одна из девяти муз, покровительница трагедии, символ сценического искусства. В этом послании Гораций оценивает свои заслуги в поэзии. В дальнейшем создание такого рода стихотворений в жанре своеобразного поэтического «памятника» стало устойчивой литературной традицией. В русскую литературу ее ввел еще Ломоносов, который первым перевел послание Горация. Затем вольный перевод стихотворения с оценкой своих заслуг в поэзии сделал Г.Р. Державин, назвав его «Памятник». Именно в нем определились основные жанровые особенности таких поэтических «памятников». Окончательно эта жанровая разновидность сформировалась в пушкинском «Памятнике».

Вслед за Державиным Пушкин делит свое стихотворение на пять строф, используя сходную форму и размер стиха. Как и державинское, пушкинское стихотворение написано катренами, но с несколько видоизмененным размером. В первых трех строках, как и Державин, Пушкин использует традиционный одический размер — 6-стопный ямб (александрийский стих), но последняя строка написана 4-стопным ямбом, что делает ее ударной и ставит на ней смысловой акцент.

Основные темы и идеи.

Стихотворение Пушкина является гимном поэзии. Его главная тема — прославление истинной поэзии и утверждение высокого назначения поэта в жизни общества. В этом Пушкин выступает как наследник традиций Ломоносова и Державина. Но в то же время при сходстве внешних форм с державинским стихотворением Пушкин во многом переосмыслил поставленные проблемы и выдвинул свою идею смысла творчества и его оценки. Раскрывая тему взаимоотношений поэта и читателя, Пушкин указывает, что его поэзия в большей мере обращена к широкому адресату. Это видно уже из первых строчек. «...К нему не

зарастет народная тропа», — говорит он о своем литературном «памятнике». Первая строфа — традиционное утверждение значимости поэтического памятника по сравнению с другими способами увековечить заслуги. Но Пушкин вводит сюда и тему свободы, которая является сквозной в его творчестве, отмечая, что его «памятник» отмечен свободолобием: «Поднялся выше он главою непокорной Александрийского столпа».

Вторая строфа у всех поэтов, создававших такие стихотворения, утверждает бессмертие поэзии, которое даст возможность автору продолжать жить в памяти потомков: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит». Но в отличие от Державина Пушкин, испытавший в последние годы жизни непонимание и неприятие толпы, делает акцент на том, что его поэзия найдет более широкий отклик в сердцах людей, близких ему по духовному складу, творцов, причем речь идет не только об отечественной литературе, но и о поэтах всего мира: «И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит».

Третья строфа, как и у Державина, посвящена теме развития интереса к поэзии среди самых широких слоев народа, ранее не знакомых с ней, и широкой посмертной славы:

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

Основную смысловую нагрузку несет четвертая строфа. Именно в ней поэт определяет то главное, что составляет сущность его творчества и за что он может надеяться на поэтическое бессмертие:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

В этих строках Пушкин обращает внимание читателя на человечность, гуманизм своих произведений, возвращаясь к важнейшей проблеме позднего творчества. С точки зрения поэта, «чувства добрые», которые пробуждает в читателях искусство, важнее его эстетических качеств. Эта проблема станет для литературы второй половины XIX века предметом ожесточенных дискуссий между представителями демо-

88

кратической критики и так называемого чистого искусства. Но для Пушкина очевидна возможность гармонического решения: две последние строки этой строфы возвращают нас к теме свободы, но понятой через призму идеи милосердия. Показательно, что в начальном варианте Пушкин вместо слов «в мой жестокий век» написал «вслед Радищеву». Не только из-за цензурных соображений поэт отказался от такого прямого указания на политический смысл свободолюбия. Важнее для автора «Капитанской дочки», где очень остро была поставлена проблема милости и милосердия, стало утверждение идеи добра и справедливости в их высшем, христианском понимании.

Последняя строфа — традиционное для стихотворений «памятников» обращение к музе:

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

У Пушкина эти строки наполнены особым смыслом: они возвращают нас к идеям, высказанным еще в программном стихотворении «Пророк». Основная мысль их в том, что поэт творит по высшей воле, а потому он несет ответственность за свое искусство не перед людьми, которые зачастую не способны его понять, а перед Богом. Такие идеи были характерны для позднего творчества Пушкина и прозвучали в стихотворениях «Поэт», «Поэту», «Поэт и толпа». В них с особой остротой встает проблема поэт и общество, утверждается принципиальная независимость художника от мнений публики. В пушкинском «Памятнике» эта мысль приобретает наиболее емкую формулировку, которая создает гармоничное завершение размышлениям о поэтической славе и преодолении смерти через боговдохновенное искусство.

Художественное своеобразие.

Значимость темы и высокий пафос стихотворения определили особую торжественность его общего звучания. Медленный, величественный ритм создается не только за счет одического размера (ямб с пиррихией), но и широкого использования *анафоры* («И славен буду я...», «И назовет меня...», «И гордый внук славян...», «И долго буду тем любезен...», «И милость к падшим...»), *инверсии* («Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа»), *синтаксического параллелизма*

и рядов однородных членов («И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой тунгус...»). Созданию высокого стиля способствует и подбор *лексических средств*. Поэт использует возвышенные *эпитеты* (памятник нерукотворный, глава непокорная, заветная лира, в подлунном мире, гордый внук славян), большое количество *славянизмов* (воздвиг, главою, пиит, доколь). В одном из самых значимых художественных образов стихотворения использована *метонимия* — «Что чувства добрые я лирой пробуждал...». В целом все художественные средства создают торжественный гимн поэзии.

Значение произведения.

Пушкинский «Памятник», продолжающий традиции Ломоносова и Державина, стоит в русской литературе на особом месте. Он не только подвел итог пушкинскому творчеству, но и обозначил тот рубеж, ту высоту поэтического искусства, которая служила ориентиром всем последующим поколениям русских поэтов. Не все они строго следовали жанровой традиции стихотворения-«памятника», как А.А. Фет, но каждый раз, когда русский поэт обращается к проблеме искусства, его назначения и оценке своих достижений, он вспоминает пушкинские слова: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», пытаясь приблизиться к его недостижимой высоте.

«Евгений Онегин»

История создания.

«Евгений Онегин», первый русский реалистический роман, — самое значительное произведение Пушкина, которое имеет длительную историю создания, охватывающую несколько периодов творчества поэта. По подсчетам самого Пушкина, работа над романом продолжалась в течение 7 лет, 4 месяцев, 17 дней — с мая 1823 г. до 26 сентября 1830 г., а в 1831 г. было написано еще «Письмо Онегина к Татьяне». Публикация произведения осуществлялась по мере его создания: сначала выходили отдельные главы, и лишь в 1833 году вышло первое полное издание. Вплоть до этого времени Пушкин не прекращал вносить определенные коррективы в текст.

Завершая работу над последней главой романа в 1830 году, Пушкин набросал его черновой план, который выглядит так: Часть первая. Предисловие. 1-я песнь. Хандра (Кишинев, Одесса, 1823); 2-я песнь. Поэт

(Одесса, 1824); 3-я песнь. Барышня (Одесса, Михайловское, 1824). Часть вторая. 4-я песнь. Деревня (Михайловское, 1825); 5-я песнь. Именины (Михайловское, 1825, 1826); 6-я песнь. Поединок (Михайловское, 1826). Часть третья. 7-я песнь. Москва (Михайловское, Петербург, 1827, 1828); 8-я песнь. Странствие (Москва, Павловск, Болдино, 1829); 9-я песнь. Большой свет (Болдино, 1830).

В окончательном варианте Пушкину пришлось внести в план определенные коррективы: по цензурным соображениям он исключил 8 главу — «Странствие». Теперь она публикуется как приложение к роману — «Отрывки из путешествия Онегина», а заключительная 9 глава — «Большой свет» — стала, соответственно, восьмой. В таком виде в 1833 году роман вышел в свет отдельным изданием.

Кроме того, есть предположение о существовании 10 главы, которая была написана в Болдинскую осень 1830 года, но 19 октября сожжена поэтом, так как была посвящена изображению эпохи наполеоновских войн и зарождения декабризма и содержала ряд опасных политических намеков. Сохранились незначительные фрагменты этой главы (16 строк), зашифрованные Пушкиным. Ключ к шифру был найден лишь в начале XX века пушкинистом П.О. Морозовым, а затем другие исследователи дополнили расшифрованный текст. Но до сих пор не утихают споры о правомерности утверждения, что эти фрагменты действительно представляют собой части несохранившейся 10 главы романа.

Направление и жанр.

«Евгений Онегин» — первый русский *реалистический социально-психологический роман*, причем, что существенно, не прозаический, а роман в стихах. Для Пушкина принципиально важным при создании этого произведения был выбор *художественного метода* — не романтического, а реалистического.

Начиная работу над романом в период южной ссылки, когда в творчестве поэта господствует романтизм, Пушкин вскоре убеждается в том, что особенности романтического метода не дают возможности решить поставленную задачу. Хотя в жанровом отношении поэт в определенной мере ориентируется на романтическую поэму Байрона «Дон Жуан», он отказывается от односторонности романтической точки зрения.

Пушкин хотел показать в своем романе молодого человека, типичного для своего времени, на широком фоне картины современной ему жизни, раскрыть истоки создаваемых характеров, показать их внутрен-

ную логику и взаимосвязь с условиями, в которые они попадают. Все это привело к созданию подлинно *типических характеров*, которые проявляют себя в *типических обстоятельствах*, что отличает именно реалистические произведения.

Это же дает право называть «Евгения Онегина» *социальным романом*, так как в нем Пушкин показывает дворянскую Россию 20-х годов XIX века, поднимает важнейшие проблемы эпохи и стремится объяснить различные социальные явления. Поэт не просто описывает события из жизни обычного дворянина; он наделяет героя ярким и одновременно типичным для светского общества характером, объясняет происхождение его апатии и скуки, причины его поступков. При этом события разворачиваются на столь детально и тщательно выписанном материальном фоне, что «Евгения Онегина» можно назвать и *социально-бытовым романом*.

Важно при этом и то, что Пушкин подвергает внимательному анализу не только внешние обстоятельства жизни героев, но и их внутренний мир. На многих страницах он достигает необычайного психологического мастерства, что дает возможность глубже понять его персонажей. Вот почему «Евгения Онегина» можно с полным правом назвать и *психологическим романом*.

Его герой меняется под действием жизненных обстоятельств и становится способным на настоящие, серьезные чувства. И пусть счастье обходит его стороной, так часто бывает в реальной жизни, но он любит, он переживает — вот почему образ Онегина (не условно-романтического, а настоящего, живого героя) так поразил современников Пушкина. Многие в себе и в своих знакомых находили его черты, как и черты других персонажей романа — Татьяны, Ленского, Ольги, — настолько верным было изображение типичных людей той эпохи.

В то же время в «Евгении Онегине» есть и черты *любовного романа* с традиционным для той эпохи любовным сюжетом. Герой, уставший от света, едет путешествовать, знакомится с девушкой, которая влюбляется в него. По неким причинам герой либо не может ее любить — все заканчивается тогда трагически, либо отвечает ей взаимностью, и, хотя вначале обстоятельства им мешают быть вместе, все заканчивается хорошо. Примечательно, что Пушкин лишает такую историю романтического оттенка и дает совсем иное решение. Несмотря на все изменения, которые произошли в жизни героев и привели к возникновению взаимного чувства, они в силу обстоятельств не могут оказаться вместе и

вынуждены расстаться. Таким образом сюжету романа придается явная реалистичность.

Но новаторство романа заключается не только в его реалистичности. Еще в начале работы над ним Пушкин в письме П.А. Вяземскому отмечал: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница». Роман как эпическое произведение, предполагает отстраненность автора от описываемых событий и объективность в их оценке; стихотворная же форма усиливает лирическое начало, связанное с личностью создателя. Вот почему «Евгения Онегина» принято относить к *лиро-эпическим* произведениям, в которых сочетаются особенности, присущие эпосу и лирике. Действительно, в романе «Евгений Онегин» есть два художественных пласта, два мира — мир «эпических» героев (Онегина, Татьяны, Ленского и других персонажей) и мир автора, отстраненный в лирических отступлениях.

Лирические отступления — это композиционно-стилистический прием, заключающийся в отклонении автора от сюжетного повествования и введении прямой авторской речи. Они создают *образ автора* как живого собеседника, рассказчика и размыкают мир повествования вовне, вводя дополнительные, не относящиеся к сюжету темы. В «Евгении Онегине» лирические отступления составляют значительную часть — почти треть его объема. Лирические отступления выполняют в романе многочисленные функции: обозначают границы романного времени и замещают сюжетное повествование, создают полноту изображения, характерную для «энциклопедии» и дают авторский комментарий к событиям. Именно лирические отступления вводят авторское «я», позволяют вести своеобразный диалог с читателями. Создавая дистанцию между автором и героем, они позволяют Пушкину встать в позицию объективного исследователя по отношению к изображаемым событиям и героям, что необходимо в реалистическом произведении.

Сюжет и композиция.

Новаторство Пушкина в области жанра обусловило и своеобразие композиции романа, которая строится на переплетении сюжетных и внесюжетных элементов. Автор легко переходит от повествования к лирическим отступлениям, что создает впечатление непринужденного рассказа, доверительной беседы с читателем. Некоторые исследователи отмечают, что этот прием построения помогает создать ощущение

спонтанности, как будто роман не написан по четкому плану, а рассказан. Сам Пушкин говорил об этом: «даль свободного романа», — утверждая свое авторское право на свободу выбора.

Пушкин сознательно отказывается от некоторых традиционных элементов, таких, как вступление с обращением к музе — в конце седьмой главы есть пародия на него:

Да, кстати, здесь о том два слова:
Пою приятеля молодого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкривь.

Он опускает целый ряд событий в жизни героев, например свадьбу Татьяны, и традиционная развязка, которая должна завершить сюжет, отсутствует. Все это Пушкин делает с целью подчеркнуть правдоподобие рассказанной истории: в реальной жизни нет вступлений и эпилогов, какие-то события остаются нам неизвестными, но мы продолжаем жить дальше, как это делают Онегин, Татьяна и другие герои романа после его завершения.

Тем не менее композиция романа четкая и тщательно продуманная. Он строится на основе *двух сюжетных линий*, одна из которых обрывается в середине произведения. Первая сюжетная линия: Онегин — Татьяна; ее *завязка* — знакомство Онегина с Татьяной — происходит лишь в III главе. Вторая сюжетная линия: Онегин — Ленский; ее *завязка* во II главе — знакомство Онегина с Ленским — идет сразу после *развернутой экспозиции*, которую представляет собой I глава. В VI главе, где происходит дуэль и смерть Ленского, вторая сюжетная линия достигает *кульминации*, за которой сразу следует *развязка*. Развязка первой сюжетной линии происходит в конце романа — в последней, VIII главе. Особенность обеих развязок в том, что обе они лишены определенности: после рассказа о смерти Ленского на дуэли автор описывает два возможных пути этого героя. А Онегина после объяснения с Татьяной в последней главе Пушкин «оставляет» «в минуту, злую для него», что означает *открытый финал* романа.

Основной принцип организации романа — *симметрия и параллелизм*. Он имеет «зеркальную» структуру: в центре стоит сцена убийства

Ленского, а отдельные эпизоды и детали попарно параллельны. В первой части произведения Онегин едет в деревню из города и Татьяна влюбляется в него, пишет письмо с признанием, а он лишь читает наставления «бедной Тане»; во второй части — Татьяна приезжает из деревни в столицу, где встречает Онегина, будучи замужней дамой, и уже Евгений влюбляется в нее, в свою очередь пишет ей письмо, а она ему отказывает и тоже укоряет его: «Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом?» Перекликаются также и некоторые детали: описание деревенского и городского кабинетов Онегина, книги, которые читает он в городе и деревне, образы, возникающие во сне Татьяны (чудовища, среди которых появляется Евгений, убивающий Ленского), соотносимые с изображением гостей на ее именинах и последующими событиями, связанными с дуэлью. Роман имеет также «кольцевое» построение: он начинается и заканчивается изображением жизни героя в Петербурге.

Система персонажей тоже имеет упорядоченную структуру. Главный принцип ее построения — это антитеза. Например, Онегин противопоставлен и Ленскому (как байронический герой — романтику-мечтателю), и Татьяне (как столичный денди — простой русской девушке), и высшему свету (хоть он и типичный молодой человек, но уже уставший от пустых развлечений), и соседям-помещикам (как аристократ со столичными привычками — сельским жителям-помещикам). Татьяна противопоставлена и Ольге (последняя слишком пуста и легкомысленна по сравнению с героиней, которая «любит не шутя»), и московским барышням (они говорят ей о своих «сердечных тайнах», модах, нарядах, тогда как Татьяна сосредоточена на уединенной внутренней жизни), и светским красавицам («без этих маленьких ужимок, без подражательных затей...»). Очень важно отметить, что автор противопоставляет и сравнивает оттенки, детали одних и тех же качеств (что также характерно для реальной жизни), это не классицистские или романтические литературные клише: добрый — злой, порочный — добродетельный, банальный — оригинальный и т.д. Примером могут служить сестры Ларины: и Ольга, и Татьяна — естественные, милые девушки, влюбившиеся в блестящих молодых людей. Но Ольга легко меняет одну любовь на другую, хотя совсем недавно была невестой Ленского, а Татьяна любит одного Онегина всю жизнь, даже выйдя замуж и оказавшись в высшем свете.

Достоверность происходящего в романе подчеркивается и с помощью вставок текста, инородного по отношению к авторскому: писем

Татьяны и Онегина, песни девушек, стихов Ленского. Часть из них отличается иной строфикой (написана не «онегинской строфой»), имеет отдельное название, чем не только выделяется из общего текста романа, но и придает ему «документальность».

Основная композиционная единица романа — *глава*. Каждая новая глава — новый этап в развитии сюжета. Но это не мешает Пушкину неожиданно прервать какую-то из глав, покидая на время героев, но не разрушая при этом плана произведения: каждая глава посвящена какой-либо определенной теме, как, например, четвертая глава — отказу Онегина, несчастью Татьяны и взаимной любви ее сестры, а пятая — именинам. Это позволяет, с одной стороны, расставить своеобразные авторские акценты, с другой — заинтересовать читателей (ведь роман публиковался сначала отдельными главами по мере их написания), а с третьей — бросить вызов литературным условностям: «Докончу после как-нибудь», — говорит Пушкин, прерывая III главу «на самом интересном месте»: встрече Татьяны с Онегиным после получения им письма с признанием в любви.

Более мелкой композиционной единицей является *строфа*: она также обычно содержит законченную мысль, а нарушение этого создает дополнительный акцент. Но в любом случае каждая строфа представляет собой определенный элемент движения сюжета.

Внесюжетными композиционными элементами являются *лирические отступления*, но они все же, как правило, связаны с сюжетом (например, лирическое отступление о прошедшей юности в VI главе связано со сценой дуэли и смерти Ленского). Часто лирические отступления начинают или заканчивают главу (например, знаменитое отступление о пушкинской Музе в начале VIII главы), появляются перед кульминационными моментами сюжета (перед объяснением в саду в конце III главы; перед сном Татьяны; перед дуэлью). Иногда лирические отступления замещают сюжетное время (в VII главе отступление о войне с Наполеоном дано «вместо» описания пути возка Лариных по Москве). Наконец, лирические отступления могут содержать обращение к читателю, что позволяет сделать плавный переход от лирической к эпической части романа.

Тематика и проблематика.

«Евгений Онегин» — произведение новаторское, ставшее, по словам Белинского, подлинной «энциклопедией русской жизни». Роман пора-

жает широтой охвата жизненного материала, разнообразием поставленных в нем проблем и глубиной их разработки. «Собрание пестрых глав» — так сам Пушкин определяет многообразие и разносторонность тематики и проблематики своего произведения. В нем поэт ставит задачу изображения социального, бытового и культурного уклада русского общества первой четверти XIX века. Он стремится показать типические характеры своей эпохи в их эволюции. Перед нами проходят картины жизни представителей разных слоев общества — от столичного высшего света до провинциального дворянства, простого городского люда и зарисовок из жизни крестьян. Поражает и пространственная широта охвата нарисованной картины жизни: от Петербурга и Москвы до деревни и провинции. Создавая реалистические образы типичных представителей дворянства, Пушкин затрагивает тему образования и воспитания, культурных традиций, семейных отношений и, конечно, любви и дружбы, положенную в основу сюжета романа.

Кроме того, через лирические отступления и внесюжетные зарисовки тематика произведения еще больше расширяется. Общее количество лирических отступлений в романе — 27, и посвящены они самым разным вопросам: биографические факты и размышления автора о жизни, его эстетические взгляды по вопросам литературы, театра, музыки и отношение к проблемам языка; вопросы истории, философии, политики; рассуждения о нравах, обычаях, морали и отдельных подробностях жизни общества той эпохи; мысли о природе.

Проблематику романа «Евгений Онегин» составляют важнейшие общественные и нравственно-философские проблемы. В основе ее лежит главная социально-историческая проблема русского общества не только пушкинской эпохи, но и всего XIX века: противопоставление европейски просвещенного русского дворянства и большей части русского общества, сохранившей национальные основы и традиции. Она проходит через две центральные темы романа: «национальное — вненациональное», «город — деревня», которые благодаря указанной проблематике оказываются тесно взаимосвязанными. Именно в рамках центральной проблемы поэт создает образы главных героев романа — Евгения Онегина и Татьяны Лариной, ставит вопрос о национальном характере и патриотизме. Социально-историческая проблематика дополняется и углубляется благодаря постановке нравственно-философских проблем: цели и смысла жизни, истинных и ложных

ценностей, губительности индивидуализма и эгоизма, верности любви и долгу, быстротечности жизни и ценности мгновения, имеющих общечеловеческое значение.

Идея и пафос.

Пушкин назвал роман по имени главного героя — Евгения Онегина, обозначив тем самым особую значимость этого персонажа в произведении. Действительно, еще в первой «южной» поэме «Кавказский пленник» поэт хотел не только показать похожего на героев произведений Байрона романтика, характер которого определяет гордое одиночество, разочарованность, скука, пессимизм и ощущение своей исключительности, презрение к людям и общепринятым нормам. Уже тогда Пушкин поставил перед собой более широкую задачу: создать портрет *героя времени*. «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19 века», — писал поэт. Но эта задача не могла быть решена только средствами романтизма, а требовала реалистического подхода. Вот почему она и стала центральной только в реалистическом романе «Евгений Онегин».

Не менее важна в романе идея, связанная с созданием первого *национального характера русской героини*. Подход к ней уже наметился в творчестве поэтического «учителя» и друга Пушкина Жуковского в его балладе «Светлана». Но рамки романтической баллады не позволили автору дать развернутое объяснение глубинных основ такого характера. Именно Пушкин в «Евгении Онегине» впервые сумел это сделать, показав Татьяну не только как «русскую душою» героиню, но и как *идеал женщины*. Для этого потребовалось представить этот образ в динамике, развитии и сопоставлении с другими, что позволила сделать созданная поэтом широчайшая *картина жизни русского дворянства* той эпохи.

Дворянство в романе «Евгений Онегин» представлено неоднородно. Это, с одной стороны, светское общество Москвы и Петербурга, где формируется характер центрального героя, а с другой — провинциальное дворянство, с которым связан образ героини романа — Татьяны Лариной. Отношение автора к этим слоям дворянства неодинаково и неоднозначно, а соответственно, различна и его оценка.

Высоко ценя круг образованных столичных дворян, понимая значение дворянской культуры для России, автор все же критически воспроизводит общий дух («холодный», «пустой», «мертвящий») московского и особенно петербургского высшего света, нарисованного в романе. Ради понятий «приличия» свет убивает в человеке любые проявления индивидуальности, поэтому оторванное от национальной жизни светское общество — «блестящее» и «безличное», где всех занимает лишь «бессвязный, пошлый вздор». В его изображении преобладает *сатирический пафос*.

В описании патриархального быта и морали провинциального дворянства также звучат критические ноты, но не столь резкие, а потому здесь присутствует *ирония*. Крепостнические отношения поэтом осуждаются, однако общая оценка провинциального дворянства смягчена за счет акцента на их более деятельном образе жизни (они сами ведут хозяйство), большей простоте, естественности и терпимости в отношениях. Жизнь в помещичьей усадьбе близка к природе, к традициям и обычаям русского народа, а потому именно здесь формируется характер национальной русской героини — Татьяны.

Основные герои.

В основе системы образов романа лежит противопоставление Город — Деревня (вненациональное — национальное). Именно так располагаются как главные, так и второстепенные и эпизодические персонажи (семья Лариных, их соседи-помещики; петербургский и московский свет).

Противопоставлены главные персонажи: Онегин, представитель «русского байронизма», и Татьяна — воплощение национального идеала русской женщины. Это противопоставление уточняется линией Ленский — Ольга (романтик-мечтатель — обычная русская девушка). При этом возникает еще несколько параллелей: Онегин — Ленский (два типа романтика), Ленский — Автор (поэт-романтик и поэт-реалист), Онегин — Автор (два типа представителей русского культурного дворянства).

«Герой времени» представлен в образе *Евгения Онегина*. Стремясь не только показать, но и объяснить причины появления в русской жизни столь необычного героя, Пушкин подробно рассказывает о том, что происходило с Онегиным до начала сюжетного действия (I глава). Перед нами предстает картина воспитания, образования, времяпрепровождения и интересов типичного богатого светского молодого челове-

ка, родившегося «на берегах Невы», подробнейшим образом описывается его обычный день. Внешне насыщенная, жизнь светского человека оказывается однообразной, вертящейся по установленному кругу. Для человека заурядного все это выглядит нормально, но Онегин — личность неординарная. Ему присущи «мечтам невольная преданность, /Неподражательная странность / И резкий, охлажденный ум». Жизнь, в которой «завтра то же, что вчера», приводит к появлению у Онегина своеобразной «болезни века», которой Пушкин находит четкое и емкое определение:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела понемногу...

Как отмечал Белинский, «Онегин не годится в гении, не лезет в великие люди, но бездеятельность и пошлость жизни душат его; он даже не знает что ему надо, чего ему хочется; но он знает, и очень хорошо знает, что ему не надо, что ему не хочется того, чем так довольна, так счастлива самолюбивая посредственность». Онегин пытается чем-нибудь заняться: он читает, пишет, но «труд упорный ему был тошен». Это уже не столько влияние среды, сколько качество его натуры. Онегинская апатичность и лень проявляются и тогда, когда он переезжает в деревню. Хотя привычные для него условия жизни изменились, но по-прежнему «хандра ждала его на страже».

Недуг Онегина, связанный с западноевропейским «байронизмом», не случайно поражает именно его, воспитанного и выросшего в самом европейском городе России. Оторванность Онегина от национальной «почвы» — это одновременно и причина его хандры, и то, что лежит в основе очень важных следствий «болезни века». Она оказывается действительно тяжким недугом, от которого трудно избавиться. Сама упорность попыток Онегина преодолеть это состояние говорит о глубине и серьезности проблемы. Недаром Пушкин, начав роман в несколько ироничном тоне, постепенно переходит к вдумчивому анализу всех составляющих этой проблемы. По мере развития сюжета становится очевидно, что следствия этой «болезни» современного человека могут быть крайне тяжелы как для него самого, так и для окружающих его людей.

В деревне происходит встреча «русского европейца» и мечтательной русской девушки, искренней в своих порывах и способной на глубокое, сильное чувство. Эта встреча могла бы стать спасением для Онегина. Но одним из следствий его болезни является «преждевременная старость души». По достоинству оценив Татьяну, ее смелый, отчаянный поступок, когда она первая призналась ему в любви, Онегин не находит в себе душевных сил, чтобы ответить на чувство девушки. В его монологе-«проповеди» в саду звучит и искренняя исповедь души, и осторожность светского человека, боящегося попасть в неловкую ситуацию, но главное — черствость и эгоизм. Такой становится человеческая душа, которую постигла преждевременная старость. Она не создана, как говорит сам Онегин, «для блаженства» семейной жизни. Это тоже одно из следствий болезни русского «байрониста». Для такой личности свобода превыше всего, она не может быть ограничена ничем, в том числе и семейными узами. Для Татьяны это возможность найти родную душу в любимом человеке, а для Евгения — опасность утратить его бесценную свободу. В этом проявляется разница двух жизненных систем, сформированных в разных культурно-этических традициях. Онегин принадлежит к тому типу «современного героя», о котором так точно сказал Пушкин:

Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны...

Только в результате трагических событий в герое начинаются перемены. Смерть Ленского — вот цена преобразования Онегина. «Окровавленная тень» друга пробуждает в нем застывшие чувства, совесть гонит его из этих мест. Нужно было пережить все это, «проездить по России», чтобы осознать, что свобода может стать «постылой», чтобы возродиться для любви. Только тогда ему станет немного понятнее Татьяна с ее «русскою душою», с ее безупречным нравственным чувством.

В последней главе романа изменился масштаб мироощущения Онегина, который наконец осознал себя не только самостоятельной личностью, но и частью огромной страны с богатой историей. Теперь для светского общества, где он прожил восемь лет, Онегин стал чужим, а родную душу он ищет в такой не похожей на всех здесь Татьяне. Напряженные переживания, размышления обогатили его внутренний

мир. Отныне он способен не только холодно анализировать, но и глубоко чувствовать, любить.

Но огромная разница между Онегиным и Татьяной не исчезает так просто, проблема гораздо глубже и сложнее. В отличие от Татьяны Онегин, упоенный своей вновь обретенной способностью любить и страдать, не может понять, что любовь и эгоизм несовместимы, что нельзя жертвовать чувствами других людей. Обретет ли Онегин нравственную опору в жизни или станет человеком еще более опустошенным — неизвестно: финал романа открыт. Пушкин не подсказывает однозначные решения, на подобные вопросы может ответить только сама жизнь. «Что случилось с Онегиным потом? ...Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой натуры остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца?» — писал Белинский.

После Онегина в русской литературе появится целая плеяда молодых людей, тоже страдающих от «русской хандры», мятущихся, ищущих себя и свое место в жизни. Впитывая в себя новые приметы своего времени, они сохраняли главную черту. Сначала их стали называть «странными людьми», и только в середине XIX века, после публикации повести Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850), за такими героями прочно закрепилось определение «*лишний человек*». Эти люди, мятущиеся по жизни в поисках своего места и достойного дела, так и не смогли обрести свое призвание и угадать предназначение, не смогли излечиться от своего ужасного недуга. Разным было и отношение общества к таким людям: ими восхищались, они вызывали удивление, зависть, ненависть, потом их стали презирать за неспособность найти решение проблемы. Но суть такого типа людей и состоит в неудовлетворенности жизнью и постоянном поиске. Скептики, критики, пессимисты, они нужны в жизни, поскольку не позволяют ей застыть и остановиться, а побуждают идти вперед, хотя удел самого «лишнего человека» зачастую печален и трагичен.

Другим центральным персонажем романа является его главная героиня — *Татьяна Ларина* — «милый идеал» автора, с ней связаны представления поэта о русском национальном характере. Белинский говорил, что Пушкин «...первый поэтически воспроизвел, в лице Татьяны, русскую женщину». Воспитанная в деревне Татьяна, «русская душою», впитала в себя русские обычаи, традиции, которые «хранили в жизни мирной» в семье Лариных. Она с детства полюбила русскую природу, навсегда оставшуюся для нее родной; она восприняла всей душой

те сказки, народные предания, которые ей поведала няня. Татьяна сохранила живую, кровную связь с той «почвой», народной основой, которую полностью утратил Онегин.

При этом личности Онегина и Татьяны многое объединяет: умственная и нравственная неординарность, ощущение чуждости своей среде, порой острое чувство одиночества. Но если к Онегину Пушкин относится двойственно, то к Татьяне — с открытой симпатией. Пушкин наделил свою любимую героиню богатым внутренним миром и душевной чистотой, «воображением мятежным, умом и волею живой, и своенравной головой, и сердцем пламенным и нежным».

Татьяна с детства отличалась от своих сверстниц: круг подруг ее не привлекал, ей чужды были их шумные игры. Она любила народные сказки и «верила преданьям простонародной старины». Сны Татьяны наполнены традиционными фольклорными образами и символами (разъяренный медведь, чудища с рогами и страшными мордами).

Но, как и все дворянские девушки той эпохи, Татьяна в то же время была воспитана на сентиментальных французских романах, где всегда действовал благородный герой, способный на глубокое чувство. Повстречав Онегина, она со всей силой своей искренней «русской души» не только полюбила его, но и поверила в то, что он и есть ее герой, что их, как в романах, ждет счастливый финал — семейный союз. Она решилась на очень смелый шаг — первой в письме признаться в своей любви. Ее письмо написано по-французски, потому что русский язык того времени еще не знал слов для выражения тончайших нюансов чувства, и Пушкин дает свой «перевод», ставший замечательным образцом любовного послания в русской поэзии. Но девушку ожидал страшный удар: герой повел себя совсем иначе, чем изображали романы, а его «проповедь» она с ужасом вспоминала даже много лет спустя — в Петербурге, будучи блестящей светской дамой.

Татьяна — сильный человек, ей удастся взять себя в руки и критически посмотреть на то, что произошло. Посетив дом Онегина, Татьяна читает его книги с целью понять, кого она так сильно полюбила, и не боится взглянуть правде в глаза ради истины, задаваясь вопросом: «Уж не пародия ли он?»

Но сила Татьяны не только в этом: она способна, подстраиваясь под жизненные обстоятельства, меняться, не теряя себя. Выйдя по желанию матери замуж, Татьяна оказывается в высшем светском обществе, но столица не деформирует ее искреннюю, глубокую натуру. Это подчерк-

нуто и тем, как дается само описание замужней Татьяны — оно построено на отрицаниях типичных черт светского человека:

Она была не тороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех.

Простота и естественность, присущие ей изначально, не исчезают, а лишь подчеркиваются в новой для нее среде: «Все тихо, просто было в ней».

Нравственная сила Татьяны проявляется в финале романа. Пройдя через испытания и потрясения, Татьяна научилась быть сдержанной, ценить ту реальную жизнь, которая выпала не ее долю. Вот почему, пронеся через годы безответную любовь к Онегину, она, вновь встретившись с ним в Петербурге, отказывается от счастья, способного повлечь за собой беду для ее семьи, тяжело ранить мужа. Татьяна проявляет не только благоразумие, но и ответственность. Белинский справедливо заметил: «Татьяна — одна из тех цельных поэтических натур, которые могут любить лишь только раз». Она отвергла Онегина не потому, что перестала его любить. Это, как сказал критик, повиновение «высшему закону — закону своей природы, а ее натура — любовь и самоотвержение». В ее отказе — самоотверженность ради нравственной чистоты, верности долгу, искренности и определенности в отношениях, чего так не хватало женщине в светском обществе. Именно это позволило Пушкину назвать Татьяну «милым идеалом» и открыть этим образом длинную череду замечательных героинь русской литературы.

Большую роль в романе играет и *Владимир Ленский*. Как и Онегин, он является представителем молодого русского дворянства, но это другой социально-психологический тип — юный романтик-мечтатель. Авторская оценка этого героя весьма неоднозначна: в ней переплетается ирония и сочувствие, улыбка и грусть, насмешка и восхищение. Ленский «из Германии туманной» привез не только «кудри черные до плеч» и «всегда восторженную речь», он «поклонник славы и свободы», пылок и порывист, поэт по духу (в отличие от принципиально непозитичного Онегина, но соотносимый по этому качеству с Автором). Онегинским разочарованию и апатии резко противопоставлены порывистость и восторженность Ленского, который верит «мира совершенству». Ленский наделен романтическим мироощущением, но не байронического

104.

типа, как Онегин. Он склонен к мечте, верен в идеалы, приводящей к разрыву с действительностью, что и явилось основой трагического финала — ранней гибели поэта.

В Ленском живет желание героического поступка, но жизнь, окружающая его, почти не дает поводов для этого. Зато воображение заменяет ему реальность: жестокая шутка Евгения в глазах Ленского превращает бывшего друга в «искусителя», «коварного обольстителя», злодея. И не раздумывая, Ленский бросает вызов, хотя реального повода для дуэли нет, чтобы защитить святыне для него понятия: любовь, честь, благородство.

Пушкин иронизирует не над дуэлью, а над тем, что жажда героического порыва выражает себя в таком по существу наивном и нелепом поступке. Но можно ли осуждать за это совсем еще юного героя? Белинский, яростно боровшийся с идеализмом и романтизмом в литературе и в жизни, дает этому герою достаточно жесткую оценку: «В нем было много хорошего, но лучше всего то, что он был молод и вовремя для своей репутации умер». Пушкин не столь категоричен, он оставляет своему герою два пути: возможность жить «для блага мира» или же, пережив юношеский романтизм, стать обычным заурядным помещиком.

С подлинным реализмом в «Евгении Онегине» представлены и другие второстепенные и даже эпизодические персонажи, такие как, гости на именинах Татьяны или же завсегдатаи светских раутов, нарисованные порой всего одним-двумя словами. Как и главные герои романа, это «типические герои в типических обстоятельствах». Среди них особую группу составляют *женские образы*, которые так или иначе соотносены с главной героиней. В противопоставлении и сопоставлении Татьяны с матерью, сестрой, московской княжной Алиной и няней раскрываются две основные темы и антитезы романа: «национальное и европейское», «город и деревня».

История Татьяны во многом схожа с историей ее *матери*, и это не случайно: дети часто наследуют черты своих родителей. То, что Пушкин показал это — бесспорно, свидетельство реалистичности романа. В юности мать Татьяны была обычной московской барышней:

Бывало, писывала кровью
Она в альбомы нежных дев,
Звала Полиною Прасковью
И говорила нараспев,

Корсет носила очень узкий,
И русский Н как N французский
Произносить умела в нос.

Но ее против воли выдали замуж, и она была увезена в деревню. «Рвалась и плакала сначала, / С супругом чуть не развелась...» — но потом привыкла и, занявшись хозяйством и забыв старые столичные привычки, стала настоящей русской помещицей, простой, естественной, может, немного грубоватой:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь...

За время совместной жизни она привязалась к мужу и, когда он умер, искренне оплакивала его. Таким образом, можно заметить явные переключки в судьбах Татьяны и ее матери: обеим пришлось приспособляться к новой, нелегкой жизни в непривычной для них среде, и обе они после всех трудностей сохранили лучшее в себе. Мать Татьяны стала естественней и обрела семейное счастье, и дочь нашла свое место в свете, оставшись чистой и сильной натурой.

Образ матери Татьяны помогает также и в раскрытии темы «Город и деревня». В деревне Ларина стала совсем иной благодаря заботам о семье, занятиям хозяйством, а ее московская *кузина Алина* ни капли не изменилась. При встрече давних подруг последняя чуть ли не сразу начинает говорить о давно забытом Лариной общем знакомом, что свидетельствует о неизменности интересов московской кузины, ведь, по-видимому, никаких новых занятий у нее так и не появилось, что также явно говорит не в пользу городской жительницы.

Эта же идея подтверждается при сопоставлении Татьяны и *московских барышень*, Татьяны и *петербургских красавиц*. Татьяна с ее чтением книг, любовью к природе и серьезностью характера кажется на порядок выше столичных обитательниц, даже столь блестящих, как «Клеопатра Невы» Нина Воронская. Что и говорить о московских девушках, которые только и заняты тем, что

...поверяют нараспев
Сердечны тайны, тайны дев,
Чужие и свои победы,
Надежды, шалости, мечты.

Но еще более важным для характеристики Татьяны является ее противопоставление младшей сестре — *Ольге*. Хотя воспитывались обе девушки в одной семье и в сходных условиях, они оказались очень разными. Тем самым Пушкин подчеркивает, что для формирования столь исключительного характера, как Татьяна, недостаточно только внешних обстоятельств, важны и особые качества натуры человека. Сравнением двух сестер в романе поэт подчеркивает глубину характера Татьяны, ее неординарность и серьезность. Ольга естественна и «резва», но в целом она слишком обыкновенна и поверхностна:

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила...

Ее обычность и заурядность подчеркнута портретом, который противопоставлен портрету Татьяны:

Глаза как небо голубые;
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан...

Это стандартный образ прекрасной девушки, ставший литературным шаблоном: «...любой роман / Возьмете и найдете верно / Ее портрет...».

Ольга благосклонно принимает ухаживания Ленского, но вся ее любовь выражается в улыбке. «Улыбкой Ольги ободренный» — вот единственное, что позволяет Ленскому почувствовать ответную любовь Ольги. Неудивительно, что она, не задумываясь, кокетничает с Онегиным, что приводит впоследствии к смерти ее жениха, которого она совсем недолго оплакивает:

Другой увлек ее вниманье,
Другой успел ее страданье
Любовной лестью усыпить,
Улан умел ее пленить
Улан любил ее душою...

Очень важным для создания образа национальной героини Татьяны оказывается ее сопоставление с няней *Филиппьевной* и анализ их взаимоотношений. Пушкин показывает их душевное родство, удивительную внутреннюю близость дворянки и крестьянки, но и одновременно указывает на их различия. Известно, что прототипом образа няни стала

Арина Родионовна Яковлева, няня Пушкина. Она, как и няня Татьяны, была мастерица рассказывать народные сказки, мир которых оказал огромное влияние на формирование характера как русского национального поэта Пушкина, так и его героини Татьяны, воплощающей черты русской девушки. Вот почему для доверительной беседы о самом важном и сокровенном Татьяна избирает не подругу, сестру или даже мать, а свою няню. Девушка говорит с ней как с самым близким ей человеком о своей любви, о чувствах, но няня ее просто не понимает. С одной стороны, это свидетельство чрезмерного увлечения Татьяны романтическими мечтами. Но с другой стороны, их диалог демонстрирует разницу между дворянством и крестьянством вообще. Ведь судьба женщины-крестьянки совсем непохожа на то, что ожидает в жизни барышню из дворянского семейства. Из рассказа няни Филипповны мы узнаем, как строилась жизнь в крестьянской семье:

...В эти лета
Мы не слыхали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь.
...Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне тринадцать лет.

Как показал исследователь творчества Пушкина Ю.М. Лотман в комментариях к роману¹, Татьяна и няня вкладывают принципиально разное значение в слово «любовь»: для Татьяны это высокое романтическое чувство, а для простой крестьянки — грешная любовь к мужчине.

В таких соотношениях, сопоставлениях, сравнениях и антитезах вырисовывается образ национальной героини. Но есть еще один герой, с которым она также соотносится — это один из самых необычных персонажей романа: его Автор. Его образ формируется в лирических отступлениях. *Образ автора* — условный носитель авторской речи в произведении, от лица которого ведется повествование, а также персонаж, сближенный с биографическим автором, обладающий чертами лири-

¹ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995.

ческого героя или героя-рассказчика. Специфика образа автора в романе «Евгений Онегин» заключается в том, что он выступает не только как автор-повествователь и автор-рассказчик, ведущий живой диалог с читателем, но и как один из основных героев произведения, вступающий с ними в определенные взаимоотношения, обладающий своей судьбой, основанной на некоторых биографических фактах из жизни Пушкина.

Как и все остальные герои романа, *автор-персонаж* — это определенный человеческий тип, характерный для жизни России той эпохи, и в то же время неповторимая яркая индивидуальность, человек необычайного душевного богатства, острого ума и философской глубины. При этом подлинные факты биографии Пушкина перемежаются с вымышленными. Автор знаком с Онегиным, любит Татьяну и хранит ее письмо, как и стихи Ленского. В то же время мы читаем о южной ссылке, пребывании в Одессе, лицейских годах, о жизни Пушкина в деревне. Но важнее другое: читатель проникает во внутренний мир этого своеобразного героя, прослеживая перемены во взглядах, настроениях, увлечениях Автора — от пылких мечтаний молодости, с ее «веселыми снами», «страстей игрой» до спокойствия и уравновешенности зрелых лет, когда идеалом Автора становится «хозяйка», а его главное желание — «покой». Важно и то, что Автор — поэт. Именно от него мы узнаем о литературной жизни эпохи, смене литературных направлений и их особенностях, о жанре оды и элегии, о герое классицизма и романтизма. Автор вступает в характерные для эпохи споры о языке, отстаивая собственную позицию в споре шишковистов и карамзинистов. С Автором связано и своеобразное представление о предназначении человека, смысле бытия — это наряду с мнениями героев еще одна важная точка зрения в том поиске цели и смысла жизни, которым охвачены все герои романа. А в целом, перед нами предстает еще один важнейший жизненный тип: представитель русской интеллигенции, европейски образованный, оригинально мыслящий и глубоко чувствующий истинно русский человек, кровно связанный с народными, национальными корнями. И главное — великий поэтический гений, творец романа «Евгений Онегин».

Художественное своеобразие.

Роман «Евгений Онегин» — уникальное художественное явление. Во всем в нем чувствуется рука гениального мастера. Это не просто реали-

стическое произведение, а широчайшая картина жизни, в которой есть все: от малого до великого. Необыкновенно точен и емок портрет эпохи и ее представителей, созданный с удивительным психологическим мастерством, необычайны по красоте и выразительности пейзажные зарисовки, а богатство языка и мастерство детали вызывают заслуженное восхищение. Как отмечал ученый-филолог М.М. Бахтин, «это не немая вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи»¹. Вот почему так важно, говоря о художественном своеобразии романа Пушкина, остановиться на вопросах языка и поэтического мастерства.

Известно, что для этого произведения поэту пришлось специально создать особую строфу, которая получила название *онегинской строфы*. Она состоит из 14 строк четырехстопного ямба, расположенных по схеме AbAb CCdd EffE gg (рифмы перекрестные, смежные, опоясывающие и заключительное двустипие). Смысловая структура строфы — тезис, его развитие, кульминация, концовка — позволяет передать ход движения мысли. В то же время такая строфа, являясь как бы самостоятельной миниатюрой, позволяла избежать монотонности звучания и давала большой простор авторской мысли. Онегинской строфой написан весь роман за исключением некоторых вставных элементов: писем Татьяны и Онегина и песни девушек.

Вопросам *языка* в романе уделяется большое внимание, но и сама словесная ткань этого произведения явилась одним из важнейших факторов формирования реалистической эстетики, становления современного русского литературного языка. Следуя за Карамзиным, Пушкин широко вводит в текст романа иностранные слова и фразы, иногда даже используя латинские буквы (фрак, жилет, машинально, сплин, dandy, Vulgar, Du comme il faut), но при этом, в отличие от Карамзина, Пушкин стремится расширить словарь и за счет включения разговорной, иногда даже простонародной лексики (хлоп, молвь, топ, молча он повесил нос).

В то же время в романе Пушкин использует все те новаторские приемы, которые отличают его лирику. Пейзажные описания рисуют точные, реалистичные и в то же время необыкновенно поэтичные кар-

¹ Бахтин М.М. Из предыстории романного слова // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

тины русской осени и зимы, моря и даже далекой Италии. Язык, которым говорят герои, соответствует их характеру и настроению, а их письма по праву занимают место среди шедевров пушкинской любовной лирики. «Помогая» своим героям расширить границы русского языка, чтобы выразить тончайшие нюансы чувства, Пушкин показал, как русский язык способен передать любую, самую глубокую мысль, любое сложное чувство со всеми его оттенками, притом с необыкновенной поэтической силой. Все это делает язык романа удивительно емким, многообразным, гибким, что вполне отвечало задаче создания реалистически достоверной картины эпохи, подлинной «энциклопедии русской жизни».

Значение произведения.

Большое значение для русской литературы романа «Евгений Онегин» было определено уже современниками поэта, но впервые полный и обстоятельный анализ этого произведения дал критик В.Г. Белинский в 8-й и 9-й статьях цикла «Сочинения Александра Пушкина» (1843–1846). Его оценка пушкинского шедевра остается актуальной и в наши дни.

Прежде всего, Белинский справедливо отдает должное глубокой *народности* романа, которую он понимает в духе гоголевского определения того, что «народность состоит не в описании сарафана». «...У нас издавна укоренилось престранное мнение, будто бы русский во фраке или русская в корсете — уже не русские и что русский дух дает себя чувствовать только там, где есть зипун, лапти, сивуха и кислая капуста, — пишет критик. — ...Нет, и тысячу раз нет!». «Евгений Онегин» действительно «в высшей степени оригинальное и национальное произведение», и сейчас это ни у кого не вызывает сомнений.

Далее Белинский говорит о значении романа для русской литературы и общественной жизни в целом. Критик видит его во всестороннем отображении действительности, правдивости, что и позволяет назвать роман историческим, «хотя в числе... героев нет ни одного исторического лица». Как великую заслугу Пушкина Белинский отмечает то, что поэт в романе «является представителем впервые пробудившегося общественного самосознания». Он сравнивает роман с другим произведением современника Пушкина. «Вместе с современным ему гениальным творением Грибоедова — «Горе от ума» — стихотворный роман Пушкина положил прочное основание новой русской поэзии, новой русской литературе», — утверждает критик.

Обстоятельно и подробно Белинский рассматривает *образы главных героев* и определяет их основные черты. В отличие от многих современников Пушкина критику удалось объективно оценить главного героя романа, которого Белинский во многом оправдывает: «...Онегин не был ни холоден, ни сух, ни черств»; «...в душе его жила поэзия..., он был не из числа обыкновенных, дюжинных людей». Хотя тут же Белинский называет Онегина «*страдающим эгоистом*», «*эгоистом поневоле*», но и в этом он не столько упрекает самого героя, сколько утверждает, что в существовании этих негативных сторон натуры Онегина во многом виновато общество. Белинский старается понять Онегина, а не осудить его. Он, очевидно, не может принять онегинского образа жизни, но то, что критик понял самую суть пушкинского героя, не вызывает сомнения. Подчеркивая неординарность натуры Евгения Онегина, критик делает вывод: «Силы этой богатой натуры остались без приложения, жизнь без смысла, роман без конца».

Весьма нелестная оценка дается критиком другому герою романа — Ленскому. Белинский явно не симпатизирует этому романтику-мечтателю, хотя справедливо замечает: «Это было существо, доступное всему прекрасному, высокому, душа чистая и благородная». Но основное внимание критика привлекает образ Татьяны, которой посвящена отдельная статья. Белинский высоко оценивает заслугу Пушкина в создании этого образа: «Едва ли не весь подвиг поэта в том, что он первый поэтически воспроизвел в лице Татьяны русскую женщину». Описывая типичных девушек того времени, к которым принадлежала и Ольга, сестра Татьяны, Белинский отмечает: «Татьяна — это редкий, прекрасный цветок, случайно выросший в расселине дикой скалы». Он тщательно разбирает каждый ее шаг, пытается проникнуть в эту сложную и противоречивую натуру. Каждый поступок Татьяны, как отмечает Белинский, открывает в ней новые черты, но везде она остается самой собой: «Татьяна создана как будто из одного цельного куска без всяких переделок или примесей. ... Страстно влюбленная, простая деревенская девушка, потом светская дама, Татьяна во всех положениях своей жизни — одна и та же». Анализируя последний разговор Татьяны с Онегиным, критик пишет о том, что в этом монологе героини отразился «тип русской женщины», столь же восхитительной для него, как и для Пушкина.

Подводя итог анализу романа, Белинский говорит: «В лице Онегина, Ленского и Татьяны Пушкин изобразил русское общество в одном из

фазисов его образования, его развития. ... Личность поэта, так полно и ярко отразившаяся в этой поэме, везде является такою прекрасною, такою гуманною». «Онегина» можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением».

По-разному оценивали значение пушкинского романа критики последующего времени, например Писарев в статье «Пушкин и Белинский» и Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?». Но бесспорным остается тот факт, что это подлинный шедевр русской литературы, оказавший влияние на все ее развитие, без которого мы не можем себе сейчас представить не только историю нашей культуры и общества, но и жизнь любого образованного человека.

Точка зрения

Известно высказывание Пушкина о «Евгении Онегине»: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». Ученые провели тщательное исследование, пытаясь определить «календарные» даты жизни героев романа и событий, происходящих в нем. Познакомьтесь с результатами этих исследований.

Во-первых, достаточно точно можно установить возраст главного героя. Год рождения Евгения Онегина — 1795/96, то есть он немного старше автора (Пушкин родился в 1799 году), являлся ровесником А.С. Грибоедова, но был моложе П.Я. Чаадаева, который родился в 1794 году. Как же вычисляется дата рождения героя?

В VIII главе романа сказано, что после дуэли с Ленским он уезжает из деревни, когда ему было 26 лет:

Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов...

В черновых рукописях романа есть указания на то, что Онегин вышел в свет в возрасте 16 лет — «шестнадцати не больше лет», хотя по рукописям видно, что Пушкин сначала колебался между 15 и 17 годами. На светскую жизнь в Петербурге герой «убил» восемь лет — то есть к моменту отъезда в деревню к дяде Онегину должно быть соответственно 24 года. Из текста той же первой главы романа известно, что автор и герой «подружились», но были вынуждены расстаться из-за отъезда Онегина и самого автора. Исходя из биографических данных о жизни Пушкина, мы знаем, что поэт был вынужден покинуть Петербург в мае

1820 года — речь идет о его ссылке на юг. Значит, данные о дате рождении героя подтверждаются.

Год рождения Ленского можно рассчитать относительно даты рождения Онегина. Онегин оказался в деревне в 1820 году, куда летом из Геттингена возвращается молодой поэт, которому в то время было около 18 лет:

Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет.

Значит, *дата рождения Ленского* — 1803 год. Вероятно, он отправляется учиться в Геттингенский университет в 15 лет, что для той эпохи было вполне возможно, и находится там с 1818 (или даже 1817) года по весну 1820 года. А погиб он на дуэли зимой 1821 года в 18 лет. Получив вызов на дуэль, Онегин размышляет:

А во-вторых: пускай поэт
Дурачится; в осьмнадцать лет
Оно простительно.

Вероятный *год рождения Татьяны* — тот же 1803, поскольку ей во время описываемых событий в деревне тоже 17–18 лет. А ее младшая сестра Ольга не могла быть моложе 15 лет — ведь она собирается замуж за Ленского. Скорее всего, ей в то время было 16 лет.

Учитывая установленную хронологию, можно точно указать даты основных событий романа. Весна — лето 1820 года — время, когда разворачивается история любви Татьяны к Онегину. Весной он приехал в деревню, познакомился с вернувшимся домой Ленским, который представил Онегина семье Лариных. Татьяна влюбилась в Онегина и написала ему письмо, после получения которого Онегин объясняется с ней в саду.

В романе немало пейзажных зарисовок, которые также служат нам ориентиром в его хронологии. В конце IV главы, в которой происходит объяснение Онегина с Татьяной, говорится о наступлении осени:

Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день...
...приближалась
Довольно скучная пора:
Стоял ноябрь уж у двора.

Наступает зима, а с ней — время зимних праздников, рождественских гуляний и святочных гаданий, в которых принимает активное участие Татьяна, поскольку она

...Верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны...

Святки продолжались от Рождества 25 декабря до Крещенского сочельника — 6 января. Значит, именно на это время приходится вещий сон Татьяны об Онегине и убийстве Ленского. Дату дуэли можно легко установить, отталкиваясь от другой — именин Татьяны, которые по старому стилю праздновались 12 января.

Дуэль происходит через день после именин: это 14 января 1821 года. Очевидно, сразу после нее Онегин вынужден уехать из деревни. Он отправляется путешествовать по России на целых три года. Интересно, что из «Отрывков из путешествия Онегина», которые по первоначальному замыслу должны были содержаться в VIII главе романа, которая по цензурным соображениям была снята, Онегин побывал в Одессе. В черновых текстах отмечалось, что там Онегин встретил Пушкина. Известно, что поэт находился в Одессе с июля 1823 года до июля 1824 года. Одновременно с высылкой Пушкина из Одессы в Михайловское Онегин едет в Петербург и попадает туда, вероятно, уже в августе 1824 года.

Из этого следует, что новая встреча Онегина и Татьяны в Петербурге могла произойти осенью 1824 года. Из текста VII главы романа мы знаем, что после смерти Ленского и отъезда Онегина из деревни Татьяна вскоре остается одна: Ольга, которая недолго грустила по погибшему жениху, выходит замуж и к концу лета 1821 года уезжает из дому. Этим же летом Татьяна посещает опустевший дом Онегина и читает книги из его библиотеки. Мать, беспокоясь о судьбе старшей дочери, решает повезти ее в Москву, «на ярмарку невест». Конец лета, осень и начало зимы Татьяна проводит в ожидании отъезда:

Вот север, тучи нагоняя,
Дохнул, завыл — и вот сама
Идет волшебница зима.

В самом конце декабря 1821 года или начале января 1822 года Ларины едут в Москву, «не на почтовых, на своих», то есть, как говорили то-

гда, «на долгих». Можно предположить, что в Москву они прибыли вскоре после Рождественского сочельника (24 декабря), потому что московская родственница Лариных княжна Алина в разговоре с матерью Татьяны говорит о своем давнем знакомом, который только что ее навестил («...Меня в сочельник навестил...»). Вскоре Татьяна знакомится с «важным генералом» — своим будущим мужем, за которого выходит замуж в том же году — осенью или зимой.

К осени 1824 года, когда Онегин возвращается в Петербург, Татьяна уже княгиня, важная светская дама. Онегин влюбляется в нее, пытается ухаживать, но она остается непреклонной. Все это происходит той же осенью, а зиму страдающий от любовного недуга Онегин проводит, запершись у себя дома. Лишь в первые дни весны 1825 года, когда лед на Неве и снег на улицах еще не растаяли, он решается последний раз объясниться с Татьяной. Таким образом, их встреча, которая заканчивается признанием Татьяны:

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

происходит приблизительно в марте 1825 года — и на этом роман завершается. Эта дата дает основание некоторым исследователям предполагать, что у романа могло быть по замыслу автора дальнейшее продолжение, которое касалось судьбы Онегина: потеряв надежду на личное счастье, он мог вступить в какое-то из декабристских объединений. Доказательством этому служат расшифрованные фрагменты так называемой десятой «сожженной» главы, где речь идет о собраниях декабристов, среди которых упомянуты и многие друзья Пушкина. Но эта глава не только не вошла в окончательный текст романа, но и была уничтожена, видимо, по цензурным соображениям. Сохранившиеся отрывки слишком малы и разрозненны, чтобы на их основании составить представление о дальнейшей судьбе героя.

Таким образом, все же следует признать, что действие романа начинается весной 1820 года и завершается именно весной 1825 года. Это произведение поражает нас не только тем, что в этот недолгий временной отрезок уложилась настоящая «энциклопедия русской жизни» России первой четверти XIX века, но и продуманностью композиции, общей художественной структуры и, как ее неотъемлемой части, внутренней хронологией сюжета.

Михаил Юрьевич Лермонтов (1814–1841)

Лирика

«Нищий»

История создания.

Стихотворение «Нищий», написанное в 1830 году, относится к ранней лирике Лермонтова, когда в его творчестве преобладали романтические тенденции и связанные с ними мотивы тоски, одиночества, разочарования в мире и окружающих людях. Но это не было только данью литературной моде на романтизм, во многом подобные настроения отражали реальные обстоятельства жизни юного поэта. Особенно это проявилось в лирике любви и дружбы: ее биографичность зачастую становилась причиной того, что автор не стремился публиковать такие произведения даже много лет спустя. Все это относится и к стихотворению «Нищий»: оно, как и многие другие произведения поэта, не было опубликовано им при жизни — ни как отдельное стихотворение, ни в составе собраний. Впервые оно было напечатано лишь после смерти поэта — в 1844 году в «Библиотеке для чтения».

История, положенная в основу сюжета этого произведения, известна по воспоминаниям Е.А. Сушковой — адресата этого и ряда других любовных стихотворений Лермонтова раннего периода. Знакомство поэта с этой девушкой состоялось летом 1830 года, когда большая молодежная компания стала вместе выезжать в подмосковное имение Середниково, которое принадлежало Дмитрию Алексеевичу Столыпину, покойному брату бабушки Лермонтова Елизаветы Алексеевны Арсеньевой. Соседями Столыпиных по имению были Сушковы, а дочь хозяина этого имения Екатерина дружила с родственницей Лермонтова Александрой Верещагиной, которая также проводила лето в Середникове. Девушка двумя годами старше Лермонтова, одетая по последней модной картинке в журнале, уже побывавшая на великосветских балах в Петербурге, Сушкова была очень красива: тонкое одухотворенное лицо, великолепная коса, дважды обвивавшая голову, и огромные миндалевидные черные глаза. За эти глаза ее в компании друзей так и звали — Блэк-айз, то есть по-английски «черноокая». Пятнадцатилетний Лермонтов пылко увлекся семнадцатилетней красавицей, но она считала его еще мальчиком и относилась к нему немного свысока.

Сушкова много лет спустя вспоминала о том, как они вместе с Верещагиной, молодым Лермонтовым и его бабушкой 14–17 августа 1830 года пошли в прославленные русские монастыри, находящиеся неподалеку от их имения: Троице-Сергиеву лавру и Воскресенский монастырь. В лавре на паперти к ним подошел слепой старик нищий со своей деревянной чашечкой. Когда компания щедро одарила его, он пожаловался на «шалунов — молодых господ», которые как-то на днях жестоко обидели его, насыпав полную чашечку камешков. Рассказ старика потряс Лермонтова, который увидел в нем своеобразную аналогию своих отношений с Сушковой. Вернувшись домой, он взял карандаш и тут же почти без помарок написал стихотворение, названное «Нищий».

Жанр и композиция.

В отличие от многих стихотворений Лермонтова, относящихся к любовной лирике, «Нищий» не является посланием, и адресат его для читателя остается неясным. Это позволяет автору, несмотря на явное следование реальному жизненному эпизоду в сюжете стихотворения, добиться высокого уровня обобщения: он говорит не только о конкретной женщине и конкретной ситуации, а выражает через проводимое сопоставление чувство разочарования и тоски, связанное с непониманием и обманом в любви. Соответственно этому стихотворение строится как развернутое сравнение. Главный композиционный прием — антитеза. Первые два четверостишия посвящены изображению той ситуации, которая происходит «у врат обители святой». Заключительная, третья строфа выражает глубоко личные переживания лирического героя, которые в сопоставлении с предшествующим сюжетным рассказом вырастают до значения символа коварности и обмана в любви.

Основные темы и идеи.

Как и во многих стихотворениях Лермонтова о любви, в «Нищем» показано не светлое, гармоничное чувство, а полное страданий и обид, непонимания и коварства. Для юного романтика весь мир предстает как враждебное окружение, в котором он чувствует себя бесконечно одиноким. Стремление к универсализации этих тем и мотивов выражается здесь в том, что поэт соотносит вполне определенную историю своих отношений с конкретной женщиной с евангельским текстом. Не случайно действие первой части стихотворения разворачивается «у врат обители святой». Сама ситуация насмешки над нищим отсылает

читателя к фрагменту из Евангелия от Матфея, где Христос проповедует о необходимости добра и милосердия — «всякий просящий получает». Он показывает эту важнейшую нравственную категорию на ярком примере: «Есть ли между вами человек, который, когда сын его просит у него хлеба, подал бы ему камень?» Ситуация из стихотворения Лермонтова служит прямым ответом на этот вопрос:

Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.

Это для поэта является убедительным свидетельством того, что мир несовершенен, в нем забыто все самое святое, а потому и любовь из светлого, высокого чувства, соединяющего близкие души, превращается в обман, несущий только разобщение, боль и страдания. Такие идеи были в целом характерны для лермонтовской любовной лирики, причем не только для ранней. Так, в стихотворении, написанном незадолго до смерти, поэт признается:

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но, как враги, избегали признанья и встреч,
И были пусты и холодны их краткие речи.

Мир настолько жесток, что даже после смерти этим влюбленным не дано соединиться — «в мире новом друг друга они не узнали». Может быть, этот мотив оказывается настолько устойчивым в любовной лирике Лермонтова, потому что и в жизни ему довелось не раз испытать разочарование и разрыв с возлюбленной, не способной понять его. И тогда несбывшиеся надежды вызвали негодующие, горькие слова, которыми в стихах поэт обвинял коварных возлюбленных:

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

Чувства, связанные с Сушковой, вскоре прошли. Всего через четыре года Лермонтов писал: «Эта женщина — летучая мышь, крылья которой зацепляются за все встречное. Теперь она почти принуждает меня ухаживать за нею... но не знаю, в ее манерах, в ее голосе есть что-то такое

резкое, издерганное, надтреснутое, что отталкивает; стараясь ей нравиться, находишь удовольствие компрометировать ее, видеть ее запутавшейся в собственных сетях». Это признание звучит жестоко, но ведь, по мнению поэта, таков весь мир. Недаром своего «героя времени» он наделяет сходными чертами. В одной из сюжетных линий романа «Герой нашего времени» эта давняя история любви нашла свой отклик: любовная игра Печорина с капризной Мери чуть было не обернулась трагедией как для него самого, так и для девушки.

Художественные особенности.

В небольшом лирическом стихотворении юного поэта поражает сила и яркость образов, созданных с подлинным мастерством. Первая часть насыщена *эпитетами*, которые создают не просто образ нищего, а почти евангельскую картину («у врат обители святой», «бедняк иссохший, чуть живой», «и взор являл живую муку»). Интонация этой части чуть замедленная, четырехстопный ямб хорошо передает состояние сосредоточенности и внимания. В последней части после резкого перехода, обозначенного дважды повторенным словом «так», звучат гнев и обида, которые выражены как насыщенная пафосом обвинительная речь.

Значение произведения.

Стихотворение «Нищий» благодаря ярким, запоминающимся образам даже в ряду прекрасных стихотворений о любви, написанных Лермонтовым в зрелый период, приковывало внимание читателей и критиков. С такой же силой обличения коварной возлюбленной звучат и некоторые стихи других поэтов, например Маяковского. Ведь как бы ни относиться к любви, трудно отрицать, что порой она приносит человеку много разочарований и обид.

«Дума»

История создания.

Стихотворение было написано в 1838 году и напечатано в «Отечественных записках» за 1839 год, оно было включено в сборник «Стихотворения М. Лермонтова», который вышел в 1840 году. Стихотворение «Дума» стало итогом размышлений поэта о своем поколении, начатых в стихотворениях «Монолог», «Поверь, ничтожество есть в мире...», «Бородино» и многих других. Некоторые мысли и строки непосредственно

120

перешли из ранней лирики Лермонтова (стихотворения «Чаша жизни», «Он был рожден для счастья, для надежд...») в это произведение. «Дума» имела широкий резонанс в обществе и получила высокую оценку в критических статьях В.Г. Белинского. «Лермонтов вышел снова на арену литературы с стихотворением «Дума», изумившим всех алмазною крепостию стиха, громовою силою бурного одушевления, исполинскою энергиею благородного негодования и глубокой грусти» — так писал критик о стихотворении Лермонтова «Дума».

Жанр и композиция.

«Дума» представляет собой особый поэтический жанр, привнесённый в русскую литературу поэтами-декабристами. Он связан с гражданско-патриотическими мотивами, как «Думы» К.Ф. Рылеева («Олег веший», «Святослав», «Смерть Ермака» и др.). Лермонтов воспользовался этой уже сложившейся жанровой формой, но включил в нее не только гражданское, но и философское содержание, близкое философской элегии. Кроме того, здесь явно чувствуется и исповедальное начало, роднящее это стихотворение с лирической исповедью, так популярной у романтиков.

В соответствии с жанром «Дума» построена на основе развития мысли: сначала высказывается тезис (1-е четыре строки), в котором автор от своего лица (используется форма 1-го лица единственного числа «я») говорит нелицеприятные слова о своем поколении. Эти начальные строки соотносятся с последними восемью, где также речь идет о будущем поколения, но уже как обобщение, в которое автор вводит и самого себя, используя местоимение «мы». Так создается обрамление по смыслу, но включающее итог проведенного в стихотворении анализа того, что составляет суть современного поэту поколения.

Такое построение помогает наиболее адекватно выразить авторскую мысль. Вначале, говоря о своем поколении, поэт стремится к объективной оценке, но, остро ощущая связь с современниками, он судит не только их, но и самого себя — отсюда переход к форме первого лица множественного числа:

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом...

Однако позиция лирического героя неоднозначна: с одной стороны, пороки поколения — это его собственные пороки, но с другой — лирический герой выступает как поэт, и как поэт он стоит

выше своего поколения, имеет право судить о нем, давая беспристрастный анализ главных пороков своих современников, определяя место своего поколения в истории России. Именно такая объективная оценка от 3-го лица дается в первых четырех строках стихотворения:

Печально я гляжу на наше поколение!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомнения,
В бездействии состарится оно.

В этих строках выражен тот тезис, доказательством которого служит все последующее развитие мысли стихотворения. Лермонтов как бы прослеживает всю жизнь человека своего поколения от рождения до смерти. Лишь в заключительном восьмистишии он вновь дает общую оценку поколению с точки зрения будущего, но здесь уже «я» и «мы» оказываются нераздельны.

Основные темы и идеи.

В этом произведении Лермонтов выразил драму своего поколения, затерянного на перепутьях истории. Условия николаевской России 1830-х годов сформировали гений Лермонтова, гордый и мятежный, даже о покое мечтающий только в «бурях». Но те же условия привели его поколение в состояние глубокого социального пессимизма, скепсиса, неверия в свои силы и возможности. Во многом эти черты поэт находит и в себе самом, проводя в «Думе» беспощадный анализ своего поколения и самого себя как его части.

Главная тема стихотворения — осмысление места и роли своего поколения в истории страны, а его основная идея — пессимистическая оценка своего поколения как не исполнившего своей миссии в истории, а потому это «потерянное» поколение. Эта мысль доказывается всем ходом развития размышлений лирического героя стихотворения, насыщенного высоким гражданским пафосом.

С первых же строк задается грустная тональность размышлений — только печаль может вызвать дума о судьбе своего поколения, поскольку, с точки зрения поэта, у него нет будущего — оно «иль пусто, иль темно». Почему же так происходит? Для активного, деятельного духа лермонтовского лирического героя только такая оценка возможна тем, кто пассивен и нерешителен, бездействует, находясь «под бременем познания и сомнения». В размышлениях над этим во-

просом сливаются гражданская и философская тематика. Почему для автора познание оказывается весьма сомнительным? Именно «бремя», а не радость познания отмечает поэт, потому что это познание не ведет к определению активной жизненной позиции, а лишь вызывает скепсис и сомнения во всем. Такое состояние тягостно и для отдельного человека, но для поколения — это настоящая трагедия. Где же ее истоки?

Объяснение мы находим во втором четверостишии, где говорится об «отцах». Так в стихотворение входит тема отцов и детей, но рассмотренная не в личном, а в общественном плане, с гражданских позиций. Очевидно, речь идет о том поколении, которое сформировало декабристское движение. Но для тех, чья юность припала на 1830-е годы, прежних идеалов уже не существовало: исторический опыт декабристов показал безрезультатность их попыток что-то изменить в российской действительности. Более того, после взлета периода надежд и ожиданий наступило тяжкое разочарование, а в общественной жизни усилилась позиция консервативных сил. С этим связаны понятия «ошибки отцов» и их «позднего ума», то есть пересмотра своих прежних позиций.

Это вызывает размышление поэта о целях и смысле жизни. Оказывается, что поколение, пришедшее вслед за «отцами», утратило прежние ориентиры, а новых целей у него нет. В результате жизнь их «томит», ощущается, «как пир на празднике чужом». Это сравнение очень ярко и живо рисует состояние неприкаянности поколения, утратившего основы жизни. Для Лермонтова жизнь без борьбы — это и есть увядание, а не расцвет, как должно быть в период молодости, полноты сил. Оно приводит к нравственному оскудению («к добру и злу постыдно равнодушны»), трусости и рабской покорности обстоятельствам. «Позорно-малодушными», «презренными рабами» называет своих современников Лермонтов. Эта уничижающая характеристика получает объяснение в последующих строках, где поэт рассматривает самые разные из возможных жизненных целей. Ни одна из них не может определить и сделать осмысленной, полноценной жизнь его современника: слишком рано ему довелось испытать разочарование. В результате все последующее становится уже скучным и ненужным. Не помогает сделать жизнь наполненной и интересной ничто: наука оказывается «бесплодной» и только «иссушает ум»; страсти «осмеяны», потому что в подлинное чувство никто не верит; а «чаша наслаждения»

уже пресытила их, как и «мечты поэзии, создания искусства», которые не могут вызвать настоящего «восторга» — от него сохранился лишь жалкий «остаток чувства», который к тому же оказывается «бесполезным кладом».

Как можно назвать такое состояние? Пожалуй, самое точное определение — «преждевременная старость души». Именно так характеризовали героев, подобных Онегину и Печорину. Ни одному из этих литературных персонажей, как мы знаем, не удастся обрести счастье в любви. Но оказывается, что это общая болезнь всего поколения, которое и ненавидит, и любит случайно,

Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

Если нет дороги к личному счастью, нет сил и желания обрести его, то возможно ли говорить о полноценности жизни? В ней нет даже места для «роскошных забав» и «ребяческого разврата» предков. Что это тогда, если не смерть? Именно этой мрачной мыслью завершается «обзор» судьбы поколения:

И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад.

В последней строфе подводится итог: утрюмая толпа современников будет скоро забыта потомками, которым они ничего не оставят — «ни мысли плодovitой, ни гением начатого труда». Даже более того, это поколение «протолало» то, что ему досталось от отцов. Но остается все же надежда, что идущие за ними будут лучше и счастливее. Именно с позиции этих будущих поколений и звучит заключительная оценка:

И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Такова «грустная дума о нашем времени», как сказал о такой позиции Лермонтова Белинский. Итог поэтических размышлений кажется крайне тяжелым, но сама напряженность их звучания, сила гражданского неприятия такова, что вносит в стихотворение и настроение надежды на возможность в будущем преодолеть то, что не смогло сделать это поколение.

Художественные особенности.

Тематика и проблематика «Думы» определили ее высокий стиль. Его созданию способствуют лексические, синтаксические средства и даже выбранный размер: стихотворение написано *шестистопным ямбом* (александрийским стихом), который часто служит для создания патетических интонаций и обычно используется в оде. Этой же цели служит использование *анафоры* («И ненавижим мы, и любим мы случайно...»; «И предков скучны нам роскошные забавы...»; «И к гробу мы спешим без счастья и без славы...»), синтаксического параллелизма, рядов однородных членов. В то же время эти средства помогают сосредоточить внимание читателей на основных мыслях. Именно потому, что стихотворение строится как развернутое размышление, в нем так много существительных со значением отвлеченных понятий: познание, сомнение, бездействие и другие.

Кроме того, Лермонтов, доказывая свои идеи о судьбе поколения, использует *развернутое сравнение* поколения с «тощим плодом, до времени созрелым». *Эпитеты и метафоры* также сосредоточены на характеристике основных черт поколения современников поэта и его отношения к ним (наука бесплодная, толпа угрюмая, насмешка горькая; «мы иссушили ум наукою бесплодной»).

Значение произведения.

Это произведение занимает в творчестве поэта особое место. Написанное в пору жизненной и творческой зрелости поэта, это стихотворение стало и обобщением его размышлений о своей стране, своем поколении, итогом раздумий «о времени и о себе», и своего рода ядром, из которого выросла целостная система его реалистического социально-психологического романа «Герой нашего времени». Недаром многие мотивы и темы «Думы» получают свое дальнейшее развитие в этом романе. В дальнейшем русская литература не раз обращалась к теме поколения, «героя времени», и стихотворение Лермонтова стало рассматриваться как одно из необходимых звеньев в цепи развития общественной мысли и гражданского сознания. Продолжателями Лермонтова в этом направлении стали И.С. Тургенев, написавший роман «Отцы и дети», Ф.М. Достоевский в романе «Бесы», а в поэзии идеи гражданской оценки поколения выразил Н.А. Некрасов, философскую глубину лермонтовских размышлений подхватил Ф.И. Тютчев.

«Молитва» **(«В минуту жизни трудную»)**

История создания.

Стихотворение Лермонтова, написанное уже в конце творческого пути в 1839 году, названо «Молитва». В его поэзии есть и другие стихотворения с тем же названием: в ранней лирике это стихотворение «Не обвиняй меня Всесильный...», созданное в 1829 году, оно при жизни поэта не печаталось, и «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», которое было написано в 1837 году, то есть немногим ранее рассматриваемого. Оба стихотворения, опубликованные соответственно в 1839 и 1840 гг., вошли затем в сборник «Стихотворения М. Лермонтова», который вышел в 1840 г.

Жанр и композиция.

Обычно молитвой называют проникновенное обращение верующего человека к Богу верующего человека. Это веками освященная традиция христианства. Молитвы, которые читают верующие люди в церкви и дома, создавали в древности христианские подвижники, признанные потом святыми людьми, отцами церкви. Конечно, каждый верующий человек может обратиться с молитвой к Богу, найдя в своем сердце, в своей душе нужные слова — такие слова не произносятся перед другими людьми, а тем более не появляются в печати. Но в литературе все же есть примеры того, как молитва становится определением особого жанра стихотворения, сохраняющего основные черты православной молитвы. Обычно такие стихотворения принадлежат перу глубоко верующих поэтов, таких, как И.С. Никитин, А.К. Толстой, К. Р. (Константин Романов).

Обращение Лермонтова к такому жанру на первый взгляд кажется странным. Ведь с именем Лермонтова тесно связан демонический мотив в поэзии, над поэмой «Демон» он работал почти всю свою жизнь: начата она была в 1829 году, а последний вариант закончен лишь в 1839 году — и это восьмая редакция! В лермонтовской лирике много стихов, посвященных демону и связанных с этим образом. Можно сказать, что поэт всю жизнь прожил под страшным взором этого мрачного духа зла. Русский романтик Лермонтов в этом отношении продолжает традиции западноевропейского романтизма, прежде всего Байрона, для которого богоборческий и демонический мотивы были очень характерны. Но и традиции русской духовной поэзии оказались близки

Лермонтову. Недаром его первое стихотворение в жанре молитвы было написано в том же 1829 году, когда появилось первое стихотворение, рисующее образ демона — «Мой демон». «И гордый демон не отстанет, пока живу я, от меня» — так думал юный поэт. Но прошло время, и в 1839 году Лермонтов с ним «разделался — стихами». Показательно, что в позднем творчестве, к которому относится рассматриваемое произведение, в лирике Лермонтова появились мотивы примирения — с миром, людьми, Богом. Об этом свидетельствует и тот факт, что в это время он дважды обращается к жанру молитвы.

Развитие поэтической мысли стихотворения «Молитва» (1839) организует его композицию как движение от состояния сомнения, печали, грусти (первая строфа) через осознание «силы благодатной» святых слов (вторая строфа) к примирению, очищению и внутреннему просветлению (третья строфа). Можно сказать, что в композиции стихотворения нашло отражение то внутреннее движение души самого поэта от скепсиса к вере и умиротворению, которое характеризует его жизнь в последние годы.

Основные темы и идеи.

За два года до стихотворения «Молитва» («В минуту жизни трудную...») было создано Одно из первых произведений поэта, в котором нашли отражение его новые темы и идеи, — «Когда волнуется желтеющая нива...». В нем мотив примирения выражается в идее смирения перед лицом Всевышнего, звучащей в заключительных строках:

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

«Молитва» 1839 года тоже выражает идею отказа от прежних сомнений, скепсиса, приводящих поэта в состояние грусти. Но если в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» такое состояние связано с созерцанием умиротворенной природы, то в «Молитве» акцент сделан на «силе благодатной» святого слова. Исходя из этого можно сказать, что в стихотворении «Молитва» тема веры, душевного просветления тесно переплетается с темой слова — для поэта это означает тему творчества: «из пламя и света рожденное слово» — так охарактеризовал его в другом стихотворении Лермонтов. Такая идейно-тематическая связь возникает не случайно. У Лермонтова уже в самых ранних стихах появ-

ляются две музы — одна демоническая, которая несет настроения сомнения, скепсиса и приводит к тоске и скуке; другая — муза, помнящая небесные «песни святые», о которых говорится в раннем стихотворении «Ангел». На протяжении многих лет идет напряженная внутренняя борьба этих муз, но ко времени создания «Молитвы» исход этой борьбы становится очевидным.

Теперь демон сомнения отринут: «С души как бремя катится, / Сомненье далеко...» Это не означает, что все в жизни сразу прояснилось: начало стихотворения говорит об особом состоянии, которое было характерно для поэта и нашло отражение во многих его стихах. Это грусть, которая раньше была сродни отчаянию, потому что поэт не верил в возможность существования благодати в мире. И тогда звучали совсем другие звуки, например его «Молитве» 1829 года:

Не обвиняй меня, Всесильный,

И не карай меня, молю,

.....

За то, что редко в душу входит

Живых речей твоих струя,

.....

За то, что мир земной мне тесен,

К тебе ж проникнуть я боюсь,

И часто звуком грешных песен

Я, Боже, не тебе молюсь.

То действительно были «грешные песни», но поэту было дано сказать и иное слово, обращенное в «Молитве» 1837 года к «теплой заступнице мира холодного». Это слово пока еще не о себе, «не о спасении, не перед битвою, / Не с благодарностью иль покаянием». За свою «душу пустынную» поэт еще страшится произнести слова мольбы, обращенной к Богу, но он просит Богоматерь быть небесной покровительницей «девы невинной». Как это уже похоже на веру русского народа, «за други своя» страдающего и молящегося. И как точно угадано Лермонтовым то, что всегда жило в душе русского народа: заступничество в «минуту жизни трудную» надо искать у той, которая понимает все человеческие страдания, — у Божией Матери.

В «Молитве» 1839 года звучит та новая интонация, которая становится теперь характерной чертой поэзии Лермонтова. Это пронзительно-щемящее и вместе с тем умиротворяющее звучание сродни подлинной

молитве русского человека. Слова этого удивительного стихотворения, подобно молитве в церкви, льются из самого сердца поэта и звучат, как песнопение:

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Историк Ключевский, написавший статью о творчестве Лермонтова под названием «Грусть», доказывает в ней, что по своей ритмике, общему интонационному рисунку поздняя лирика Лермонтова действительно приближается к народной первооснове. Ее ведущий тон Ключевский называет «грусть-тоска» и видит в Лермонтове основоположника того нового мироощущения, отраженного в поэзии, которое совместило в себе романтические и народно-православные основы.

Эти подлинно национальные духовные основы проявляются и в том, что поэт в своих стихах, как и русский народ, чаще обращается к Богоматери — «теплой заступнице мира холодного». В «Молитве» 1839 года не указано, к кому она обращена, но само ее звучание скорее подходит Богородичной молитве. Но здесь основной смысловой акцент — образ самого «созвучья слов живых», которое выливается в «молитву чудную»:

Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

«Непонятная» прелесть и сила святого слова — вот то главное, что хочет выразить поэт. Именно поэтому не так важно, к кому обращена молитва и о чем она. Важнее другое — результат, который достигается молитвой, произнесенной из глубины страдающей души:

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко —
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Такую удивительную легкость души, очищенной слезами покаяния, Лермонтов смог наконец постичь в конце своего жизненного пути.

Художественное своеобразие.

Даже среди шедевров лермонтовской лирики «Молитва» 1839 года поражает удивительной гармонией и проникновенностью звучания. Все художественные средства подчинены задаче выразить глубину молитвенного чувства человека. Именно потому поэт использует эмоционально-оценочные слова (грусть, сомнение) и *эпитеты* («в минуту жизни трудную», «одну молитву чудную»), а также эпитеты, связанные с религиозно-философской тематикой («сила благодатная», «святая прелесть»). Этой же цели служит *сравнение* («с души как бремя скатится, сомнение...») и *метафора* («И дышит непонятная, святая прелесть в них»). Большую роль в создании замедленной, напевной интонации стихотворения играют повторы («И так легко, легко...»), синтаксический параллелизм («И верится, и плачется...»), *ассонансы* на «у» («В минуту жизни трудную...»; «одну молитву чудную...»).

Значение произведения.

В творчестве Лермонтова «Молитва» стала стихотворением, обозначившим новый поворот во внутреннем, душевном и духовном, состоянии поэта. Она стала ответом тем, кто обвинял его в безверии и демонизме. В то же время вместе с такими стихотворениями, как «Родина», «Молитва» показала обращенность позднего творчества Лермонтова к народным истокам. Уже в XX веке, пожалуй, лишь два поэта — А.А. Блок и С.А. Есенин — достигли в своей поэзии столь же точной и необыкновенно выразительной силы грустно-лирической народной интонации, которая характерна для этого лермонтовского стихотворения. С точки зрения жанра оно также получило продолжение в творчестве таких глубоко верующих православных поэтов, как И.С. Никитин, А.К. Толстой, К. Р. (Константин Романов).

«Родина»

История создания.

Стихотворение «Родина» в автографе имеет дату 13 марта 1841 года и называется «Отчизна». Но опубликовано оно было при жизни поэта в том же году в журнале «Отечественные записки» под названием «Родина». Это изменение названия, очевидно, связано с тем, что слово «отчизна» воспринималось как декабристский термин, связанный с идеей гражданского долга. Такое значение не соответствовало идее, которую автор вкладывал в стихотворение, отказываясь от всех существовавших

130

понятий патриотизма. Показательно, что написанное на Кавказе стихотворение рисует пейзажи среднерусской полосы. Известно, что незадолго до создания этого произведения Лермонтов на короткий срок приезжал из действующей армии в Петербург. Его впечатления от путешествия через Россию и легли в основу стихотворения.

Жанр и композиция.

В стихотворении «Родина» преобладают реалистические тенденции, которым соответствуют принципы изображения. Стиль лишен патетики, но в соответствии с художественной идеей он неоднороден. Стихотворение можно условно разделить на две неравные части: 1-я часть — полемическая, она составляет начальные шесть строк стихотворения; 2-я часть — элегия, в которой выражены патриотические чувства поэта как глубоко личные. 1-я часть представляет общий тезис, особенностью которого является то, что он дается не в виде утверждения, а как отрицание всего того, что не может для автора быть объяснением его любви к родине. Он трижды дает отрицание того, что могло для других стать таким объяснением. Вся вторая часть стихотворения и есть это объяснение, но оно особое. Это не система доказательств, не подбор соответствующих доводов, а эмоциональная, пропитанная авторским лиризмом картина родной страны. Здесь преобладает описание, а не рассуждение, причем композиция этого описания тоже весьма необычна. Взгляд автора идет от общего плана, чему соответствует как бы «взгляд сверху», при котором возможно обозревать «ее степей холодное молчанье, / Ее лесов безбрежных колыханье, / Разливы рек ее, подобные морям». Затем точка зрения смещается: вместе с лирическим героем взгляд «спускается на землю», и тогда появляются «проселочный путь», встреченные по дороге «дрожащие огни печальных деревень», увиденная им «на холме средь желтой нивы» «чета белеющих берез». Затем движение взгляда как будто останавливается, сосредоточиваясь на деталях той картины, которая окружает поэта: «полное гумно», крестьянская изба, «с резными ставнями окно». А в конце лирический герой перестает быть только наблюдателем и сам становится участником того, что происходит в глубинах жизни родной страны:

И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Так уже композиционная организация стихотворения показывает, насколько необычны были идеи, заложенные в нем.

Основные темы и идеи.

Особенности мировосприятия Лермонтова в известной степени предопределило его «странную любовь» к Родине, выраженную в этом стихотворении. О том, насколько иррационально его чувство, дают представление патриотические мотивы, которые прослеживаются на протяжении всего творческого пути поэта. Уже в раннем стихотворении «Жалобы турка» (1828) Лермонтов совершенно неожиданно от описания всего того, что возмущает его в стране, «где стонет человек от рабства и цепей», переходит к утверждению: «Друг! Этот край... моя отчизна!» Позже он напишет известное стихотворение, где назовет свою родину «страна рабов, страна господ». А если и находятся в поэзии Лермонтова положительные образы, связанные с родиной, то они отнесены к ее прошлому, как в стихотворении «Бородино» или в «Песне... про купца Калашникова». Вот почему так важно, что в конце творческого пути, отвечая на упреки тех, кто обвинял его в отсутствии патриотизма, он пишет стихотворение, главная тема которого — любовь к Родине. Не случайно в одном стихотворении поэт четыре раза употребляет слово «люблю» и один раз «любовь». Ведь он доказывает, что это чувство иррационально, его можно показать, выразить в образах, «заговорить» словом как заклинанием, но невозможно объяснить. В самом начале поэт резко отрицает все то, что могло бы посчитаться объяснением. Он пишет:

Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтания.

Трижды повторенное отрицание — это весомый ответ всем тем, кто пытался присоединить Лермонтова к своей позиции. Так, несмотря на уважительное отношение к декабристам и их гражданскому подвигу, о чем поэт писал во многих стихотворениях, он не согласен с тем, что идея гражданского служения — причина его любви к отчизне: потому это слово и заменено им в названии. Затем он последовательно отрицает как официальную версию патриотизма в духе лозунга «самодержавие, православие, народность», так и славянофильское представле-

ние о патриотизме как любви к прошлому России. Лермонтовское стихотворение и явилось своеобразным откликом на стихотворение «Россия», написанное одним из лидеров славянофилов А.С. Хомяковым.

Но вместо всего этого поэт трижды повторит другую, самую важную для него идею — его любовь к Родине «*странная*». Это слово становится ключевым в стихотворении «Родина»:

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой...
Но я люблю — за что, не знаю сам...

Такое чувство, не имеющее объяснения, сродни самым личным, интимным чувствам человека: нельзя любить за что-то, скорее можно любить вопреки. Нечто сходное имеется в патриотическом чувстве, о котором пишет Лермонтов. Он выражает его через те картины родной страны, которые особенно близки его сердцу. И возникает удивительная вещь: поэт-романтик, который так много, с таким восторгом писал о Кавказе, говоря о любви к Родине, видит совсем иные картины. Перед его мысленным взором проносятся бескрайние просторы России, с которыми связан мотив пространства, близкий по духу лирическому отступлению Гоголя о богатырях из поэмы «Мертвые души», также завершенной в 1841 году. В то же время нет никакой патетики в том, как Лермонтов описывает природу своей страны, наоборот, он очень сдержан и реалистичен. Перед нами встает типичный пейзаж средней полосы России, с ее проселочными дорогами, «печальными» деревнями, дымком, идущим от спаленной жнивы, ночующим в степи обозом. Особое чувство поэта вызывает образ, ставший символом подлинно народной России: «и на холме средь желтой нивы / Чету белеющих берез».

Неоднократно исследователи отмечали, что завершающая это описание народной России картина показывает, насколько Лермонтов близок здесь пушкинской традиции. Достаточно сравнить такие строки из «Родины» Лермонтова и «Евгения Онегина» Пушкина:

С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;

И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.
(Лермонтов)

Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи...
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.

(Пушкин)

Все это свидетельствует о том, что в позднем творчестве, к которому относится стихотворение «Родина», происходят значительные перемены в мировосприятии Лермонтова. Вот почему патриотическое чувство поэта оказывается сродни тому, которое испытывают простые русские люди. И стихотворение, в котором поэт пытается определить природу своей странной любви к родине, завершается полным погружением лирического героя в самую глубь народной жизни и народного сознания.

Художественные особенности.

В соответствии с общей концепцией стихотворения, оно лишено патетики — лишь первая часть звучит более торжественно, а потом язык становится все проще. Соответственно меняется и *размер*: легко и естественно поэт переходит от несколько тяжелого, замедленного 6- и 5-стопного ямба к привычному, «пушкинскому», 4-стопному. Основным художественным средством здесь является точный *эпитет* (*степеней холодное молчанье, лесов безбрежных колыханье, с резными ставнями окно, дрожащие огни печальных деревень*) и сравнение (*разливы рек ее, подобные морям*).

Значение произведения.

Стихотворение «Родина» стало знаковым для русской литературы — так о патриотизме еще никто не писал. Уже после Лермонтова Толстой в романе «Война и мир» выдвинул идею о «скрытой теплоте патриотиз-

ма», а Тютчев написал знаменитые строки «Умом Россию не понять...». Идея иррациональности судьбы России, ее особой миссии в мире на рубеже веков была положена в основу одной из важнейших философских концепций, нашедшей отражение в творчестве Блока, а тему любви к глубинной, народной России со всеми ее странными и неоднозначными явлениями сделал главной в своем творчестве Есенин. Не сразу современники Лермонтова поняли глубину мысли, заложенной в этом стихотворении, но наиболее чуткие критики уже тогда отмечали ее значимость. Белинский назвал «Родину» Лермонтова «пушкинской» и признал «одной из лучших», а Добролюбов отметил, что в этом произведении поэт «становится решительно выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно». И этому великий русский поэт учит наших современников.

«Пророк»

История создания.

«Пророк», написанный между маем и началом июля 1841 года, — одно из самых последних стихотворений Лермонтова, его поэтическое прощание и завещание. Как и стихотворение «Смерть поэта» (1837), отметившее начало громкой славы автора, при жизни Лермонтова не публиковалось. Но оба этих стихотворения — знаковые в жизни их автора. «Смерть поэта» во многом определила его дальнейший «тернистый путь», утверждая святость «дивного гения» Пушкина и бросая гневное обвинение палачам «Свободы, Гения и Славы». Лермонтовский «Пророк» — осмысление пройденного им самим «тернистого пути». Не случайно это стихотворение тоже связано с именем Пушкина — его знаменитым «Пророком» (1826), являясь своеобразным продолжением и развитием его тем и идей.

Жанр и композиция.

Сознательная ориентация Лермонтова на пушкинского «Пророка» определила и жанрово-композиционные особенности его собственного стихотворения: это сюжетное продолжение произведения великого предшественника. Как и пушкинский, лермонтовский «Пророк» основывается на библейском тексте и тяготеет к жанру легенды. Но Лермонтов избирает другую книгу Библии: это книга Пророка Иеремии, которая следует за книгой Пророка Исаии, видение которого составляет сюжетно-образную основу стихотворения Пушкина.

Композиция стихотворения Лермонтова также ориентирует на сопоставление с пушкинским: начало лермонтовского «Пророка» прямо соотносено с последними строками произведения Пушкина:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

(Пушкин)

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведение пророка...

(Лермонтов)

При таком явном сюжетном соотношении особенно очевидным становится разница в пути, который проделывает каждый из пророков. Композиция стихотворения Пушкина — это движение из «пустыни мрачной» преобразованного и вдохновленного Божественным словом пророка, который идет с надеждой к людям. Лермонтовский пророк, наоборот, принявшись сначала с энтузиазмом «провозглашать» «любви и правды чистые ученья», вынужден «посылав пеплом главу» бежать из городов — опять в пустыню. Таким образом, в стихотворении Лермонтова создается как бы обратное движение по сравнению с пушкинским «Пророком». Но гораздо важнее не композиционное, а идейно-тематическое различие этих двух произведений. Недаром, как и пушкинское, его стихотворение заканчивается обращением, оформленным как прямая речь. Но если у Пушкина это призыв Божьего гласа, который посылает пророка на его служение, то у Лермонтова — призыв «старцев» к молодому поколению — «детям» — отречься от пророка и не следовать ему. Так самим построением произведения Лермонтов передает то, что отличает его художественную идею от пушкинской.

Основные темы и идеи.

Тематическое сходство двух «Пророков» на первый взгляд абсолютно очевидно: оба стихотворения относятся к теме поэта и поэзии; в каждом из них миссия поэта связывается с пророческим служением; для обоих авторов эти произведения являются программными. Но при всем том в основе их лежит разное понимание этой пророческой миссии поэта и его искусства, а следовательно, заложенная в стихотворениях идея существенно отличается.

Прежде всего это касается исходной позиции поэта-пророка. Пушкинский пророк оказывается в пустыне, «духовной жаждою томим». Это пустыня духа, не наполненного Божественным содержанием, которое одно только и может утолить его жажду, а потому пустыня в пушкинском стихотворении не имеет прямого пространственного значения. В библейском смысле пустыня — это символ страдания и очищения. Недаром здесь и только здесь поэту может явиться посланец Неба — «шестикрылый серафим», который производит страшные, болезненные, но необходимые для будущего рождения пророка преобразования поэта, а «перепутье» — это символ духовного поиска.

Иначе обстоит дело у Лермонтова. Как и в написанном в том же году стихотворении «Выхожу один я на дорогу...», пустыня здесь имеет два семантических признака. С одной стороны, это пространство, противостоящее городу, людскому поселению и всему миру созданного человеком злом. С другой стороны, это слово несет в себе значение открытого, большого пространства, имеет признак бескрайности. Именно в пустыне лермонтовский пророк, живя, «как птицы, даром божьей пищи», тоже получает своеобразное утоление жажды — того, чего он был лишен в городе, — общения. Его не слушали люди в городе, но в пустыне, пространстве, где сохраняется «завет Предвечного», ему не только «тварь покорна... земная», но его слушают звезды, «лучами радостно играя». Эта же ситуация «общения» повторяется в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...»: одиночеству поэта в мире людей противопоставлено единение со всем мирозданием.

Выхожу один я на дорогу; -
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

Становясь участником этого диалога, поэт обретает гармонию, свободу и покой. Совершенно иначе происходит его общение с миром людей. Развивая пушкинскую тему поэта и толпы, Лермонтов вносит в нее свой жизненный опыт и свое понимание. Уже Пушкину довелось после его «Пророка» столкнуться с судом «черни тупой», которая не может и не хочет принимать слово Высшей истины — оно «жжет» сердце, берedit и тревожит душу. Но Пушкину присуще уникальное чувство

гармонии и равновесия, которое всегда позволяло ему сохранить «покой и волю», вне зависимости от внешних условий жизни. И итог его закономерен:

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

Но не таков Лермонтов: его страстная, мятущаяся душа не знает покоя, «из пламя и света рожденное слово» жжет и стремится воспламенить других «железным стихом, облитым горечью и злостью». Показательна с этой точки зрения тематическая рифма в «Пророке»: «ученья» — «каменя». Каменя брошены в непризнанного пророка, но и он «дерзко» бросает «им в глаза железный стих». Почему же все происходит совсем не так в отношениях поэта-пророка и общества, как предполагалось в пушкинском «Пророке»? Люди не поняли и не приняли пророка, потому что в их очах лишь «страницы злобы и порока»? Или же сам пророк оказался не способен исполнить великую миссию, возложенную на него? Такие проблемы волнуют Лермонтова. Ответ на эти вопросы можно дать только в контексте всего творчества писателя.

Показательно, что судьбы авторов этих двух «Пророков» в чем-то схожи. Погиб «невольник чести» Пушкин, «пал, оклеветанный молвой»; погиб одинокий и непонятый Лермонтов, презираемый и изгоняемый отовсюду пророк, побиваемый каменьями. Но ведь сказано: «Нет пророка в своем отечестве». Кажется, на этом завершается развитие поэтической идеи его стихотворения о поэте-пророке. Но из всего хода художественной мысли вытекает другой вывод: несмотря ни на что, поэт-пророк должен нести свой крест, должен выполнять свою тяжкую миссию:

Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:
«Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами.
Глупец, хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами!

Кажется, ситуация осталась прежней: пророка презирают, ему не верят, подвергают осмеянию. А сам он: остался ли он прежним? И да, и нет. Он сохраняет верность своему призванию и предназначению, но нет в нем уже былой гордости и самонадеянности, убежденности в своем «всеведении», стремления «провозглашать» высшую истину. Может быть, в том и была его ошибка, что божественный огонь «любви и правды», «чистые ученья» нельзя «дерзко бросать» в глаза людям.

Пророческое служение бывает разным, и путь у каждого пророка свой. Но главное для любого из пророков — хранить свято «завет предвечного» и, несмотря ни на что, нести его людям. Когда-то в другом стихотворении, раскрывающем тему поэта и поэзии, Лермонтов задавался вопросом:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?
Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?
(«Поэт», 1838)

Пророк «проснулся», но теперь он стал мудрее: людской род несовершенен, и пороки, и злоба присущи ему; но есть в нем то, что вызывает «странную любовь» поэта, которая одна может найти путь к сердцам людей и принести им слово Божественной любви.

Художественные особенности.

Создавая своего «Пророка» как продолжение пушкинского, Лермонтов сознательно ориентируется и на средства художественной изобразительности, использованные его предшественником. Как и Пушкин, Лермонтов широко использует *библейскую лексику*, *славянизмы* (пророк, очи, глава, завет Предвечного, тварь земная), *эпитеты высокого стиля* (вечный судия, любви и правды чистые ученья, божья пища). Но вместе с тем, наряду с высоким одическим стилем, поэт использует средства *иронии и сатиры*, рисуя агрессивную толпу, не признающую и изгоняющую пророка («старцы» говорят «с улыбкою самолюбивой»). Она звучит в заключительных двух четверостишиях. Такая стилистическая неоднородность текста привела к тому, что, в отличие от Пушкина, Лермонтов вводит деление на строфы — стихотворение состоит из семи катренов, в каждом из которых передается отдельный этап развития поэтической идеи.

Даже в ритмике двух стихотворений, несмотря на одинаковый *размер* — четырехстопный ямб с пиррихием, — явно чувствуется разница. Пушкинское звучит плавно, величаво, торжественно, что поддерживается не только высокой лексикой, но и особым фонетическим строем с преобладанием звонких согласных и гласного «широкого пространства» — «о». В лермонтовском «Пророке» больше взрывных согласных («посыпал пеплом», «бежал», «в пустыне»), что создает определенную напряженность и прерывистость звучания, а акцентировка на гласном «у» создает печальную, тоскливую интонацию: «и вот в пустыне я живу», «как он угрюм и худ и бледен».

Значение произведения.

«Пророк» не только программное произведение в творчестве Лермонтова, но и его поэтическое завещание. Продолжая пушкинскую идею поэта-пророка, Лермонтов вносит в ее трактовку присущее ему трагическое мировосприятие. Его судьба, как и судьба Пушкина, — яркое свидетельство трагизма существования в мире поэта-пророка. Если за Пушкиным утвердилось определение «солнце русской поэзии», то Лермонтова, по определению Мережковского, стали называть «ночным светилом русской поэзии», «поэтом сверхчеловечества». Но оба этих гения заложили основу того особого понимания искусства и миссии поэта, которое отличает русскую литературу. «Поэт в России — больше, чем поэт», он — Пророк. Это подтверждается всем последующим развитием русской литературы — творчеством таких ее гениев, как Толстой и Достоевский, Блок и Маяковский и многих других замечательных писателей, каждый из которых по-своему понимал свою задачу в искусстве, но, несмотря на все трудности, никогда не отказывался от высокого служения истине.

«Герой нашего времени»

История создания.

Единственный завершённый роман Лермонтова имеет достаточно сложную и противоречивую историю создания. Известно, что ему предшествовали другие опыты писателя в прозе. Еще до отъезда на Кавказ в 1836 году Лермонтов начинает работать над романом «Княгиня Лиговская» из жизни Петербургского общества 1830-х годов, в котором впервые появляются герои его будущего произведения — Печорин и Вера Лиговская. Работа над произведением была прервана в 1837 году,

140

а после высылки поэта из столицы на юг Лермонтов начинает работу над «Героем нашего времени», где изображается герой с тем же именем, но место действия меняется — из столицы оно переносится на Кавказ. Осенью 1837 года были сделаны черновые наброски к «Тамани» и «Фаталисту». В 1838–1839 гг. продолжается активная работа над произведением. Сначала в марте 1839 года в журнале «Отечественные записки» была опубликована повесть «Бэла» с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе», затем в ноябрьском номере читатель познакомился с повестью «Фаталист», а в феврале 1840 г. вышла «Тамань». В то же время продолжается работа над остальными частями романа («Максим Максимыч» и «Княжна Мери»), который целиком появился в апрельском номере «Отечественных записок» за 1840 год. Название «Герой нашего времени» было предложено издателем журнала А.А. Краевским, который рекомендовал автору заменить им прежнее — «Один из героев нашего века», которое напоминало название появившегося незадолго до того романа французского писателя А. Мюссе «Исповедь сына века» (1836).

В начале 1841 года «Герой нашего времени» вышел отдельным изданием, в которое было введено еще одно предисловие (предисловие к «Журналу Печорина» входило уже в первое издание). Оно было написано в ответ на враждебные критические статьи, появившиеся в печати после первой публикации. В ответ на упреки в надуманности характера Печорина и оценку этого героя как клеветы «на целое поколение», автор в предисловии пишет: «Герой нашего времени», милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. Тем самым Лермонтов подтверждал реалистическую направленность произведения.

Направление и жанр.

«Герой нашего времени» — первый в русской прозе реалистический социально-психологический и нравственно-философский роман о трагедии незаурядной личности в условиях России 30-х годов XIX века. Вследствие того, что «Герой нашего времени» писался тогда, когда роман как жанр в русской литературе еще не сформировался окончательно, Лермонтов опирался в основном на опыт Пушкина и западноевропейские литературные традиции. Влияние последних выразилось в чертах романтизма «Героя нашего времени».

Черты романтизма в романе «Герой нашего времени» заключаются в особой близости автора и героя, лиризме повествования, пристальном внимании к «внутреннему человеку», неясности прошлого героя, исключительности его натуры и многих ситуаций, близости сюжета «Бэлы» романтическим поэмам («Демону») и повышенной экспрессивности стиля, что особенно чувствуется в «Тамани». Так, образ Печорина окутан ореолом загадочности вплоть до исповедальной второй части романа, когда ситуация более или менее проясняется. Мы можем лишь предполагать, какие жизненные обстоятельства повлияли на формирование его характера, по какой причине он оказался на Кавказе и т.д.

Однако «Герой нашего времени» — это в основе своей *реалистическое произведение*. Прежде всего, реалистические тенденции в романе связаны с объективностью авторской позиции по отношению к герою, в чем роман Лермонтова имеет сходство с пушкинским «Евгением Онегиным». Очевидно, что Печорин и Лермонтов не одно и то же лицо, хотя они и ближе друг к другу, нежели Онегин и Пушкин. В Предисловии к роману Лермонтов подчеркивает эту мысль: «...Другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка!»

Реализм романа заключается также в постановке важнейших проблем современности и создании образа «героя времени», типичного представителя эпохи — «лишнего человека». Реализм романа проявляется и в стремлении автора психологически достоверно и точно объяснить особенности натуры героя, связав их с условиями окружающей жизни. При этом типичностью обладают и другие — второстепенные — персонажи романа. Отношения личности и общества воссоздаются в нем во всей их сложности и противоречивости. Действительность предстала здесь разными своими сферами, разными типами быта, характеров и с разных точек зрения.

Жанровая специфика произведения Лермонтова также оказалась необычной и новой. Особую уникальность жанровой природе этого произведения придает сочетание черт реализма социально-психологического романа и романтизма, проявляющегося в его построении и стилистике. Уже Белинский говорил о том, что «Герой нашего времени» — целостное произведение, хотя оно и было составлено из отдельных повестей и рассказов. Впервые в русской литературе оно объединило социально-психологическую и нравственно-философскую проблематику. Для философско-психологического проникновения в природу «героя времени»

и потребовался *синтез повествовательных жанров*: путевые записки, очерк, новелла, психологическая и философская повесть, дневники, исповедь. Ни одна из этих форм, отдельно взятая, не была достаточна для объяснения противоречивой природы современного человека. Первая часть романа — повесть «Бэла» — по жанру близка путевым запискам, «Максим Максимыч» представляет собой рассказ, «Тамань» — романтическая новелла с авантурным сюжетом и неожиданной концовкой, а самая крупная часть «Княжна Мери» — психологическая повесть. Завершает произведение философская повесть «Фаталист», в которой, по законам жанра, сюжет подчинен раскрытию философской идеи. Кроме того, «Предисловие к «Журналу Печорина» является вставным «документом», необходимым для дальнейшего развития повествования о герое, а сам «Журнал Печорина» представляет собой своеобразный дневник, состоящий из нескольких частей, в которых герой говорит о разных эпизодах из своей жизни.

Еще одну отличительную жанровую особенность романа Лермонтова определяют слова из авторского предисловия: «история души человеческой». Они показывают сознательную установку на открытый *психологизм* произведения. Вот почему «Герой нашего времени» — первый психологический роман в русской литературе, хотя психологизм был присущ и другим произведениям, появившимся ранее, как, например, роману «Евгений Онегин». Задача, которую поставил перед собой Лермонтов, состояла не столько в изображении внешней жизни Печорина, его приключений, хотя такой элемент авантюристичности здесь тоже присутствует. Но главное — показать внутреннюю жизнь и эволюцию героя, для чего используются самые разнообразные средства, среди которых не только монологи, диалоги, внутренние монологи, психологический портрет и пейзаж, но и сама композиция произведения.

Сюжет и композиция.

«Герой нашего времени» не похож на привычный для нас по литературе второй половины XIX века классический русский роман. В нем нет сквозной сюжетной линии с завязкой и развязкой, каждая из его частей имеет свой сюжет и героев, участвующих в нем. И тем не менее это цельное произведение, объединенное не только одним героем — Печориным, но и общей идеей и проблематикой. Именно к главному герою тянутся все основные сюжетные линии романа: Печорин и Бэла, Печо-

рин и Максим Максимыч, Печорин и контрабандисты, Печорин и княжна Мери, Печорин и Грушницкий, Печорин и «водяное общество», Печорин и Вера, Печорин и Вернер, Печорин и Вулич и т.д. Таким образом, это произведение, в отличие от «Евгения Онегина», *моногеройное*. Все персонажи в нем, являясь полнокровными художественными типами, выписанными с разной степенью подробности, подчинены задаче раскрытия характера центрального героя.

Именно этим объясняется другая особенность композиции романа: его части расположены с *нарушением хронологической последовательности* событий. При этом имеются разнообразные источники, из которых мы узнаем о Печорине, а также несколько повествователей, излагающих события с разных точек зрения. Диапазон этих точек зрения на героя очень широк. Сначала в повести «Бэла» мы узнаем о Печорине от простого русского офицера Максима Максимыча, человека доброго, честного, долгое время проводившего вместе с Печориным и доброжелательно к нему относящегося, но совершенно отличного от него по духу и воспитанию. Он может лишь отметить особенности поведения «странного человека», оставшегося для него (а значит, и для читателя) загадкой. В рассказе «Максим Максимыч» повествователь меняется: это офицер, попутчик и слушатель Максима Максимыча в «Бэле», явно более близкий Печорину по возрасту, развитию, социальному положению, а главное — сходный по духу и умонастроению. Он делает попытку как-то объяснить особенности этого необычного человека. И наконец, мы знакомимся с дневниками героя, его своеобразной исповедью, которая позволяет увидеть его душу как бы «изнутри», путем самораскрытия, досконального анализа и обнажения глубинных причин поведения героя, особенностей его характера.

С точки зрения временной последовательности изложения событий мы наблюдаем скрещение двух хронологических движений. Одно из них идет в соответствии с расположением частей романа: «Бэла», «Максим Максимыч», предисловие к «Журналу Печорина», за которым следует этот журнал: «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист». При таком построении мы постепенно узнаем, как некий офицер-повествователь выезжает на Кавказ, встречается в первый раз с Максимом Максимычем, затем во второй, когда получает от него дневники Печорина, успев при этом увидеть и их автора, и наконец, узнав о его смерти, публикует эти записки. Другая линия — хронология событий для Печорина, то

есть его биография. С этой точки зрения части надо было бы расположить так: «Тамань», «Княжна Мери», «Бэла», «Фаталист», «Максим Максимыч», предисловие к «Журналу Печорина». Но тогда романа не получилось бы. Белинский отмечал, что, прочитав все части в другой последовательности, мы получим несколько прекрасных рассказов и две замечательные повести, но не роман как единое произведение. Избранное писателем построение романа дает возможность постепенно ввести читателя в душевный мир героя и создать множество острых ситуаций — вроде встречи автора со своим будущим героем и преждевременного (с точки зрения сюжета) сообщения о его гибели.

Из всего этого следует, что композиция романа строится не столько на связи событий, сколько на анализе чувства и мысли Печорина, его внутреннего мира. Самостоятельность отдельных частей романа обусловлена в значительной мере избранным автором углом зрения: он не выстраивает биографию героя, а ищет разгадку тайны души, причем души сложной, раздвоенной, в известном смысле незавершенной. История такой души не поддается строгому, логически последовательному изложению. Поэтому и порядок входящих в роман повестей не соответствует последовательности событий в жизни Печорина. Таким образом, можно сказать, что композиция романа «Герой нашего времени» играет значительную роль в раскрытии образа Печорина, «истории души человеческой», так как ее *общий принцип заключается в движении от загадки к разгадке*. Она является одним из основных средств создания достоверного портрета «героя времени».

Тематика и проблематика.

Главная тема романа — личность в процессе самопознания, исследование духовного мира человека. Это тема всего творчества Лермонтова в целом. В романе она получает наиболее полную трактовку в раскрытии образа его центрального героя — «героя времени». С середины 1830-х годов Лермонтов мучительно ищет героя, который мог бы воплотить в себе черты личности человека его поколения. Таковым становится для писателя Печорин. Автор предостерегает читателя от однозначной оценки этой неординарной личности. В предисловии к «Журналу Печорина» он пишет: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? Мой ответ — заглавие этой книги. «Да это злая ирония!» — скажут они. — Не знаю». Так, тема «героя времени», знакомая читателям еще по роману Пушкина «Евгений

Онегин», приобретает новые черты, связанные не только с другой эпохой, но с особым углом ее рассмотрения в лермонтовском романе: писатель ставит проблему, решение которой как бы предоставляет читателям. Как сказано в предисловии к роману, автору «просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал». Неоднозначность названия романа, как и самого характера центрального героя, сразу породила споры и разнообразные оценки, но выполнила свою главную задачу: заострить внимание на проблеме личности, отражающей в себе главное содержание своей эпохи, своего поколения.

Таким образом, в центре романа Лермонтова «Герой нашего времени» стоит проблема личности, «героя времени», который, вбирая в себя все противоречия своей эпохи, в то же время находится в глубоком конфликте с обществом и окружающими его людьми. Она определяет своеобразие идейно-тематического содержания романа, и с ней связаны многие другие сюжетно-тематические линии произведения. Взаимоотношения личности и общества интересуют писателя как в социально-психологическом, так и в философском плане: он ставит героя перед необходимостью решения социальных проблем, и проблем универсальных, общечеловеческих. В них органично вплетаются темы свободы и предопределения, любви и дружбы, счастья и роковой судьбы. В «Бэле» герой словно проверяет на себе, возможно ли сближение человека цивилизации и «естественного», природного человека. Вместе с тем возникает и тема истинного и ложного романтизма, которая реализуется через столкновение Печорина — подлинного романтика — с теми героями, которые лишь обладают внешними атрибутами романтизма: горцы, контрабандисты, Грушницкий, Вернер. Тема взаимоотношений исключительной личности и косной среды рассматривается в истории взаимоотношений Печорина и «водяного общества». А линия Печорин — Максим Максимыч вводит и тему поколений. Тема истинной и ложной дружбы также связана с этими героями, но в большей степени она развивается в «Княжне Мери» через линию взаимоотношений Печорина и Грушницкого.

Большое место в романе занимает тема любви — она представлена почти во всех его частях. Героини, в которых воплощаются различные типы женских характеров, призваны не только показать разные грани этого великого чувства, но и выявить отношение к нему Печорина, а вместе с тем прояснить его взгляды по важнейшим нравственно-

философским проблемам. Ситуация, в которую Печорин попадает в «Тамани», заставляет его задуматься над вопросом: отчего судьба поставила его в такие отношения с людьми, что он невольно приносит им только несчастья? В «Княжне Мери» Печорин берется решать вопросы о внутренних противоречиях человеческой души, противоречиях между сердцем и разумом, чувством и поступком, целью и средствами.

В «Фаталисте» центральное место занимает философская проблема предопределения и личной воли, возможности человека воздействовать на естественный ход жизни. Она тесно связана с общей нравственно-философской проблематикой романа — стремлением личности к самопознанию, поискам смысла жизни. В рамках этой проблематики в романе рассматривается целый ряд сложнейших вопросов, не имеющих однозначных решений. В чем заключается истинный смысл жизни? Что такое добро и зло? Что такое самопознание человека, какую роль играют в нем страсти, воля, рассудок? Свободен ли человек в своих поступках, несет ли он за них нравственную ответственность? Существует ли какая-то опора вне самого человека или все замыкается на его личности? А если существует, то имеет ли право человек, какой бы сильной волей он ни обладал, играть жизнью, судьбой, душой других людей? Несет ли он расплату за это? На все эти вопросы роман не дает однозначного ответа, но благодаря постановке такого рода проблем позволяет раскрыть тему личности всесторонне и многогранно.

Размышления Печорина над этими философскими вопросами встречаются во всех частях романа, особенно тех, которые входят в «Журнал Печорина», но более всего философская проблематика характерна для его последней части — «Фаталиста». Это попытка дать философское истолкование характера Печорина, найти причины глубокого духовного кризиса всего поколения, представленного в его лице, и поставить проблему свободы личности и возможности ее действий. Она приобрела особую актуальность в эпоху «бездействия», о которой Лермонтов писал в стихотворении «Дума». В романе эта проблема получает дальнейшее развитие, приобретая характер философского размышления.

На первый план, таким образом, в романе вынесена главная проблема — возможность человеческого действия, взятая в самом общем плане и в ее конкретном приложении к социальным условиям данной эпохи. Она определила своеобразие подхода к изображению центрального героя и всех остальных персонажей романа.

Основные герои.

Роман «Герой нашего времени» моногеройный, а потому в центре его стоит один герой — *Печорин*. С момента появления романа утвердилось мнение, что «Печорин Лермонтова... — это Онегин нашего времени, герой нашего времени», как уверенно заключил Белинский, а за ним и все последующие поколения критиков и читателей. И все же, даже признавая в этих героях сходный тип личности, следует сказать и о весьма существенных отличиях, связанных как с тем временем, которое каждый из них отражает, так и с особенностями авторской трактовки и отношением к своему герою.

Известно, что Лермонтов задумывал создать образ своего современника в противовес характеру Онегина. В Печорине нет того разочарования, что ведет к «тоскующей лени», наоборот, он мечется по свету в поисках истинной жизни, идеалов, но не находит их, что и приводит его к скепсису и полному отрицанию существующего миропорядка. Он жаждет деятельности, постоянно, неустанно стремится к ней, но то, чем он занят в жизни, оказывается мелочным, бессмысленным и бесполезным даже для него самого, поскольку не может развеять его скуку.

Но во всем этом виноват не столько сам герой, личность яркая и неординарная, выделяющаяся на общем фоне людей того времени, способная на подлинную свободу мысли и дела. Скорее, в соответствии с авторской позицией, вина лежит на том мире, обществе, в котором живет его герой. Лермонтов в России 30-х годов XIX века явственно ощущает шекспировскую ситуацию: «век вывихнул сустав», «распалась связь времен». Не раз в своем творчестве писатель поднимает вопрос о том, что надлежит делать человеку в такой ситуации. Этот же вопрос автор ставит перед своим героем. Он очень напоминает гамлетовский вопрос: «Что благородней духом — покоряться / Працам и стрелам яростной судьбы / или, ополчась на море смут, сразить их противоборством?» Со всей своей энергией Печорин стремится решить его, но ответа не находит. Именно это дает основание, несмотря на все отличия Печорина от Онегина, говорить о том, что перед нами еще один «русский Гамлет», человеческий и социальный тип, обреченный быть «умной ненужностью», «лишним человеком».

Действительно, как и для всех героев, объединяемых понятием «лишний человек», для Печорина характерны эгоцентризм, индивидуализм, скептическое отношение к общественным и моральным ценно-

стям в сочетании с рефлексией, беспощадной самооценкой. Ему также присуще стремление к деятельности при отсутствии жизненной цели. Но важно то, что Печорин, при всех его недостатках, воплощающих «болезнь века», остается для автора именно героем. Он явился реалистическим отражением того социально-психологического типа человека 30-х годов XIX века, который сохранил и пронес в себе неудовлетворенность существующей жизнью, всеобъемлющий скепсис и отрицание, так высоко ценимые Лермонтовым. Ведь только на этой основе можно было начать пересмотр старых мировоззренческих и философских систем, которые уже не отвечали запросам нового времени, и тем самым открыть путь в будущее. Именно с этой точки зрения Печорин может быть назван «героем времени», становящимся естественным звеном в развитии русского общества.

Вместе с тем Печорин разделил пороки и болезни своего века. Конечно, его жаль, ведь он, по его собственным словам, неся страдания другим, сам при этом не менее несчастлив. Но вина его от этого не меньше. Он анализирует себя, безжалостно выставляя напоказ пороки, которые, по мнению автора, представляют не просто качество данной личности, а пороки всего поколения. И все же трудно простить Печорину его «болезнь» — пренебрежение к чувствам других людей, демонизм и эгоцентризм, стремление сделать окружающих игрушкой в своих руках. Это отразилось в истории с Максимом Максимычем, привело к смерти Бэлы, к страданиям княжны Мери и Веры, гибели Грушницкого и т.д.

Странность и двойственность характера Печорина фиксируются с самого начала. «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен», — говорит Максим Максимыч, готовый объяснить эту странность и скуку французской модой. Но и сам Печорин признается в бесконечных противоречиях: «Во мне... воображение беспокойное, сердце ненасытное»; «жизнь моя становится пустее день ото дня». Он ни на минуту не свободен от вопроса: «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». «Порвавшаяся связь времен» как бы проникает внутрь «героя времени» и приводит к характерной для него, как и для Гамлета, раздвоенности: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его».

Так проявляет себя еще одна из основных черт Печорина. Она получила особое название — *рефлексия*, то есть самонаблюдение, осмысление человеком своих действий, чувств, ощущений. В эпоху 30-х годов XIX века рефлексия стала отличительной чертой «героя времени». Об этой характерной особенности людей своего поколения Лермонтов пишет и в стихотворении «Дума», замечая при этом, что скрупулезный самоанализ оставляет в душе «холод тайный». В свое время Белинский указывал, что через рефлексию проходили все хоть сколько-нибудь глубокие натуры, она стала одной из примет эпохи. Рассматривая характер Печорина, критик также отмечает: «В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет им разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою. Он сделал из себя самый любопытный предмет своих наблюдений и, стараясь быть как можно искреннее в своей исповеди, не только откровенно признается в своих истинных недостатках, но еще и выдумывает небывалые или ложно истолковывает самые естественные свои движения».

Состояние рефлексии ужасно, оно заставляет человека думать даже «...в такое время, / Когда не думает никто». И этот доскональный разбор убивает чувство. Например, Печорин узнает после дуэли об отъезде Веры, бросается в погоню, конь под ним падает, и он в бессилии рыдает. Он потерял, может, единственного близкого ему человека. Но через некоторое время Печорин находит уже, что такое проявление эмоций даже приятно. Открывая в себе способность к новому для него чувству, он начинает его разбирать и в результате приходит к выводу, что столь необычные для него слезы явились следствием пустого желудка и бессонной ночи.

Рефлексирующий герой полнее всего обнаруживает себя в исповеди, дневнике. Вот почему центральное место в романе занимает «Журнал Печорина». Из него мы узнаем, что Печорину присуще и состояние покоя, простоты, ясности. Наедине с собой он способен ощутить «запах цветов, растущих в скромном палисаднике». «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах», — пишет он. Печорин чувствует, что только в ясных и простых словах есть истина, и потому Грушницкий, говорящий «скоро и вычурно», ему несносен. Вопреки аналитическому уму, душа Печорина готова ждать от людей прежде всего добра: случайно услышав о сговоре драгунского капитана

с Грушницким, он «с трепетом» ждет ответа Грушницкого. Но осуществить «назначение высокое», применить свои «силы необъятные» Печорин не может.

Лермонтов открывает трагическое расхождение между внутренним богатством личности и ее реальным существованием. Самоутверждение Печорина неизбежно оборачивается предельным индивидуализмом, приводит к трагическому разобщению с людьми и полному одиночеству. А в результате — опустошенность души, уже не способной откликнуться живым чувством, даже в таком малом, что требовалось от него в последнюю встречу с Максимом Максимычем. Уже тогда он понимает свою обреченность, бесцельность и гибельность новой и последней попытки что-то изменить в себе и своей жизни. Вот почему предстоящая поездка в Персию кажется ему бессмысленной. Казалось бы, круг жизни героя трагически замкнулся. Но роман завершается другим — повестью «Фаталист», которая открывает в Печорине новую и очень важную сторону.

Фаталист — это человек, верящий в предопределенность всех событий в жизни, в неотвратимость судьбы, рока — фатума. Это слово дало название заключительной части романа «Герой нашего времени» — философской повести, ставящей вопрос о свободе человеческой воли и действия. В духе своего времени, подвергающего пересмотру коренные вопросы человеческого существования, Печорин пытается решить вопрос, предопределено ли высшей волей назначение человека или человек сам определяет законы жизни и следует им. Он ощущает в себе, в своем времени освобождение от слепой веры предков, принимает и отстаивает открывшуюся свободу воли человека, однако знает при этом, что его поколению нечего принести на смену «слепой вере» предыдущих эпох.

Как отмечал ученый-филолог Ю.М. Лотман¹, проблема судьбы, существования предопределения, поставленная Лермонтовым в романе, составляет часть философской концепции писателя об отношении Востока и Запада, которая отразилась во всем его творчестве. Согласно этой концепции, вера в предопределение свойственна человеку восточной культуры, а вера в собственные силы — человеку Запада. Печо-

¹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.

рин, разумеется, ближе к человеку западной культуры. Он считает, что вера в предопределение — черта людей прошлого, современному человеку они кажутся смешными. Но в то же время герой думает о том, «какую силу воли придавала им» эта вера. Его оппонент *поручик Вулич* представлен как человек, связанный с Востоком: он серб, выходец из земли, находившейся под властью турок, наделен восточной внешностью.

По мере развития действия «Фаталиста» Печорин получает троекратное подтверждение существования предопределения, судьбы. Вулич не смог застрелиться, хотя пистолет был заряжен. Затем он все-таки погибает от руки пьяного казака, и в этом Печорин не видит ничего удивительного, поскольку еще во время спора заметил «печать смерти» на его лице. И наконец, сам Печорин испытывает судьбу, решаясь разоружить пьяного казака, убийцу Вулича. «...У меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу», — говорит Печорин. Но вывод его звучит так: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает».

Повесть как будто оставляет открытым вопрос о существовании предопределения. Но Печорин все-таки предпочитает действовать и собственными поступками проверять ход жизни. Фаталист повернулся своей противоположностью: если предопределение и существует, то это должно делать поведение человека еще активнее: быть просто игрушкой в руках судьбы унижительно. Лермонтов дает именно такое толкование проблемы, не отвечая однозначно на мучивший философов того времени вопрос.

Таким образом, философская повесть «Фаталист» играет в романе роль своеобразного эпилога. Благодаря особой композиции романа, он заканчивается не смертью героя, о которой было сообщено в середине произведения, а демонстрацией Печорина в момент выхода из трагического состояния бездействия и обреченности, создавая мажорный финал печальной истории «героя времени». Здесь впервые Печорин, разоружающий пьяного казака, убившего Вулича и опасного для других, совершает не какое-то надуманное действие, призванное лишь развеять его скуку, а общепользительный поступок, притом не связанный ни с какими «пустыми страстями»: тема любви в «Фаталисте» исключена вовсе.

Но в других частях романа *любовная интрига* является одной из основных, поскольку вопрос о природе этого чувства, проблема страстей очень важна для раскрытия характера Печорина. Ведь «история души человеческой» больше всего проявляется именно в любви. И, может быть, именно здесь заметнее всего выступают противоречия натуры Печорина. Вот почему *женские образы* составляют особую группу персонажей романа. Среди них выделяются Вера; Бэла, княжна Мери, девушка Ундина из «Тамани». Все эти образы имеют вспомогательный характер по отношению к центральному герою, хотя каждая героиня обладает своей неповторимой индивидуальностью. Еще современники Лермонтова отмечали некоторую блеклость женских образов в «Герое нашего времени». Как говорил Белинский, «всех слабее обрисованы лица женские», но это справедливо лишь отчасти. Яркий и выразительный характер гордой горянки представлен в *Бэле*; загадочна, таинственна *Ундина*; очаровательная в своей чистоте и наивности *княжна Мери*; самоотверженна и бескорыстна *Вера* в ее всепоглощающей любви к Печорину. Но все эти замечательные женские образы объединяет одно: среди них нет той, что могла бы встать вровень с Печориным, составив противостоящий герою идейно-нравственный центр романа, как Татьяна в «Евгении Онегине». У Лермонтова Печорин сохраняет свой приоритет во всех сюжетных линиях.

Яркая, сильная, неординарная личность, Печорин в глазах окружающих, особенно женщин, часто предстает в ореоле *романтического героя* и обладает поистине гипнотическим воздействием на них. «Мое слабое сердце покорилося снова знакомому голосу», — пишет об этом в своем прощальном письме Вера. Несмотря на гордый и независимый характер, не может устоять перед Печориным ни дикая горянка Бэла, ни светская красавица Мери. Только Ундина пытается противостоять его напору, но и ее жизнь оказывается разрушена в результате столкновения с ним.

Но сам он жаждет любви, страстно ищет ее, «бешено гонится» за ней по свету. «Никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым», — говорит о нем Вера. Именно в любви Печорин пытается найти то, что могло бы примирить его с жизнью, но каждый раз его ждет новое разочарование. Быть может, это происходит потому, что Печорина заставляет постоянно гнаться за все новыми и новыми впечатлениями, искать новую любовь скука, а не стремление найти родную душу. «Ты любил

меня как собственность, как источник радостей, тревог и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна», — справедливо замечает Вера.

Очевидно, что отношение Печорина к женщине и к любви весьма своеобразно. «Я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания — и никогда не мог насытиться». В этих словах героя звучит ничем не прикрытый эгоизм, и пусть от него страдает и сам Печорин, но еще более это касается тех женщин, с которыми его связала жизнь. Почти всегда встреча с ним заканчивается для них трагически — умирает Бэла, тяжело заболевает княжна Мери, опрокинут устоявшийся образ жизни девушки Ундины из новеллы «Тамань», страдания и горе принесла любовь Печорина Вере. Именно Вера прямо связывает с Печориным понятие зла: «Ни в ком зло не бывает так привлекательно», — говорит она. Ее слова буквально повторяет сам Печорин в своих размышлениях о любви Веры к нему: «Неужели зло так привлекательно?»

Мысль на первый взгляд, выглядящая парадоксально: зло обычно не воспринимается как нечто привлекательное. Но у Лермонтова была своя особая позиция по отношению к силам зла: без них невозможно развитие жизни, ее совершенствование, в них не только дух разрушения, но и жажда созидания. Недаром в его поэзии такое важное место занимает образ *Демона*, причем не столько озлобленного («зло накупило ему»), сколько одинокого и страдающего, ищущего любви, которую ему так и не дано обрести никогда. Очевидно, что Печорину присущи черты этого необычного лермонтовского Демона, не говоря о том, что сюжет «Бэлы» во многом повторяет историю романтической поэмы «Демон». Сам герой романа видит в себе того, кто несет зло окружающим и спокойно воспринимает это, но все же пытается найти добро и красоту, которые гибнут при столкновении с ним. Почему же так происходит и только ли Печорин виноват в том, что ему не дано обрести гармонию в любви?

На первый взгляд это кажется очевидным. Ведь и сам он говорит, что «не любит женщин с характером», ему необходимо повелевать другими, всегда быть выше всех — ведь он истинный романтик. Но возможно ли при этом надеяться найти настоящую любовь, ту, где не один, а оба любящих готовы пожертвовать своими интересами, отдавать, а не брать? Но с другой стороны, жизнь его сталкивает с такими

женщинами, которым, несмотря на всю их привлекательность, чистоту и самоотверженность в любви, не хватает того внутреннего нравственного стержня, который был у Татьяны Лариной. Бэла смиряется с тем, что разрушена ее семья, гибнет отец; Мери готова ради Печорина презреть даже светские приличия, но не может до конца избавиться от своей гордыни; Вера, признавая силу зла над ней, согласна нарушить святость брачных уз.

Впрочем, именно эта героиня выделяется среди других женских образов, хотя она очерчена неясно и в ее описании автор часто использует намеки, недомолвки. Вероятно, здесь отчасти сказалось и то, что одним из прототипов Веры была Варвара Лопухина, в замужестве Бахметева. Имеются предположения, что она была единственной подлинной любовью Лермонтова, пронесенной им через всю жизнь. Но судьба разлучила их, а ревнивый муж Вареньки категорически противился какому-либо общению ее с Лермонтовым. В той ситуации, которая рисуется в романе, действительно есть отдельные черты этой истории. Но главное, пожалуй, в том, что Вера — единственная женщина, которая по-настоящему дорога Печорину; она единственная, кто сумел разобраться и понять его сложный и противоречивый характер. «За что она меня так любит, право, не знаю! — записывает Печорин в своем дневнике. — Тем более, что это одна женщина, которая меня поняла совершенно, со всеми моими мелкими слабостями, дурными страстями». Именно об этом и свидетельствует ее прощальное письмо, полученное Печориным после его возвращения с дуэли.

И все же, как и другие героини, Вера оказывается под властью Печорина, становясь его рабой. «Ты знаешь, что я твоя раба: я никогда не умела тебе противиться», — говорит ему Вера. Может быть, в этом тоже кроется одна из причин неудач Печорина в любви: слишком покорными и жертвенными натурами оказались те, с кем свела его жизнь. Эту власть чувствуют не только женщины, перед Печориным вынуждены отступать и все остальные герои романа. Он, как Титан среди людей, возвышается над всеми, но при этом остается абсолютно *одинок*. Такая судьба сильной личности, не способной вступать в гармоничные отношения с людьми.

Это проявляется и в его отношении к *дружбе*. На страницах романа нет ни одного героя, которого можно было бы посчитать другом Печорина. Впрочем, все это не удивительно: ведь Печорин полагает, что он давно уже «разгадал» формулу дружбы: «Мы друг друга скоро поняли и

сделались приятелями, потому что я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается...». Так, «золотое сердце» *Максим Максимыч* — лишь временный сослуживец в отдаленной крепости, где Печорин вынужден находиться после дуэли с Грушницким. Неожиданная встреча со старым штабс-капитаном спустя несколько лет, так растревожившая бедного Максима Максимыча, оставила Печорина абсолютно равнодушным. Линия Печорин — Максим Максимыч помогает понять характер главного героя по отношению к рядовому человеку, обладающему «золотым сердцем», но лишенному аналитического ума, способности к самостоятельному действию и критическому отношению к действительности.

Доктор *Вернер* обладает не меньшим скептицизмом, чем Печорин, ему также присущ аналитический ум, но он, в отличие от «героя времени», не способен принять активное проявление зла. Вернер отшатнулся от демонического героя после убийства Грушницкого, что вызвало у Печорина лишь скептическое замечание о слабости человеческой натуры.

Более подробно в романе рассказано о взаимоотношениях Печорина и Грушницкого. *Грушницкий* — антипод Печорина. Он, личность вполне ординарная и заурядная, всеми силами старается выглядеть романтиком, человеком необычным. Как иронично замечает Печорин, «его цель — сделаться героем романа». С точки зрения раскрытия характера «героя времени» псевдоромантизм Грушницкого подчеркивает глубину трагедии истинного романтика — Печорина. С другой стороны, развитие их взаимоотношений определяется тем, что Печорин презирает Грушницкого, смеется над его романтической позой, чем вызывает раздражение и злость молодого человека, который поначалу с восторгом смотрит на него. Все это ведет к развитию конфликта между ними, который обостряется тем, что Печорин, ухаживая за княжной Мери и добиваясь ее расположения, окончательно дискредитирует Грушницкого.

В результате это приводит к их открытому столкновению, которое заканчивается дуэлью, напоминающей другую сцену — дуэль из романа Пушкина «Евгений Онегин». Но Лермонтов показывает, что задуманная Грушницким дуэль — грязная игра от начала и до конца. Вместе с драгунским капитаном он еще до открытого столкновения с Печоринным решил «проучить» его, выставив перед всеми трусом. Уже в этой сцене для читателя очевидно, что трусом является сам Грушницкий, что подтверждается потом, когда он соглашается на подлое предложение дра-

156

гунского капитана зарядить лишь один пистолет. Печорин случайно узнает об этом заговоре и решает перехватить инициативу: теперь уже он, а не его противники, ведет партию, задумав проверить не только меру подлости и трусости Грушницкого, но и вступив в своеобразный поединок с собственной судьбой. А Грушницкий ему интересен скорее как возможный соперник («Я люблю врагов, но не по-христиански»), а другом он его никогда и не считал. Вот почему дуэль для Печорина — лишь один из аргументов в его постоянном споре с окружающими его людьми, с самим собой и своей судьбой.

Таким образом, все *второстепенные персонажи* романа, включая и женские образы, сколько бы яркими и запоминающимися они ни были, служат прежде всего для раскрытия разнообразных черт личности «героя времени». Так, соотношение с Вуличем помогает прояснить отношение Печорина к проблеме фатализма. Линии Печорин — горцы и Печорин — контрабандисты выявляют соотношение «героя времени» и традиционных героев романтической литературы: они оказываются слабее его, и на их фоне фигура Печорина приобретает черты не просто личности исключительной, но порой демонической. В противопоставлении Печорина и «водяного общества» раскрывается проблема социальных взаимоотношений «героя времени» с людьми его круга. В таком своеобразном построении системы образов романа, когда все сюжетные линии оказываются стянуты к одному главному герою, а остальные персонажи помогают наиболее полно его представить, состоит одна из художественных особенностей произведения Лермонтова.

Художественное своеобразие.

Художественное новаторство романа обусловлено не только сочетанием в нем черт романтизма и реализма, спецификой жанра, сюжета и композиции. Поставив перед собой задачу показать «историю души человеческой» и создавая первый психологический роман, Лермонтов столкнулся с необходимостью по-новому использовать традиционные романские средства. Именно ему принадлежит заслуга открытия в русской прозе особой разновидности портрета, который стал называться *психологический портрет*. Такой портрет связывает внешность героя с особенностями его внутреннего мира, фиксирует детали внешности, несущие информацию о мыслях, чувствах, переживаниях, настроении человека. Таков портрет Печорина в «Максим Максимыче»: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и

широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными... Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками — верный признак некоторой скрытности характера. ...О глазах я должен сказать еще несколько слов. Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти». Следует также отметить, что психологический портрет Печорина строится на *антитезах* и *оксюморонах*: «крепкое сложение» и «женская нежность» бледной кожи, «пыльный бархатный сюртучок» и «ослепительно чистое белье» под ним, светлые волосы и черные брови. Такие портретные детали призваны подчеркнуть сложность и противоречивость натуры этого героя.

Особенности *пейзажа* связаны прежде всего с жанром каждой из частей. «Бэла» написана в форме путевых заметок, и поэтому природа в этой части описывается с большой документальной точностью. В «Тамани», которая представляет собой авантюрно-приключенческую новеллу и открывает дневник Печорина, пейзаж призван интриговать читателя и окружать таинственным, романтическим ореолом героев. Другая задача пейзажа в этой части — противопоставляя дикость, неукротимость стихии и бесстрашие героев, подчеркивать, что для них бушующая стихия — естественная среда. В «Княжне Мери» природа влияет на людей, располагая их к определенному настроению. Так, крутой обрыв в сцене дуэли Печорина и Грушницкого, выполнивший сначала роль выразительного антуража, в итоге становится причиной нарастания напряженности героев: тот, в кого попадут, будет убит и найдет свое пристанище на дне жуткой пропасти. Такая функция пейзажа — следствие реалистичности литературного метода Лермонтова. В философской повести «Фаталист» описание природы играет роль символа. Здесь звездное небо символизирует гармонию мировосприятия и ясность цели человеческого существования, которых как раз и не хватает Печорину в жизни.

Кроме того, пейзаж служит и средством характеристики различных персонажей. Отношение героя к природе выступает мерилем глубины и неординарности его натуры. Так, пейзажные зарисовки в «Журнале Печорина» помогают понять его сложный, мятежный характер и раскрывают тонкую душевную организацию. В своем дневнике он неодно-

кратно дает почти поэтические описания окружающего пейзажа: «Нынче в пять часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике. Ветки цветущих черешен смотрят мне в окно, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками».

Приведенное описание позволяет увидеть те особенности *языка* романа, которые позволили многим современникам Лермонтова дать высочайшую оценку художественного мастерства автора. «Никто еще не писал у нас такую правильную, прекрасную и благоуханную прозой», — сказал Н.В. Гоголь. Не менее восторженный отзыв о языке прозы Лермонтова принадлежит писателю Д.В. Григоровичу: «Возьмите повесть Лермонтова «Тамань», в ней не найдешь слова, которое можно было бы выбросить или вставить; вся она от начала до конца звучит одним гармоническим аккордом: какой чудесный язык!» Превосходный стилист А.П. Чехов также отмечал достоинства лермонтовской прозы: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова».

Значение произведения.

Велико значение романа «Герой нашего времени», сыгравшего большую роль в развитии темы поиска «героя времени», начатой Пушкиным в «Евгении Онегине». Показав всю противоречивость и сложность такого человека, Лермонтов открывает путь в разработке этой темы для писателей второй половины XIX века. Конечно, они по-новому оценивают тип «лишнего человека», видя скорее его слабости и недостатки, чем достоинства. Таковы герои этого социально-психологического типа в произведениях Тургенева «Дневник лишнего человека», «Рудин», «Дворянское гнездо», в поэме Некрасова «Саша», в романе Гончарова «Обломов», повести в Чехова «Дуэль». И хотя тип «лишнего человека» принадлежит литературе XIX века, сама проблема поиска «героя времени» остается актуальной не только в литературе XX столетия, но и в наше время.

Не менее важны в истории русской литературы художественные открытия Лермонтова. «Герою нашего времени» принадлежит немалая роль в становлении жанровой формы реалистического социально-психологического романа. По этому пути затем пойдут писатели второй половины XIX века. Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой, давая свой вариант произведений такого рода. Особенно большую роль сыграл роман Лермонтова в формировании толстовского психологического метода «диалектики души». О значении Лермонтова для

последующего развития русской литературы превосходно сказал Л.Н. Толстой: «Будь жив Лермонтов, не нужны были бы ни я, ни Достоевский».

Точка зрения

Лермонтовский Печорин сразу после выхода романа вызвал самые противоречивые мнения и оценки, и споры об этом герое не утихают по сей день. Познакомьтесь с несколькими высказываниями: какие-то из них вам могут показаться несправедливыми по отношению к автору и герою, а другие окажутся близки вашей позиции. Но в любом случае высказанная точка зрения поможет вам расширить представления об этом неоднозначном герое.

Тон негативным оценкам романа «Герой нашего времени» задает крайне резкий отзыв императора *Николая I*: «Жалкая книга, показывающая большую испорченность автора».

Талантливый критик-славянофил *С.П. Шевырев*, высоко оценивавший талант Лермонтова, в его герое увидел не национально-русский характер, а то, что скорее присуще западноевропейской жизни. С этим связана его негативная оценка Печорина:

«Печорин, конечно, не имеет в себе ничего титанического; он и не может иметь его; он принадлежит к числу тех пигмеев зла, которыми так обильна теперь повествовательная и драматическая литература Запада. Но не в этом еще главный его недостаток. Печорин не имеет в себе ничего существенного, относительно к чисто русской жизни, которая из своего прошедшего не могла извергнуть такого характера. Печорин есть один только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов. Там он герой мира действительного, у нас только герой фантазии — и в этом смысле герой нашего времени»¹.

Как известно, высоко оценил роман Лермонтова критик *В.Г. Белинский*, который посвятил разбору этого произведения статью «Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова», опубликованную в журнале «Отечественные записки» в 1840 г. В ней убедительно доказывалось, что Печорин — это подлинно реалистический тип, характерный для русской жизни той эпохи:

¹ Здесь и далее цитаты даются по кн.: Русская литература в оценках, суждениях, спорах: Хрестоматия литературно-критических текстов. М., 2005

«Итак, «Герой нашего времени» — вот основная мысль романа. ...Вы говорите против него, что в нем нет веры. Прекрасно, но ведь это то же самое, что обвинять нищего за то, что у него нет золота... Вы говорите, что он эгоист? — Но разве он не презирает и не ненавидит себя за это? Разве сердце его не жаждет любви чистой и бескорыстной?.. Нет, это не эгоизм: эгоизм не страдает, не обвиняет себя, он доволен собою, рад себе. Эгоизм не знает мучения: страдание есть удел одной любви. Душа Печорина не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля: пусть взрыхлит ее страдание и оросит благодатный дождь, — и она произрастит из себя пышные, роскошные цветы небесной любви...

Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения... «Герой нашего времени» — это грустная дума о нашем времени...»

Несколько иначе стали оценивать Печорина критики второй половины XIX века: для них он уже не был «героем времени», а потому, не отрицая его реалистичности, они склонны были видеть прежде всего его недостатки, но оценивали их в зависимости от собственных позиций. Так, критик, близкий славянофилам, *Ан.А. Григорьев* в первой статье из цикла «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», опубликованной в журнале «Русское слово» в 1859 году, рассматривал отрицательные стороны Печорина с духовно-нравственной точки зрения:

«Таким образом, даже и по наступлении той минуты, с которой в натуре нравственной должно начаться правильное, то есть комическое отношение к собственной мелочности и слабости, гордость вместо прямого поворота предлагает нам изворот. Изворот же заключается в том, чтобы поставить на ходули бессильную страстность души, признать ее требования все-таки правыми: переживши минуты презрения к самому себе и к своей личности, сохранить, однако, вражду и презрение к действительности. ...В сущности, что такое Печорин? Смесь арбенинских беззаконий с светскою холодною и бессовестною Звездича, которого все неблестящие и невыгодные стороны пошли в создание Грушницкого, существующего в романе исключительно только для того, чтобы Печорин, глядя на него, как можно более любовался собою, и чтобы другие, глядя на Грушницкого, более любовались Печориным. Что такое Печорин? Существо совершенно двойственное... По-

ставленное на ходули бессилие личного произвола! Арбенин с своими необузданно самолюбивыми требованиями *провалился* в так называемом свете: он явился снова в костюме Печорина, искушенный сомнением в самом себе, более уже хитрый, чем заносчивый, — и так называемый *свет* ему поклонился...»¹

Иначе рассматривал Печорина Н.А. Добролюбов, критик революционно-демократического направления, сопоставляя лермонтовского героя с представителями типа «лишнего человека», появившимися в русской литературе к 1859 году, когда была написана его статья «Что такое обломовщина?», опубликованная в журнале «Современник»:

«Давно уже замечено, что все герои замечательнейших русских повестей и романов страдают от того, что не видят цели в жизни и не находят себе приличной деятельности. Вследствие того они чувствуют скуку и отвращение от всякого дела, в чем представляют разительное сходство с Обломовым. В самом деле, — раскройте, например, «Онегина», «Героя нашего времени», «Кто виноват?», «Рудина», или «Лишнего человека», или «Гамлета Щигровского уезда», — в каждом из них вы найдете черты, почти буквально сходные с чертами Обломова.

...Уж на что, кажется, Печорин, а и то полагает, что счастье-то, может быть, заключается в покое и сладком отдыхе. Он в одном месте своих записок сравнивает себя с человеком, томимым голодом, который «в изнеможении засыпает и видит пред собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображения, и ему кажется легче... но только проснулся, мечта исчезает, остается удвоенный голод и отчаяние»... В другом месте Печорин себя спрашивает: «отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное?» Он сам полагает, — оттого что «душа его сжилась с бурями и жаждет кипучей деятельности»... Но ведь он вечно недоволен своей борьбой и сам же беспрестанно высказывает, что все свои дрянные дебоширства затевает потому только, что ничего лучшего не находит делать... А уж коли не находит дела и вследствие того ничего и не делает и ничем не удовлетворяется, так это значит, что к безделью более склонен, чем к делу... Та же обломовщина...»²

¹ Цит. по кн.: Русская литература XIX века в зеркале критики: Хрестоматия литературно-критических материалов. Саратов, 1996.

² Цит. по кн.: Н.А. Добролюбов. Избранное. Саранск, 1974.

Николай Васильевич Гоголь (1809–1852)

«Мертвые души»

История создания.

В истории русской литературы трудно найти произведение, работа над которым принесла бы его создателю столько душевных мук и страданий, но и одновременно столько счастья и радости, как «Мертвые души» — центральное произведение Гоголя, дело всей его жизни. Из 23 лет, отданных творчеству, 17 лет — с 1835 года до смерти в 1852 году — Гоголь работал над своей поэмой. Большую часть этого времени он прожил за границей, главным образом в Италии. Но из всей огромной и грандиозной по замыслу трилогии о жизни России был опубликован лишь первый том (1842), а второй был сожжен перед смертью, к работе над третьим томом писатель так и не приступил.

Работа над этой книгой протекала непросто — много раз Гоголь изменял замысел, переписывал уже выправленные начисто части, добиваясь полноты исполнения задуманного и художественного совершенства. Только над первым томом взыскательный художник работал 6 лет. Осенью 1841 года он привез из Италии в Москву готовый к печати первый том, но здесь его ждал неожиданный удар: цензура воспротивилась публикации произведения с названием «Мертвые души». Пришлось переправить рукопись в Петербург, где за писателя вступились его влиятельные друзья, но и здесь все не сразу уладилось. Наконец, после долгих объяснений по поводу возникшего недоразумения с названием и внесения исправлений, в частности касавшихся «Повести о капитане Копейкине», первый том поэмы вышел в мае 1842 года. Идя на уступки, автор изменил заглавие: книга была опубликована под названием «Похождения Чичикова, или Мертвые души». Читатели и критика встретили ее благожелательно, но многое в этом необычном произведении сразу же вызвало споры, которые перерастали в острые дискуссии.

Стремясь разъяснить читателю свой новый грандиозный замысел, Гоголь активно принимается за работу над продолжением произведения, но она идет очень трудно, с большими перерывами. За время создания поэмы Гоголь пережил несколько тяжелейших духовных и физических кризисов. В 1840 году его постигла опасная болезнь, он уже был готов умереть, но неожиданно пришло исцеление, которое

Гоголь, глубоко религиозный человек, воспринял как дар, посланный ему свыше во имя исполнения его высокого замысла. Именно тогда у него окончательно складываются философия и нравственная идея второго и третьего томов «Мертвых душ» с сюжетом человеческого самосовершенствования и движения на пути к достижению духовного идеала. Это чувствуется уже в первом томе, но полностью такой замысел должен был реализоваться во всей трилогии. Приступая к работе над вторым томом в 1842 году, Гоголь чувствует, что поставленная им задача очень трудна: утопия некой воображаемой новой России никак не согласуется с реальностью. Так, в 1845 году возникает еще один кризис, в результате которого Гоголь сжигает уже написанный второй том. Он чувствует, что нуждается в напряженной внутренней работе над самим собой. Гоголь читает и изучает духовную литературу, Священное Писание, вступает в переписку с близкими по духу друзьями. Результатом становится художественно-публицистическая книга «Выбранные места из переписки с друзьями», опубликованная в 1847 году и вызвавшая самую ожесточенную критику. В этой книге Гоголь выразил мысль, сходную с той, которая лежит в основе замысла трилогии «Мертвые души»: путь к созданию новой России лежит не через слом государственной системы или же различные политические преобразования, а через нравственное самосовершенствование каждого человека. Эта идея, выраженная в публицистической форме, не была воспринята современниками писателя. Тогда он решил продолжить ее разработку, но уже в форме художественного произведения, и с этим связано его возвращение к прерванной работе над вторым томом «Мертвых душ», которая завершается уже в Москве. К 1852 году второй том был фактически написан полностью. Но вновь писателя одолевают сомнения, он начинает правку, и в течение нескольких месяцев беловик превращается в черновик. А физические и нервные силы были уже на пределе. В ночь с 11 на 12 февраля 1852 года Гоголь сжигает беловую рукопись, а 21 февраля (4 марта) он умирает.

Направление и жанр.

Литературная критика XIX века, начиная с Белинского, стала называть Гоголя зачинателем нового периода развития русской *реалистической литературы*. Если для Пушкина была характерна гармония и объективность художественного мира, то в творчестве Гоголя на смену этому приходит *критический пафос*, который определяет

стремление художника отразить реальные противоречия действительности, проникнуть в самые темные стороны жизни и человеческой души. Вот почему во второй половине XIX века сторонники демократического лагеря стремились видеть в Гоголе прежде всего *писателя-сатирика*, обозначившего приход в литературу новых тем, проблем, идей и способов их художественного воплощения, которые были подхвачены сначала писателями «натуральной школы», объединившимися вокруг Белинского, а затем развиты в реалистической литературе «гоголевского периода» — так в противовес пушкинскому стали называть литературу *критического реализма* второй половины XIX века.

Сейчас многие ученые оспаривают эту точку зрения и говорят о том, что наряду с критическим пафосом гоголевский реализм отличает *устремленность к идеалу*, которая генетически связана с романтическим мировосприятием. Позиция Гоголя, осознающего себя художником-миссионером, призванным не только показать острые социальные проблемы и всю глубину нравственного падения современного/ему общества и человека, но и указать путь к духовному возрождению и преображению всех сторон жизни, особенно отчетливо проявилась в процессе работы над «Мертвыми душами».

Все это определило своеобразие *жанровой специфики* произведения. Очевидно, что поэма Гоголя — не традиционная, это новое художественное построение, не имевшее аналогов в мировой литературе. Недаром споры о жанре этого произведения, начавшиеся сразу после выхода «Мертвых душ», не утихают до сих пор. Сам писатель далеко не сразу определил жанровую принадлежность своего произведения: она стала результатом сложного творческого процесса, изменения идейного замысла. Вначале создаваемое произведение мыслилось им как *роман*. В письме к Пушкину от 7 октября 1835 года Гоголь отмечает: «Мне хочется в этом *романе* показать хоть с одного боку всю Русь... Сюжет растянулся на длинный *роман* и, кажется, будет сильно смешон». Но уже в письме Жуковскому от 12 ноября 1836 года появляется новое название — *поэма*. Этому изменению соответствовал и новый замысел: «Вся Русь явится в нем». Постепенно проясняются общие черты произведения, которое, по замыслу Гоголя, должно стать подобным древнему эпосу — эпическим поэмам Гомера. Он представляет себе новое произведение как русскую «Одиссею», вот только в центре ее оказался не хит-

роумный гомеровский путешественник, а «подлец-приобретатель», как назвал Гоголь центрального — «сквозного» — героя своей поэмы Чичикова.

В то же время формируется и аналогия с дантовской поэмой «Божественная комедия», которая связана не только с особенностями общей трехчастной структуры, но и устремленностью к идеалу — духовному совершенствованию. Именно идеальное начало в таком произведении должно было стать решающим. Но в результате из всего этого грандиозного замысла законченной оказалась лишь первая часть, к которой прежде всего и относились слова об изображении Руси только «с одного боку». Тем не менее неверно было бы считать, что в первом томе присутствует лишь сатира. Недаром писатель сохранил для него жанровое определение *поэма*. Ведь здесь, помимо изображения реального состояния жизни, которое вызывает протест писателя, есть *идеальное начало*, явленное прежде всего в лирической части поэмы — лирических отступлениях.

Таким образом, своеобразие жанра этого *лиро-эпического* произведения заключается в сочетании *эпического* и *лирического* (в лирических отступлениях) начала, черт *романа-путешествия* и *романа-обозрения* (сквозной герой). Кроме того, здесь обнаруживаются черты жанра, который выделил сам Гоголь в работе «Учебная книга словесности» и назвал его «*меньший род эпоса*». В отличие от романа в таких произведениях ведется повествование не об отдельных героях, а о народе или его части, что вполне применимо к поэме «Мертвые души». Ей присуща поистине эпическая широта охвата и величие замысла, выходящего далеко за пределы истории покупки неким мошенником ревизских мертвых душ.

Композиция и сюжет.

Композиция и сюжет произведения также менялись по мере развития и углубления замысла. По свидетельству самого Гоголя, *сюжет* «Мертвых душ» подарил ему Пушкин. Но в чем состоял этот «подаренный» сюжет? По мнению исследователей, он соответствовал внешней интриге — *покупке Чичиковым мертвых душ*. «Мертвая душа» — это словосочетание из бюрократического жаргона XIX века, обозначающее умершего крестьянина. Вокруг аферы с крепостными, которые, несмотря на факт смерти, продолжают числиться в ревизской сказке живыми и которых Чичиков хочет заложить под проценты в Опекунский совет,

закручивается *«миражная интрига»*, первая сюжетная линия произведения.

Но важнее другой сюжет — внутренний, показывающий преобразование России и возрождение людей, живущих в ней. Он появился не сразу, а вследствие изменения общего замысла поэмы. Именно тогда, когда замысел «Мертвых душ» начинает ассоциироваться с грандиозной поэмой «Божественная комедия» великого итальянского писателя эпохи раннего Возрождения Данте Алигьери, по-новому определяется вся художественная структура «Мертвых душ». Произведение Данте состоит из трех частей («Ад», «Чистилище», «Рай»), создающих своеобразную поэтическую энциклопедию жизни средневековой Италии. Ориентируясь на него, Гоголь мечтает создать произведение, в котором был бы найден истинный русский путь и показана Россия в настоящем и ее движение к будущему.

В соответствии с этим новым замыслом выстраивается *общая композиция* поэмы «Мертвые души», которая должна была состоять из трех томов, подобно «Божественной комедии» Данте. Первый том, который автор называл «крыльцом к дому», — это своеобразный «Ад» российской действительности. Именно он и оказался единственным до конца реализованным из всего обширного замысла писателя. Во 2-м томе, подобном «Чистилищу», должны были появиться новые положительные герои и на примере Чичикова предполагалось показать путь очищения и воскрешения человеческой души. Наконец, в 3-м томе — «Рая» — должен был предстать прекрасный, идеальный мир и подлинно одухотворенные герои. В этом замысле Чичикову отводилась особая композиционная функция: именно он должен был бы проходить путь воскрешения души, а потому мог стать *связующим героем*, который соединяет все части грандиозной картины жизни, представленной в трех томах поэмы. Но и в ее 1-м томе такая функция героя сохраняется: рассказ о путешествии Чичикова в поисках продавцов, у которых он приобретает «мертвые души», помогает автору объединить разные сюжетные линии, легко вводить новые лица, события, картины, составляющие в целом широчайшую панораму жизни России 30-х годов XIX века.

Композиция первого тома «Мертвых душ», подобного «Аду», организована так, чтобы как можно полнее показать негативные стороны жизни всех составляющих современной автору России. Первая глава представляет собой общую *экспозицию*, затем следуют пять глав-портретов (главы 2–6), в которых представлена *помещичья Россия*; в 7–

10-й главах дается собирательный образ *чиновничества*, а последняя, одиннадцатая глава посвящена *Чичикову*.

Это внешне замкнутые, но внутренние связанные между собой звенья. *Внешне* они объединяются *сюжетом покупки «мертвых душ»*. В 1-й главе рассказывается о приезде Чичикова в губернский город, затем последовательно показывается ряд его встреч с помещиками, в 7-й главе речь идет об оформлении покупки, а в 8-9-й — о слухах, с ней связанных, в 11-й главе вместе с биографией Чичикова сообщается о его отъезде из города. *Внутреннее* единство создается *размышлениями автора о современной ему России*. Этот внутренний, наиболее важный с идейной точки зрения сюжет позволяет органично вписать в композицию 1-го тома поэмы большое количество *внесюжетных элементов* (лирических отступлений, вставных эпизодов), а также включить совершенно не мотивированную с точки зрения сюжета о покупке мертвых душ вставную «Повесть о капитане Копейкине».

Тематика и проблематика.

В соответствии с *главной идеей* произведения — показать путь к достижению духовного идеала, на основе которого писателем мыслится возможность преобразования как государственной системы России, ее общественного устройства, так и всех социальных слоев и каждого отдельного человека — определяются основные темы и проблемы, поставленные в поэме «Мертвые души». Будучи противником любых политических и социальных переворотов, особенно революционных, писатель-христианин считает, что негативные явления, которые характеризуют состояние современной ему России, можно преодолеть путем нравственного самосовершенствования не только самого русского человека, но и всей структуры общества и государства. Причем такие изменения, с точки зрения Гоголя, должны быть не внешними, а внутренними, то есть речь идет о том, что все государственные и социальные структуры, и особенно их руководители, в своей деятельности должны ориентироваться на нравственные законы, постулаты христианской этики. Так, извечную русскую беду — плохие дороги — можно преодолеть, по мнению Гоголя, не тем, чтобы поменять начальников или ужесточить законы и контроль за их исполнением. Для этого нужно, чтобы каждый из участников этого дела, прежде всего руководитель, помнил о том, что он ответственен не перед вышестоящим чиновником, а перед Богом.

Гоголь призывал каждого русского человека на своем месте, при своей должности делать дело так, как повелевает высший — Небесный — закон.

Вот почему так широка и всеохватна оказалась тематика и проблематика гоголевской поэмы. В ее первом томе акцент сделан на всех тех негативных явлениях в жизни страны, которые необходимо исправить. Но главное зло для писателя состоит не в социальных проблемах как таковых, а в той причине, по которой они возникают: духовное оскудение современного ему человека. Именно потому *проблема омертвления души* становится в 1-м томе поэмы центральной. Вокруг нее группируются все остальные темы и проблемы произведения. «Будьте не мертвые, а живые души!» — призывает писатель, убедительно демонстрируя то, в какую бездну попадает тот, кто утратил живую душу. Но что подразумевается под этим странным оксюмороном — «мертвая душа», давшим название всему произведению? Конечно, не только сугубо бюрократический термин, использовавшийся в России XIX века. Зачастую «мертвой душой» называют человека, погрязшего в заботах о суетном. Галерея помещиков и чиновников, показанная в 1-м томе поэмы, являет перед читателем такие «мертвые души», поскольку всех их характеризует бездуховность, эгоистические интересы, пустая расточительность или поглощающая душу скупость. С этой точки зрения «мертвым душам», показанным в 1-м томе, может противостоять только «живая душа» народа, предстающая в авторских лирических отступлениях. Но, конечно, оксюмрон «мертвая душа» толкуется писателем-христианином и в религиозно-философском смысле. Само слово «душа» указывает на бессмертие личности в ее христианском понимании. С этой точки зрения символика определения «мертвые души» содержит противопоставление мертвого (косного, застывшего, бездуховного) начала и живого (одухотворенного, высокого, светлого). Своеобразие позиции Гоголя состоит в том, что он не только противопоставляет эти два начала, а указывает на возможность пробуждения живого в мертвом. Так в поэму входит *тема воскрешения души, тема пути к ее возрождению*. Известно, что Гоголь предполагал показать путь возрождения двух героев из 1-го тома — Чичикова и Плюшкина. Автор мечтает о том, чтобы «мертвые души» российской действительности возродились, превратившись в подлинно «живые» души.

Но в современном ему мире омертвление души затронуло буквально всех и отразилось на самых различных сторонах жизни. В поэме «Мертвые души» писатель продолжает и развивает ту общую тему, кото-

рая проходит через все его творчество: умаление и распад человека в призрачном и абсурдном мире российской действительности. Но теперь она обогащается представлением о том, в чем заключается истинный, высокий дух русской жизни, какой она может и должна быть. Эта идея пронизывает главную тему поэмы: размышление писателя о России и ее народе. Настоящее России представляет собой ужасающую по силе картину разложения и распада, который затронул все слои общества: помещиков, чиновников, даже народ. Гоголь в предельно концентрированной форме демонстрирует «свойства нашей русской породы». Среди них он особо выделяет пороки, присущие русскому человеку. Так, бережливость Плюшкина превращается в скупость, мечтательность и радушие Манилова — в оправдание лени и слащавость. Удадь и энергия Ноздрева — замечательные качества, но здесь они чрезмерны и бесцельны, а потому становятся пародией на русское богатство. Вместе с тем, рисуя предельно обобщенные типы русских помещиков, Гоголь раскрывает тему помещичьей Руси, с которой соотносятся проблемы взаимоотношений помещиков и крестьян, рентабельности помещичьего хозяйства, возможности его совершенствования. При этом писатель осуждает не крепостное право и не помещиков как класс, но то, как именно используют они свою власть над крестьянами, богатство своих земель, ради чего вообще занимаются хозяйством. И здесь главным остается *тема оскудения*, которая связана не столько с экономическими или социальными проблемами, сколько с процессом омертвления души.

Гоголь не скрывает и духовное убожество подневольного человека, приниженного, забитого и покорного. Таковы кучер Чичикова Селифан и лакей Петрушка, девчонка Пелагея, не знающая, где право, где лево, мужики, глубокомысленно обсуждающие, доедет ли колесо брички Чичикова до Москвы или до Казани, бестолково суетящиеся дядя Митяй и дядя Миняй. Недаром «живая душа» народа проглядывает только в тех, кто уже умер, и в этом писатель видит страшный парадокс современной ему действительности. Писатель показывает, как прекрасные качества народного характера обращаются в свою противоположность. Русский человек любит пофилософствовать, но часто это выливается в пустословие. Его неторопливость похожа на лень, доверчивость и наивность превращаются в глупость, а из деловитости возникает пустая суета. «Гибнет земля наша... от нас самих», — обращается писатель ко всем.

Продолжая начатую в «Ревизоре» *тему обличения бюрократической системы* государства, погрязшего в коррупции и взяточничестве,

Гоголь рисует своеобразный смир «мертвых душ» и чиновничьей России, которую отличают праздность и пустота существования. Писатель говорит об отсутствии истинной культуры и нравственности в современном ему обществе. Балы и сплетни — единственное, что наполняет здесь жизнь людей. Все разговоры вращаются вокруг пустяков, этим людям неведомы духовные запросы. Представление о красоте сводится к обсуждению расцветки материала и модных фасонов («пестро — не пестро»), а человек оценивается, помимо своего имущественного и сословного состояния, по тому, как он сморкается и по-вязывает галстук.

Вот почему так легко находит путь в это общество безнравственный и нечистый на руку плут Чичиков. Вместе с этим героем в поэму входит еще одна важная тема: Россия вступает на путь капиталистического развития и в жизни появляется *новый «герой времени»*, которого первым показал и оценил Гоголь — *«подлец-приобретатель»*. Для такого человека нет никаких морально-нравственных преград в том, что касается его главной цели — собственной выгоды. Вместе с тем писатель видит, что в сравнении с косной, омертвевшей средой помещиков и чиновников этот герой выглядит гораздо более энергичным, способным к быстрым и решительным действиям, и не в пример многим из тех, с кем он сталкивается, Чичиков наделен здравым смыслом. Но эти хорошие качества не могут принести в русскую жизнь ничего положительного, если душа их носителя останется мертвой, как и у всех остальных персонажей поэмы. Практичность, целеустремленность в Чичикове превращаются в плутовство. В нем заложены богатейшие потенциальные возможности, но без высокой цели, без нравственной основы они не могут реализоваться, и поэтому душа Чичикова разрушается.

Почему же сложилась такая ситуация? Отвечая на этот вопрос, Гоголь возвращается к своей постоянной теме: *обличения «пошлости пошлого человека»*. «Герои мои вовсе не злодеи», — утверждает писатель, — но они «все пошлы без исключения». Пошлость, оборачивающаяся омертвлением души, моральным одичанием, — вот главная опасность для человека. Недаром такое большое значение придавал Гоголь вставной *«Повести о капитане Копейкине»*, показывающей жестокость и бесчеловечность чиновников самой «высшей комиссии». «Повесть» посвящена теме героического 1812 года и создает глубокий контраст бездушному и мелкому миру чиновников. В этом как бы разросшемся эпизоде

показано, что судьба капитана, воевавшего за родину, искалеченного и лишенного возможности прокормить себя, никого не волнует. Высшие петербургские чины безразличны к нему, а значит, омертвление произошло повсюду — от общества уездных и губернских городов до верха государственной пирамиды.

Но есть в 1-м томе поэмы и то, что противостоит этой страшной, бездуховной, пошлой жизни. Это то *идеальное начало*, которое обязательно должно быть в произведении, названном поэмой. «Несметное богатство русского духа», «муж, одаренный божескими доблестями», «чудная русская девица... со всей дивной красотой женской души» — все это еще только задумывается, предполагается воплотить в последующих томах. Но и в первом томе ощущается присутствие идеала — через авторский голос, звучащий в *лирических отступлениях*, благодаря которому в поэму входит совершенно иной круг тем и проблем. Особенность их постановки заключается в том, что только автор может повести с читателем разговор о литературе, культуре, искусстве, подняться до высот философской мысли. Ведь никого из его «пошлых» героев эти темы не интересуют, все высокое и духовное не может затронуть их. Лишь иногда происходит как бы слияние голосов автора и его героя Чичикова, которому предстоит возродиться, а значит, обратиться ко всем этим вопросам. Но в 1-м томе поэмы это лишь некое обещание будущего развития героя, своеобразная «авторская подсказка» ему.

Вместе с голосом автора в поэму входят важнейшие темы, которые можно объединить в несколько блоков. Первый из них касается *вопросов, связанных с литературой*: о писательском труде и разном типе художников слова, задачах писателя и его ответственности; о литературных героях и способах их обрисовки, среди которых важнейшее место отводится сатире; о возможности появления нового положительного героя. Второй блок охватывает *вопросы философского характера*: о жизни и смерти, молодости и старости как разных периодах развития души; о цели и смысле жизни, предназначении человека. Третий блок касается проблемы *исторических судеб России и ее народа*: он связан с темой пути, по которому движется страна, ее будущего, которое мыслится неоднозначно; с темой народа — такого, каким он может и должен быть; с темой богатырства русского человека и его безграничных возможностей.

Эти крупные идейно-тематические пласты произведения проявляют себя как в отдельных лирических отступлениях, так и в сквозных

мотивах, проходящих через все произведение. Особенность поэмы также состоит в том, что, следуя пушкинским традициям, Гоголь создает в ней *образ автора*. Это не просто условная фигура, скрепляющая отдельные элементы, а целостная личность, со своим открыто выражаемым мировоззрением. Автор прямо выступает с оценками всего того, что им же рассказывается. При этом в лирических отступлениях автор раскрывается во всем многообразии его личности. В начале шестой главы помещено грустно-элегическое размышление *об уходящей юности и зрелости*, об «утрате живого движения» и грядущей старости. В конце этого отступления Гоголь прямо обращается к читателю: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдаст назад и обратно!» Так вновь звучит тема духовного и нравственного совершенствования человека, но обращенная уже не только к современникам, но и к самому себе.

С этим связаны и авторские мысли о *задаче художника в современном мире*. В лирическом отступлении в начале VII главы говорится о двух типах писателей. Автор ведет борьбу за утверждение реалистического искусства и взыскательного, трезвого взгляда на жизнь, не боящегося высветить всю «тину мелочей», в которой погряз современный человек, даже если это обрекает писателя быть не принятым его читателями, вызывает их враждебность. Он говорит о судьбе такого «непризнанного писателя»: «Сурово его поприще, и горько почувствует он свое одиночество». Другой удел уготован писателю, который уходит от наболевших проблем. Его ждет успех и слава, почет среди соотечественников. Сопоставляя судьбы этих двух писателей, автор с горечью говорит о нравственной и эстетической глухоте «современного суда», который не признает, что «высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем». В дальнейшем это лирическое отступление стало предметом ожесточенных споров в литературной полемике, развернувшейся в 1840–1850-е годы.

Но сам Гоголь готов не только погрузиться в «тину мелочей» и разить пером сатирика «пошлость пошлого человека». Ему, писателю-пророку, может открыться то, что дает надежду и зовет в будущее. И этот идеал он хочет представить своим читателям, призывая их стремиться к нему. Роль положительного идейного полюса в поэме играет один из ведущих мотивов — *мотив русского богатырства*. Он проходит через все

произведение, появляясь почти незаметно в 1-й главе: упоминание о «нынешнем времени», «когда и на Руси уже начинают выводиться богатыри», развивается постепенно в лирических отступлениях и в последней, 11-й главе звучит заключительным аккордом — «Здесь ли не быть богатырю».

Эти образы русских богатырей — не реальность, а скорее воплощенная вера Гоголя в русского человека. Все они входят в число мертвых и беглых «душ», и хотя живут или жили в том же мире, что и остальные герои поэмы, они не принадлежат той реальности, в которой разворачивается действие. Такие народные образы не существуют сами по себе, а только обрисовываются в размышлениях Чичикова над списком крестьян, купленных у Собакевича. Но вся стилистика и характер этого фрагмента текста свидетельствует о том, что перед нами скорее мысли самого автора, а не его героя. Он продолжает здесь тему богатырства русского народа, его потенциальных возможностей. Среди тех, о ком он пишет, есть талантливые мастера — Степан Пробка, плотник, «богатырь, что в гвардию годился бы»; кирпичник Милушкин, сапожник Максим Телятников. С восхищением автор говорит о бурлаках, сменяющих «разгул мирной жизни» на «труд и пот»; о безоглядной удали таких, как Абрам Фыров, беглый крестьянин, который, несмотря на опасность, «гуляет шумно и весело на хлебной пристани». Но в реальной жизни, так сильно уклонившейся от идеала, всех их подстерегает смерть. И лишь живой язык народа свидетельствует о том, что его душа не умерла, она может и должна возродиться. Размышляя об истинно *народном языке*, Гоголь замечает в лирическом отступлении, связанном с характеристикой прозвища, данного Плюшкину мужиком: «Нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово».

Народ-богатырь под стать русским пейзажам, той земле, «что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи». В заключительной, 11-й главе лирико-философское раздумье о России и призвании писателя, чью «главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями», сменяет *мотив дороги* — один из центральных в поэме. Он связан с главной *темой* — *пути*, предназначенного России и народу. В гоголевской системе движение, путь, дорога — всегда понятия взаимосвязанные: это свидетельство жизни, развития, противостоящего косности и смерти.

Не случайно все биографии крестьян, олицетворяющих лучшее, что есть в народе, объединяет именно этот мотив. «Чай, все губернии исходил с топором за поясом... Где-то носят теперь вас ваши быстрые ноги?.. Эти и по прозвищу видно, что хорошие бегуны». Следует отметить, что способность к движению свойственна и Чичикову, герою, которому по замыслу автора предстояло очищение и преобразование в положительного персонажа.

Вот почему две важнейшие темы авторских размышлений — *тема России* и *тема дороги* — сливаются в лирическом отступлении, которое завершает первый том поэмы. «Русь-тройка», «вся вдохновенная Богом», предстает в нем как видение автора, который стремится понять смысл ее движения; «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа». Но в том высоком лирическом пафосе, который пронизывает эти заключительные строки, звучит вера писателя в то, что ответ будет найден и душа народа предстанет живой и прекрасной.

Основные герои.

Поэма «Мертвые души» по замыслу Гоголя должна была представить «всю Русь», пусть даже только «с одного боку», в первой части, поэтому говорить о наличии в этом произведении какого-то одного или нескольких центральных героев было бы неправильно. Чичиков мог бы стать таким героем, но в объеме всего трехчастного замысла. В 1-м томе поэмы он стоит в ряду других персонажей, которые характеризуют разные типы целых социальных групп современной писателю России, хотя у него имеется и дополнительная функция связующего героя. Вот почему следует рассматривать не столько отдельных персонажей, сколько всю ту группу, к которой они принадлежат: помещики, чиновники, герой-приобретатель. Все они даны в *сатирическом* освещении, поскольку души их омертвели. Таковы и представители народа, которые показаны как составляющая реальной России, а живая душа есть только в тех представителях народной Руси, которая воплощена как авторский идеал.

Помещичья Россия показана в нескольких ее самых характерных типах: это Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич и Плюшкин. Именно их посещает Чичиков с целью покупки мертвых душ. С каждым из помещиков мы знакомимся только в течение того времени (как правило, не более одного дня), которое проводит с ним Чичиков. Но Гоголь избирает такой способ изображения, основанный на сочетании типич-

ных черт с индивидуальными особенностями, который позволяет составить представление не только об одном из персонажей, но и о целом слое российских помещиков, воплощенном в данном герое.

Каждому из помещиков посвящена отдельная глава, а вместе они представляют лицо помещичьей России. Последовательность появления этих образов не случайна: от помещика к помещику все глубже оскудение человеческой души, поглощенной жадой наживы или бессмысленным расточительством, что объясняется как бесконтрольным владением «душами» других, богатством, землей, так и бесцельностью существования, утратившего свою высшую духовную цель. По словам Гоголя, перед нами следуют герои, «один пошлее другого». Эти персонажи даны как бы в двойном освещении — такими, какими они сами себе кажутся, и такими, каковы они на самом деле. Подобный контраст вызывает комический эффект и одновременно горькую усмешку читателя.

Характеры помещиков в чем-то противоположны, но и чем-то неуловимо схожи между собой. Таким противопоставлением и сопоставлением Гоголь добивается дополнительной глубины повествования. Для того чтобы читатель лучше мог увидеть черты сходства и различия в разных типах помещиков, писатель использует особый прием. В основе изображения всех помещиков — один и тот же микросюжет. Его «пружина» — действия Чичикова, покупателя «мертвых душ». Непременными участниками каждого из пяти таких микросюжетов являются два персонажа: Чичиков и помещик, к которому он приезжает. В каждой из пяти глав, посвященных им, автор строит рассказ как последовательную смену эпизодов: въезд в усадьбу, встреча, угощение, предложение Чичикова продать ему «мертвые души», отъезд. Это не обычные сюжетные эпизоды: не сами события представляют интерес для автора, а возможность показать тот предметный мир, окружающий помещиков, в котором наиболее полно отражается личность каждого из них; не только дать сведения о содержании разговора Чичикова и помещика, а показать в манере общения каждого из героев то, что несет в себе черты как типические, так и индивидуальные.

Сцена купли-продажи «мертвых душ» в главах о каждом из помещиков занимает центральное место. До нее читатель уже может вместе с Чичиковым составить определенное представление о том помещике, с которым ведет беседу мошенник. Именно на основе этого впечатления Чичиков и строит разговор о «мертвых душах». А потому успех его це-

176

ликом зависит от того, насколько верно и полно ему, а значит, и читателям, удалось понять этот человеческий тип с его индивидуальными особенностями.

Первым из них предстает перед нами *Манилов*, которому посвящена вторая глава. Сам себе он кажется носителем высокой культуры, да и в армии его считали образованным офицером. Но Гоголь показывает, что это лишь претензия на роль просвещенного, интеллигентного помещика, который, живя в деревне, несет высокую культуру окружающим. На самом деле главная его особенность — праздная мечтательность, рождающая нелепые прожекты, духовную пустоту. Это скучный и никчемный, «серый» человек: «ни то ни се; ни в городе Богдан, ни в селе Селифан» — как говорит о нем Гоголь. Правда, Манилов не кажется злым или жестоким в обращении с людьми. Наоборот, он о всех знакомых хорошо отзывается, радушно принимает гостя, ласков с женой и детьми. Но все это кажется каким-то ненастоящим — «игрой на зрителя». Даже его приятная внешность вызывает такое чувство, что в этом человеке «чересчур было передано сахару». В такой нарочитости нет сознательного обмана — Манилов слишком глуп для этого, ему порой даже слов не хватает. Просто он живет в иллюзорном мире, причем сам процесс фантазирования доставляет Манилову истинное удовольствие. Отсюда и его любовь к красивой фразе и вообще к любому роду позирования — именно так, как показано в сцене купли-продажи мертвых душ. «Не будет ли эта негоция не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» — спрашивает он, проявляя показной интерес к государственным делам, при этом совершенно не понимая суть предложения Чичикова. Но самое главное то, что, кроме пустых мечтаний, Манилов ничем заниматься просто не может — ведь нельзя же в самом деле считать, что выбивание трубки и выстраивание «красивыми рядками» грудок пепла и есть достойное занятие просвещенного помещика. Он является сентиментальным фантазером, совершенно не способным при этом к действию. Недаром его фамилия стала нарицательным словом, выражающим соответствующее понятие — «*маниловщина*». Праздность и безделье вошли в плоть и кровь этого человека и стали неотъемлемой частью его натуры. Сентиментально-идиллические представления о мире, мечты, в которые он погружен большую часть своего времени, приводят к тому, что хозяйство его идет «как-то само собой», без особого с его стороны участия, и постепенно разваливается.

Но не только полная бесхозяйственность делает этот тип помещика неприемлемым, с точки зрения писателя. Главный аргумент заключается в том, что Манилов абсолютно утратил духовные ориентиры. Только полной бесчувственностью можно объяснить то, что он, желая угодить другу, решил *подарить* Чичикову мертвые души. А кощунственная фраза, которую он при этом произносит: «умершие души в некотором роде совершенная дрянь», — для Гоголя, человека глубоко верующего, является свидетельством того, что душа самого Манилова мертва.

Следующий тип помещиков представлен *Коробочкой*. Если в образе Манилова Гоголь разоблачил миф о просвещенном барине, то в образе Коробочки писатель развеял представление о бережливой и деловой помещице, которая мудро ведет хозяйство, заботится о крестьянах, хранит семейный очаг. Патриархальность этой помещицы — вовсе не то бережное сохранение традиций, о котором писал Пушкин: «Они хранили в жизни мирной / Привычки милой старины». Коробочка кажется просто застрявшей в прошлом, время для нее как будто остановилось и стало двигаться по замкнутому кругу мелких хозяйственных забот, которые поглотили и умертвили ее душу. Действительно, в отличие от Манилова она все время хлопочет по хозяйству. Об этом говорят и засеянные огороды, и наполненный «всякой домашней тварью» птичий дом, и поддерживаемые «как следует» крестьянские избы. Ее деревня — ухоженная, а крестьяне, в ней живущие, не страдают от бедности. Все говорит об аккуратности хозяйки, ее способности управлять помещьем. Но это не проявление живого хозяйственного ума. Коробочка просто следует своеобразной «программе действий», то есть возвращает, продает и покупает. И только в этой плоскости она может думать. Ни о каких духовных запросах здесь не может быть и речи. Дом Коробочки со старинными маленькими зеркалами, шипящими часами и картинками, за которыми обязательно заложено что-нибудь, пышными перинами и сытной едой сообщает нам о патриархальности уклада жизни хозяйки. Но эта простота граничит с невежеством, нежеланием знать хоть что-то, выходящее за пределы круга ее забот. Во всем она бездумно следует привычным шаблонам: приезжий — значит «купец», вещь «из Москвы» — значит «хорошая работа» и т.п. Мышление Коробочки ограничено, как и замкнутый круг ее жизни, — даже в город, находящийся неподалеку от имения, она выбиралась всего пару раз. То, как Коробочка общается с Чичиковым, выдает ее глупость, которой нисколько не мешает практическая хватка, стремление не упустить вы-

году. С наибольшей наглядностью это проявляется в сцене купли-продажи мертвых душ. Коробочка предстает крайне бестолковой, не способной уловить суть «выгодного» предложения Чичикова. Она понимает его буквально: «Нечто хочешь ты их откапывать из земли?» — вопрошает помещица. Нелепа и смешна боязнь Коробочки продать мертвые души, поскольку ее не столько пугает сам предмет торговли, а более волнует, как бы не продешевить, да и вдруг мертвые души зачем-нибудь пригодятся в хозяйстве. Даже Чичиков не выдерживает непроходимой тупости Коробочки. Его мнение о ней удивительным образом сходится с авторским: это «дубинноголовая» помещица. Гоголь показывает читателям, что такие люди, как она, не способны ни к какому движению — ни внешнему, ни внутреннему, потому что душа в них мертва и уже не может возродиться.

В противоположность Коробочке *Ноздрев* весь в движении. Он обладает неумным темпераментом, деятелен, решителен: покупает, меняет, продает, мошенничает в карты, проигрывает и вечно попадает в какие-то дурные истории, почему и получает ироничное определение «исторический человек». Однако его деятельность оборачивается против окружающих и всегда при этом бесцельна. Он не мелочен, как Коробочка, но легкомыслен, как Манилов, и по-хлестаковски врет по всякому поводу и хвастает без меры. К тому же он ничего не доделывает до конца: незаконченный ремонт в доме (когда приезжает домой сам барин и гости, в столовой его дома мужики красят стены), пустые стойла, старая, неисправная шарманка, бесполезная абсолютно, и проигранная в карты бричка — вот последствия этого. Неудивительно, что поместье его и хозяйство, которым он несколько не озабочен, разваливается, крестьяне бедствуют, только собакам у Ноздрева живется комфортно и привольно. Они заменяют ему семью: ведь жена Ноздрева умерла, а двое детей, за которыми присматривает нянька, его вовсе не интересуют. Фактически, он не связан никакими обязательствами — ни моральными, ни материальными. Но и власти денег, собственности над ним нет никакой. Он готов прокутить что угодно: коня, повозку, деньги, вырученные от продажи товаров на ярмарке. Вот почему именно Ноздрев оказывается способен дать отпор озабоченному погоней за деньгами Чичикову: мертвые души не продал, из своего дома выгнал, а потом еще поспособствовал изгнанию из города.

И все же это еще не значит, что в образе Ноздрева Гоголь показывает положительного героя. Правда, именно ему писатель дает возможность,

пусть и ненароком, приоткрыть тайну Чичикова: «Сейчас видно, что двуличный человек». В самом Ноздрева тоже есть какая-то двойственность. В его портрете прослеживается нечто такое, что напоминает фольклорного добра-молодца: «Это был среднего роста очень недурно сложенный молодец, с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами и черными, как смоль, бакенбардами. Свеж он был, как кровь с молоком; здоровье, казалось, так и прыскало с лица его». Конечно, в этом описании сквозит явная ирония. Не зря автор, рассказывая далее о драках, в которые постоянно ввязывается Ноздрев, замечает, что «полные щеки его так хорошо были сотворены и вмещали в себе столько растительной силы, что бакенбарды скоро вырастали вновь», когда в очередной заварушке ему их изрядно выдергивали. Есть в этом герое и что-то от животного (вспомним, ведь он был среди собак «совершенно как отец среди семейства»), но и определение «исторический человек» дано ему не зря. В авторской характеристике этого помещика звучит не только ирония и насмешка, но и другой мотив — мотив нереализованных возможностей, содержащихся в этой натуре. «В их лицах всегда видно что-то открытое, прямое, удалое», — пишет Гоголь о типе людей, подобных Ноздреву. А в конце главы, описывая безобразное окончание партии в шашки, когда Ноздрев готов избить приехавшего к нему гостя, вдруг возникает совсем уж неожиданное сравнение: «Бейте его! — кричал он таким же голосом, как во время великого приступа кричит своему взводу: «Ребята, вперед! — какой-нибудь отчаянный поручик, которого взбалмошная храбрость уже приобрела такую известность, что дается нарочный приказ держать его за руки во время горячих дел. Но поручик уже почувствовал бранный задор, все пошло кругом в голове его; перед ним носится Суворов, он лезет на великое дело». Может быть, в том и беда такого характера, как Ноздрев, что он не вовремя родился? Доведись ему участвовать в войне 1812 года, может, он был бы не хуже Дениса Давыдова. Но, как считает писатель, в его время такой человеческий тип измелывал, вырождался, превратился в пародию, а душа его омертвела. Всех сил и храбрости его только и хватило на то, чтобы чуть не побить Чичикова, да изрядно напакостить ему.

Собакевич кажется полной противоположностью Ноздреву, он, как и Коробочка, рачительный хозяин. Но это особый тип помещика-кулака, который, в отличие от Коробочки, вполне может вписаться в новые условия наступающего века капиталистического хозяйства. Если хлопотливая помещица мелочна и глупа, то *Собакевич*, наоборот, крупный,

тяжеловесный, неповоротливый, похожий на «средней величины медведя» человек (у него даже имя Михаил Семенович), но обладающий быстрым, цепким, расчетливым умом. Вокруг все под стать этому человеку-медведю: прочно и добротно сделано, но неуклюже и грубо («в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах: совершенный медведь»). Деревня у него большая, богатая, дома у крестьян крепкие, и живут они, видимо, небедно. Господский дом тоже свидетельствует о заботе хозяина прежде всего об удобстве и надежности — вот он и вышел вопреки замыслу архитектора неказистым и безвкусным. Но в отличие от претенциозного, но недалекого Манилова Собакевича не волнует внешний вид, главное, чтобы все было практично и прочно. Да и сам он выглядит так, что становится понятно: он «из таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила...хватила топором раз — вышел нос,хватила в другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза...» Кажется, что его интересует только то, как бы поплотнее набить желудок. Но за такой внешностью скрывается умный, злобный и опасный хищник. Недаром Собакевич вспоминает о том, как его отец мог завалить медведя. Сам он оказался способным «завалить» другого мощного и страшного хищника — Чичикова. Сцена купли-продажи в этой главе принципиально отличается от всех аналогичных сцен с другими помещиками: здесь не Чичиков, а Собакевич ведет партию. Он, в отличие от остальных, сразу понимает сущность мошеннической сделки, которая его несколько не смущает, и начинает вести настоящий торг. Чичиков понимает, что перед ним серьезный, опасный враг, которого следует опасаться, потому и принимает правила игры. Собакевича, как и Чичикова, не смущает необычность и аморальность сделки: есть продавец, есть покупатель, есть товар. Чичиков, пытаясь сбить цену, напоминает, что «весь предмет просто фу-фу... кому он нужен?» На что Собакевич резонно замечает: «Да вот вы покупаете, стало быть нужен». Некоторые исследователи творчества Гоголя считают, что в этом эпизоде как будто сошлись два беса, которые ведут спор о цене человеческой души: по восьми гривен, как предлагает Чичиков, или же «по сту рублей за штуку», как заламывает поначалу Собакевич. Сошлись на цене два с полтиною. С горькой усмешкой заключает автор: «Так совершилось дело». Может и правда, те души, которые проходят чередой перед глазами читателя, больше и не стоят? Но недаром именно список крестьян, подготовленный Собакевичем для совершения купчей крепости, наводит потом Чичикова, а вместе с ним

автора и читателя, на мысль о том, что в русском человеке заложены безграничные возможности, а потому душа его бесценна. Главное, чтобы она была жива. Но именно этого и нет у Собакевича: «Казалось, в этом теле совсем не было души...» Вот почему все замечательные хозяйственные качества этого типа помещика, его практическая хватка, ум, расторопность не могут дать надежду на то, что такие люди возродят Россию. Ведь, по мнению писателя, дело без души — ничто. И Гоголя ужасает мысль о том, что стремительно приближается век таких дельцов, как Чичиков, и таких помещиков, как Собакевич. Трудно представить, что человек, у которого душа, «как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою», может возродиться к новой, настоящей, духовной жизни. «Нет, кто уж кулак, тому не разогнуться в ладонь», — заключает писатель.

Зато последнему из череды помещиков — *Плюшкину*, который, казалось бы, стоит на самой нижней ступени падения и опустошения души, Гоголь оставляет надежду на преображение. Если в других главах подчеркивается типичность представленных в них героев, то в Плюшкине писатель видит и своего рода исключительность: даже Чичиков, выдававший «немало всего рода людей», такого «еще не видывал», да и в авторской характеристике сказано, что «подобное явление редко попадается на Руси». Плюшкин — это «какая-то прореха на человечестве». Остальных помещиков можно охарактеризовать по их отношению к собственности как «накопителей» (Коробочка и Собакевич) и «расточителей» (Манилов, Ноздрев). Но к Плюшкину даже такое условное определение невозможно отнести: он и накопитель и расточитель одновременно. С одной стороны, он самый богатый из всех помещиков, владелец большого имения и тысячи крепостных душ. Но все, что видит читатель вместе Чичиковым, наводит на мысль о состоянии крайнего запустения: строения покосились, хозяйство разваливается, собранный урожай гниет и портится, а крестьяне мрут от голода и болезней или же сбегают от такой жизни (это и привлекло Чичикова в деревню Плюшкина). Но зато хозяин, заморивший голодом даже своих дворовых и сам постоянно недоедающий, вечно что-то тащит к себе в кучу всякого ненужного хлама — даже использованную зубочистку, старый засохший кусочек лимончика. Всех вокруг он подозревает в воровстве, ему жалко денег и вообще каких-либо трат, не важно даже на что — хоть на продажу излишка зерна, хоть на жизнь внука и дочери. Он стал рабом вещей. Невероятная скупость изуродовала его, лишив не только семьи,

детей, но и нормального человеческого облика. Рисуя портрет Плюшкина, автор сгущает краски до предела: Чичиков не мог даже «распознать, какого пола была фигура: баба или мужик», — и решил в конце концов, что перед ним ключница. Но, пожалуй, даже и ключница не наденет то тряпье, которое носит этот богатейший помещик: на его халате «рукава и верхние полы до того засалились, что походили на юфть, какая идет на сапоги».

Как же может человек опуститься так низко, что привело его к этому? — таким вопросом задается автор, рисуя Плюшкина. Для ответа на него Гоголю пришлось несколько изменить план, по которому изображались помещики в других главах. Мы узнаем биографию Плюшкина, своеобразную «историю болезни», имя которой — скупость.

Оказывается, Плюшкин был таким не всегда. Когда-то он был просто бережливым и экономным хозяином и хорошим отцом, но внезапно наступившее после смерти жены одиночество обострило его и без того несколько скупой характер. Потом дети разъехались, друзья умерли, и скупость, ставшая всепоглощающей страстью, взяла над ним полную власть. Она привела к тому, что Плюшкин вообще перестал испытывать потребность в общении с людьми, что привело к разрыву родственных отношений, нежеланию видеть гостей. Даже своих детей Плюшкин стал воспринимать, как расхитителей имущества, не испытывая никакой радости при встрече с ними. В итоге он оказывается в полном одиночестве, которое, в свою очередь, стало питательной средой для дальнейшего развития скупости. Полностью поглощенный этим страшным духовным недугом — скупостью и жадной стяжательством, — он утратил представление о реальном положении вещей. В итоге Плюшкин не может отличить важного и нужного от мелочей, полезного от несущественного. «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! Мог так измениться!» — восклицает писатель и дает беспощадный ответ: «Все похоже на правду, все может статься с человеком». Оказывается, Плюшкин не такое уж исключительное явление. Конечно, во многом он сам виновен в той беде, которая с ним случилась. Но при определенных условиях в подобном положении может оказаться любой — и это страшит писателя. Недаром именно в этой главе помещено его лирическое отступление о юности и «бесчеловечной старости», которая «ничего не отдает назад».

Есть ли спасение от этой беды, можно ли вернуть к жизни одеревеневшую душу? Ведь природа, даже в состоянии крайнего запустения,

все равно жива и прекрасна, как «старый, обширный, тянувшийся позади дома сад» в имении Плюшкина. Так и человек, сохранивший хоть малую искорку живой души, может возродиться и расцвести. Во всяком случае, Гоголь предполагал, что такое возможно, собираясь показать в следующих частях поэмы историю возрождения души Плюшкина. И черты этого замысла видны в главе о Плюшкине. Невероятно, но именно Чичиков пробуждает в нем что-то, похожее на живое душевное движение. Быстро разобравшись, как уговорить старика продать ему мертвые души, Чичиков делает упор на великодушие: он якобы готов взять на себя убытки по оплате налога за умерших крестьян Плюшкина исключительно из желания доставить ему удовольствие. «Ах, батюшка! Ах, благодетель мой!» — восклицает растроганный старик. Он, давно забывший, что такое доброта и великодушие, уже желает «всяких утешений» не только Чичикову, но даже и деткам его. «Деревянное лицо» Плюшкина вдруг озарило вполне человеческое чувство — радость, правда, «мгновенно и прошедшая, будто ее вовсе и не бывало». Но этого уже достаточно, чтобы понять: ведь что-то человеческое в нем все же осталось. Он так расщедрился, что готов угостить дорогого гостя: Чичикову предложен «сухарь из кулича» и «славный ликерчик» из «графинчика, который был весь в пыли, как в фуфайке», да еще и с «козявками и всякой дрянью» внутри. А после отъезда неожиданного благодетеля Плюшкин решает на совсем уж невиданный для него поступок: хочет завещать Чичикову свои карманные часы. Оказывается, так мало нужно, чтобы хоть немного всколыхнуть эту искаленную душу: чуть-чуть внимания, пусть и небескорыстного, участия, поддержки. А еще человеку нужен близкий человек, тот, для кого ничего не жаль. У Плюшкина таких не осталось, но зато есть воспоминания, которые могут пробудить в этом скляге давно забытые чувства. Чичиков просит Плюшкина назвать какого-нибудь знакомого в городе, чтобы совершить купчую крепость. Оказывается, из прошлых его друзей в живых еще остался один — председатель палаты, с которым они дружили еще в школе. Старик вспоминает свою юность, «и на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, вырвалось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства». Но и этого достаточно, чтобы понять: в этой порабощенной страстью к наживе душе еще осталась хоть и крохотная, но живая часть ее, а значит, возрождение возможно. В этом главное принципиальное отличие Плюшкина от других помещиков, показанных Гоголем. И лицо помещичьей России, отраженное в них, становится не таким страшным и омертвевшим.

Другое дело — *Россия чиновничья*. Если следовать аналогии с дантовским «Адом», то с каждым новым кругом грехи людей должны быть все более и более тяжкими, а путь к возрождению должен становиться еще проблематичнее. «Мертвая бесчувственность жизни» российской бюрократии уже не раз оказывалась предметом художественного исследования Гоголя, пером сатирика разившего ее пороки. Создавая образы чиновников губернского города, куда приезжает Чичиков, писатель вновь возвращается к этой теме. В отличие от помещиков, они представлены не обобщенными типами, а как *собираательный портрет*, в котором выделяется несколько образов, нарисованных более подробно. Чиновничество, как показывает Гоголь, роднит с помещиками нравы паразитического существования, жажда наживы и бездуховность. Всех их автор подразделяет на «толстых» и «тонких», но это деление абсурдно, поскольку попадая на солидное место, «тонкий» тут же приобретает черты «толстого». А «толстый», в свою очередь, оказавшись перед лицом старшего по чину, начинает чувствовать себя «тонким». Очевидно, что сущность у них одинакова. Губернская знать черства, а чиновники равнодушны и к людям, с которыми они имеют дело как представители государственной власти, и к своему долгу. Резкая характеристика, которую дает им Собакевич в разговоре с Чичиковым, вполне совпадает с авторской: «Я их знаю всех; это все мошенники, весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все христопродавцы. Один там только и есть порядочный человек: прокурор, да и тот, если сказать правду, свинья».

Таков, например, нарисованный беглыми штрихами чиновник Иван Антонович по прозвищу «кувшинное рыло». За взятку он готов продать собственную душу, если, конечно, предположить, что душа у него имеется. Вот почему, несмотря на комическое прозвище, он выглядит отнюдь не смешно, а скорее страшно.

Подобные чиновники — не исключительное явление, а отражение всей системы российской бюрократии. Как и в «Ревизоре», Гоголь показывает «корпорацию воров и мошенников». Всюду царят бюрократизм и продажность чиновников. В судебной палате, в которую читатель попадает вместе с Чичиковым, законами откровенно пренебрегают, делом никто заниматься не собирается, а чиновники, «жрецы» этой своеобразной Фемиды, озабочены только тем, как собрать дань с посетителей — то есть взятки. Взятка здесь настолько обязательна, что только самые близкие друзья высокопоставленных чиновников могут быть ос-

вобожжены от нее. Так, например, председатель палаты по-дружески освобождаст Чичикова от дани: «Приятели мои не должны платить».

Но еще ужаснее то, что за праздной и сытой жизнью чиновники не только забывают о своем служебном долге, но и полностью утрачивают духовные запросы, теряют «живую душу». Среди галереи чиновничества в поэме выделяется образ *прокурора*. Все чиновники, узнав о странной покупке Чичикова, впадают в панику, а прокурор испугался настолько, что, придя домой, умер. И только тогда, когда он превратился в «бездушное тело», вспомнили, что «у него была душа». За острой социальной сатирой вновь встает философский вопрос: зачем жил человек? Что осталось после него? «А ведь если разобрать хорошенько дело, так на поверку у тебя всего только и было, что густые брови» — так заканчивает автор рассказ о прокуроре. Но может быть, уже появился тот герой, который противостоит всей этой галерее «мертвых душ» российской действительности?

Гоголь мечтает о его появлении и в 1-м томе он рисует действительно новое лицо русской жизни, но отнюдь не в положительном свете. Чичиков — *новый герой*, особый тип русского человека, появившийся в ту эпоху, своеобразный «герой времени», душа которого «зачарована богатством». Именно тогда, когда в России деньги стали играть решающую роль и утвердиться в обществе, добиться независимости можно было только опираясь на капитал, появился этот «подлец-приобретатель». В этой авторской характеристике героя сразу расставлены все акценты: дитя своего времени, Чичиков в погоне за капиталом утрачивает понятия о чести, совести, порядочности. Но в обществе, где мерилom ценности человека является капитал, это не имеет значения: Чичикова считают «миллионщиком», а потому принимают как «порядочного человека».

В образе Чичикова получили художественное воплощение такие черты, как стремление к успеху любой ценой, предприимчивость, практицизм, способность «разумной волей» умирять свои желания, то есть качества, свойственные нарождающейся русской буржуазии, сочетающиеся с беспринципностью и эгоизмом. Не такого героя ждет Гоголь: ведь жажда приобретательства убивает в Чичикове лучшие человеческие чувства, не оставляет места «живой» душе. Чичиков обладает знанием людей, но это ему нужно для удачного совершения своего жуткого «дела» — покупки «мертвых душ». Он — сила, но «страшная и подлая».

Особенности этого образа связаны с замыслом автора провести Чичикова через путь очищения и возрождения души. Таким способом пи-

186

сатель хотел показать для всех путь от самых глубин падения — «ада» — через «чистилище» к преобразованию и одухотворению. Вот почему так важна роль Чичикова в общей структуре писательского замысла. Именно потому он наделен биографией (как и Плюшкин), но дается она только в самом конце 1-го тома. До этого его характер не вполне определен: в общении со всеми он старается угодить собеседнику, подлаживается под него. С каждым новым встреченным на его пути лицом он выглядит иным: с Маниловым — сама вежливость и благодушие, с Ноздревым — искатель приключений, с Собакевичем — рачительный хозяин. Ко всем он умеет найти подход, для каждого находит свой интерес и нужные слова. Чичиков обладает знанием людей, способностью проникать в их души. Недаром он сразу принят всеми в городском обществе: дамы на него заглядываются, «отцы города» — высшие чиновники — обхаживают, помещики приглашают в гости в свои имения. Он привлекателен для многих, и в этом его опасность: он вводит в соблазн окружающих его людей. Вот почему некоторые исследователи считают, что в облике Чичикова есть нечто дьявольское. Действительно, охота за умершими душами — исконное занятие черта. Недаром городские сплетни среди прочего нарекают его Антихристом, а в поведении чиновников проглядывает что-то апокалипсическое, что подкрепляется картиной смерти прокурора.

Но в образе Чичикова выделяются и совсем иные черты — те, которые позволили бы автору провести его через путь очищения. Не случайно авторские размышления часто перекликаются с мыслями Чичикова (об умерших крестьянах Собакевича, о молоденькой пансионерке). Основа трагизма и одновременно комизма этого образа в том, что все человеческие чувства в Чичикове спрятаны глубоко внутри, а смысл жизни он видит в приобретательстве. Совесть его иногда пробуждается, но он быстро успокаивает ее, создавая целую систему самооправданий: «Несчастливым я не сделал никого: я не ограбил вдову, я не пустил никого по миру...». В конце концов Чичиков оправдывает свое преступление. Это путь деградации, от которого предостерегает своего героя автор. Писатель призывает Чичикова, а вместе с ним и читателей, вступить на «прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине», это путь спасения, возрождения живой души в каждом.

Недаром так противоположны и вместе с тем так близки два образа, завершающие рассказ о путешествии Чичикова в 1-м томе поэмы, — образ брички, везущей Чичикова, и знаменитая «птица-тройка». Путь в

неизведанное прокладывает наш странный герой в своей неизменной бричке. Она, уносясь в даль, постепенно теряет свои очертания, и ее место занимает образ «птицы-тройки». Бричка везет по дорогам России «подлеца-приобретателя», покупателя мертвых душ. Она кружит по бездорожью из губернии в губернию, от одного помещика к другому, и, кажется, нет конца этому пути. А «птица-тройка» летит вперед, и ее стремительный полет устремлен в будущее страны, ее народа. Но кто в ней едет и кто управляет? Может быть, это знакомый нам герой, но уже выбравший путь и способный указать его другим? Куда он ведет, неясно пока и самому автору. Но это странное слияние образов чичиковской брички и «птицы-тройки» обнажает символическую многозначность всей художественной структуры поэмы и грандиозность авторского замысла: создать «эпопею национального духа». Гоголь закончил лишь первый том, но его дело продолжили писатели, которые пришли в русскую литературу вслед за ним.

Художественное своеобразие.

По словам Гоголя, Пушкин лучше всех уловил своеобразие писательской манеры будущего автора «Мертвых душ»: «Ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем». Действительно, главным средством изображения русской жизни в поэме становится *художественная деталь*. У Гоголя она используется как основное средство типизации героев. Автор выделяет в каждом из них основную, ведущую черту, которая становится стержнем художественного образа и «обтырывается» с помощью умело подобранных деталей. Такими *детальми-лейтмотивами* образа являются: сахар (Манилов); мешочки, коробочки (Коробочка); животная сила и здоровье (Ноздрев); грубые, но прочные вещи (Собакевич); куча всякого мусора, прореха, дырка (Плюшкин). Например, слащавость, мечтательность, необоснованную претенциозность Манилова подчеркивают детали портрета («глаза сладкие, как сахар»; в «приятность» его «чересчур было передано сахару»), детали поведения с окружающими людьми (с Чичиковым, с женой и детьми), интерьера (в его кабинете прекрасная мебель — и тут же два недоделанных кресла, обтянутых рогожей; щегольской подсвечник — а рядом «какой-то просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале»), речевые детали, которые позволяют создать не-

188

повторимую манеру говорить «сладко» и неопределенно («майский день, именины сердца»; «позвольте вам этого не позволить»).

Такого рода детали-лейтмотивы используются как средство характеристики всех героев, даже эпизодических (например, Иван Антонович — «кувшинное рыло», у прокурора — «весьма черные густые брови») и собирательных образов («толстые и тонкие» чиновники). Но есть и особые художественные средства, которые используются при создании определенного ряда образов. Например, для того чтобы ярче выделить то, что характерно для каждого из помещиков, представляющих обобщенные типы, автор использует особый *композиционный прием* в построении глав. Он заключается в повторе определенного набора *сюжетных деталей*, которые располагаются в одинаковой последовательности. Сначала описывается имение, двор, интерьер дома помещика, дается его портрет и авторская характеристика. Затем мы видим помещика в его взаимоотношениях с Чичиковым — манеру поведения, речи, слышим отзывы о соседях и городских чиновниках и знакомимся с его домашним окружением. В каждой из этих глав мы становимся свидетелями обеда или другого угощения (иногда весьма своеобразного — как у Плюшкина), которым потчуют Чичикова — ведь гоголевский герой, знаток материальной жизни и быта, часто получает характеристику именно через еду. А в заключение показана сцена купли-продажи «мертвых душ», завершающая портрет каждого помещика. Этот прием позволяет легко проводить сравнение. Так, еда как средство характеристики присутствует во всех главах о помещиках: обед у Манилова скромный, но с претензией («щи, но от чистого сердца»); у Коробочки — обильный, в патриархальном вкусе («грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками»); у Собакевича подаются большие и сытные блюда, после которых гость еле встает из-за стола («у меня когда свинина, всю свинью давай на стол; баранина — всего барана тащи»); у Ноздрева кормят невкусно, он обращает больше внимания на вина; у Плюшкина вместо обеда гостю предложен ликер с мухами и «сухарь из кулича», оставшегося еще от пасхального угощения.

Особо следует отметить *предметно-бытовые детали*, которые отражают мир вещей. Их очень много, и они несут важную идейно-смысловую нагрузку: в мире, где о душе забыли и она «омертвела», ее место прочно занимают предметы, вещи, к которым накрепко привязан их хозяин. Вот почему вещи олицетворяются: таковы часы у Коробочки, которым «пришла охота бить», или мебель у Собакевича, где «каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич!».

Индивидуализации персонажей способствуют и *зоологические мотивы*: Манилов — кот, Собакевич — медведь, Коробочка — птица, Ноздрев — собака, Плюшкин — мышь. Кроме того, каждому из них сопутствует определенная *цветовая гамма*. Например, имение Манилова, его портрет, одежда жены — все дается в серо-голубых тонах; в одежде Собакевича преобладают красно-коричневые цвета; Чичиков запоминается по сквозной детали: он любит одеваться во фрак «брусничного цвета с искрой».

Речевая характеристика персонажей также возникает благодаря использованию деталей: в речи Манилова много вводных слов и предложений, говорит он вычурно, фразу не заканчивает; в речи Ноздрева много бранной лексики, жаргонизмов картежника, лошаdnика, он часто говорит алогизмами («он приехал черт знает откуда, и я здесь живу»); у чиновников свой особый язык: наряду с канцеляризмами в обращении друг к другу они используют устойчивые в этой среде обороты («Ты заврался, мамочка Иван Григорьевич!»). Даже *фамилии* многих персонажей в определенной степени характеризуют их (Собакевич, Коробочка, Плюшкин). С той же целью используются *оценочные эпитеты и сравнения* (Коробочка — «дубинноголовая», Плюшкин — «прореха на человечестве», Собакевич — «человек-кулак»).

Все вместе эти художественные средства служат созданию *комического и сатирического* эффекта, показывают алогизм существования таких людей. Порой Гоголь применяет и *гротеск*, как, например, при создании образа Плюшкина — «прорехи на человечестве». Это одновременно типический и фантастический образ. Он создается через накопление деталей: деревня, дом, портрет хозяина и, наконец, куча старья.

Но художественная ткань «Мертвых душ» все же неоднородна, поскольку в поэме представлены два лика России, а значит, *эпическое противопоставляется лирическому*. Россия помещиков, чиновников, мужиков — пьяниц, лентяев, неумех — это один «лик», который изображается с помощью сатирических средств. Другой лик России представлен в лирических отступлениях: это авторский идеал страны, где по вольным просторам гуляют подлинныe богатыри, люди живут насыщенной духовной жизнью и наделены «живой», а не «мертвой» душой. Вот почему *стилистика лирических отступлений* совершенно иная: сатирико-бытовая, разговорная лексика исчезает, язык автора становится книжно-романтическим, торжественно-патетическим, насыщается лексикой архаичной, книжной («грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в святой ужас и в блистанье главы»). Это *высокий стиль*, где уместны красочные метафоры, сравнения, эпитеты («что-то

восторженно чудное», «дерзкие дива природы»), риторические вопросы, восклицания, обращения («И какой же русский не любит быстрой езды?»; «О моя юность! о моя свежесть!»).

Так рисуется совершенно иная картина Руси, с ее бескрайними просторами, убегающими вдаль дорогами. *Пейзаж* лирической части резко контрастирует тому, который присутствует в эпической, где он является средством раскрытия характеров героев. В лирических отступлениях пейзаж связан с темой будущего России и ее народа, с мотивом дороги: «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» Именно этот художественный пласт произведения позволяет говорить о его подлинно поэтическом звучании, выражающем веру писателя в великое будущее России.

Значение произведения.

Огромное значение поэмы «Мертвые души» для истории русской литературы, общественной и христианско-философской мысли не подлежит сомнению. Это произведение вошло в «золотой фонд» русской словесности, а многие из его тем, проблем, идей не утратили своего значения и в наши дни. Но в разные эпохи представители различных направлений делали акцент на тех сторонах поэмы, которые вызывали у них наибольший интерес и отклик. Для таких критиков славянофильского направления, как К.С. Аксаков, главным было подчеркнуть важность положительного полюса поэмы, прославления величия России. Для представителей демократической критики произведение Гоголя — это бесценный вклад в развитие русского реализма, его критического направления. А христианские философы отмечали высоту нравственной позиции писателя, сближающей поэму с проповедью.

Художественные открытия Гоголя в этом произведении во многом определили пути развития творчества ведущих русских писателей второй половины XIX века. Тему оскудения и разрушения дворянских усадеб подхватил И.С. Тургенев, размышление о причинах и следствиях застоя глубинной русской жизни продолжил И.А. Гончаров, а Н.А. Некрасов принял эстафету в создании образа народной России. Наследником традиций гоголевской сатиры стал М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский вслед за Гоголем поднял на небывалую высоту нравственно-философскую проблематику, основанную на христианских позициях. Л.Н. Толстой продолжил дело Гоголя в создании крупномасштабных

эпических полотен, создав эпопею «Война и мир», а А.П. Чехов творчески развил линию сопряжения в произведении сатирического и лирического начала. В XX веке по-новому переосмыслили гоголевскую поэму символисты, особенно А. Белый, но наиболее значительным наследником гоголевских традиций стал М.А. Булгаков.

Точка зрения

Полемика по поводу поэмы «Мертвые души» развернулась сразу после выхода произведения, и споры о нем не прекращаются до сих пор. Познакомьтесь с позициями нескольких представителей литературно-критической мысли.

В.Г. Белинский:

«И вдруг... является творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовью к плодovitому зерну русской жизни; творение необъятно художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта — и в то же время глубокое по мысли социальное, общественное, историческое... В «Мертвых душах» автор сделал такой великий шаг, что все, доселе им написанное, кажется слабым и бледным в сравнении с ними...

«Мертвые души» прочтутся всеми, но понравятся, разумеется, далеко не всем. В числе многих причин есть и та, что «Мертвые души» не соответствуют понятию толпы о романе, как о сказке... Поэмою Гоголя могут вполне насладиться только те, кому доступна мысль и художественное выполнение создания, кому важно содержание, а не «сюжет»... «Мертвые души» требуют изучения.

...Что касается до нас, то... мы скажем только, что не в шутку назвал Гоголь свой роман «поэмою» и что не комическую поэму разумеет он под нею. Это нам сказал не автор, а его книга. Мы не видим в ней ничего шуточного и смешного... Нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые души» и грубее понимать их, как видя в них сатиру»¹.

(В.Г. Белинский. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя, 1842)

¹ Цит по кн.: Русская литература XIX века в зеркале критики: Хрестоматия литературно-критических материалов. Саратов, 1996.

К.С. Аксаков:

«Мы нисколько не берем на себя важного труда отдать отчет в этом новом великом произведении Гоголя, уже ставшего высоко предыдущим созданиям; мы считаем нужным сказать несколько слов, чтобы указать на точку зрения, с какой, нам кажется, надобно смотреть на его поэму...

Перед нами, в этом произведении, предстает... чистый, истинный, древний эпос, чудным образом возникший в России... Разумеется, этот эпос, эпос древности, являющийся в поэме Гоголя «Мертвые души», есть в то же время явление в высшей степени свободное и современное. ...В поэме Гоголя явления идут одни за другими, спокойно сменяя друг друга, объемлемые великим эпическим созерцанием, открывающим целый мир, стройно предстающий со своим внутренним содержанием и единством, со своею тайною жизни. Одним словом, как мы уже сказали и повторяем: древний, важный эпос является в своем величавом течении. ...Да, это поэма, и это название вам доказывает, что автор понимал, что производил; понимал всю великость и важность своего дела...

...Мы, по крайней мере, можем, имеем даже право думать, что в этой поэме охватывается широко Русь, и уж не тайна ли русской жизни лежит, заключенная в ней, не выговорится ли она здесь художественно? — Не входя подробно в раскрытие первой части, в которой во всей, разумеется, лежит одно содержание, мы можем указать, по крайней мере, на ее окончание, так чудно, так естественно вытекающее. Чичиков едет в бричке, на тройке; тройка понеслась шибко, и кто бы ни был Чичиков, хоть он и плутоватый человек, и хоть многие и совершенно будут против него, но он был русский, он любит скорую езду, — и здесь тотчас это общее народное чувство, возникнув, связало его с целым народом, скрыло его, так сказать; здесь Чичиков, тоже русский, исчезает, поглощается, сливаясь с народом в этом общем всему ему чувстве. Пыль от дороги поднялась и скрыла его; не видать, кто скачет, — видна одна несущаяся тройка. ...Здесь проникает наружу и видится Русь, лежащая, думаем мы, тайным содержанием всей его поэмы. И какие это строки, что дышит в них! И как, несмотря на мелочность предыдущих лиц и отношений на Руси, — как могущественно выразилось то, что лежит в глубине...»¹

(К.С. Аксаков. Несколько слов о поэме Гоголя:

Похождения Чичикова, или Мертвые души, 1842)

¹ Там же.

Д.С. Мережковский:

«Казалось, в этом теле совсем не было души», — замечает Гоголь о Собакевиче. У него — в живом теле мертвая душа. И Манилов, и Ноздрев, и Коробочка, и Плюшкин, и Прокурор «с густыми бровями» — все это в живых телах «мертвые души». Вот отчего так страшно с ними. Это страх смерти, страх живой души, прикасающейся к мертвым. «Ныла душа моя, — признается Гоголь, когда я видел, как много тут же, среди самой жизни, безответных мертвых обитателей, страшных недвижимым холодом души своей». И здесь, так же как в «Ревизоре», надвигается «египетская тьма»... видны только «свинные рыла» вместо человеческих лиц. И всего ужаснее, что эти уставившиеся на нас «дряхлые страшилища с печальными лицами», «дети непросвещения, русские уроды», по слову Гоголя, «взяты из нашей же земли, из русской действительности; несмотря на всю свою призрачность, они — «из того же тела, из которого мы»; они — мы, отраженные в каком-то дьявольском и все-таки правдивом зеркале.

В одной юношеской сказке Гоголя, в «Страшной мести», «мертвецы грызут мертвецов» — «бледны, бледны, один другого выше, один другого костистее». Среди них «еще один всех выше, всех страшнее, выросший в землю, великий, великий мертвец». Так и здесь, в «Мертвых душах», среди прочих мертвецов «великий, великий мертвец» Чичиков растет, подымается, и реальный человеческий образ его, преломляясь в тумане чертового марева, становится невероятным «страшилищем»¹.

(Д.С. Мережковский. Гоголь и черт.)

¹ Цит. по кн.: Русская литература в оценках, суждениях, спорах: Хрестоматия литературно-критических текстов. М., 2005.

❧ КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ❧

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Аллегория (от греч. *allegoria* — иносказание) — один из видов *тропов*, иносказательное изображение отвлеченного понятия или явления действительности при помощи конкретного жизненного образа.

Аллитерация (от лат. *ad* — к, при и *litera* — буква) — один из видов *звукописи*: повтор одинаковых или сходно звучащих согласных, использующийся для звуковой выразительности речи, чаще стихотворной.

Амфибрахий (от греч. *amphibrachys* — с двух сторон краткий) — трехсложный стихотворный размер в русском силлабо-тоническом *стихосложении*, в котором ударение падает на второй слог — ударный между двумя безударными (v v).

Анапест (от греч. *anapaistosana* — назад и *paio* — бить, отбитый назад) — трехсложный стихотворный размер в русском силлабо-тоническом *стихосложении*, в котором ударение падает на третий последний слог (v v v).

Анафора (от греч. *anaphora* — вынесение вверх) — единоначатие, повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, строф, фраз.

Антитеза (от греч. *antithesis* — противоположение; от *anti* — против, *thesa* — положение) — 1) стилистическая фигура (оборот), основанная на резком противопоставлении понятий, образов, картин и т.д.; часто выражена словами-антонимами; 2) в широком смысле — всякий значимый контраст на разных уровнях идейно-художественного содержания произведения.

Ассонанс (от франц. *assonance* — созвучие) — один из видов *звукописи*: повтор однородных гласных звуков, чаще ударных, в стихах (реже — в прозе).

Вольный стих (вольный *ямб*) — в русском силлабо-тоническом *стихосложении* стих с неравным количеством стоп в строках: число стоп может колебаться от 1 до 6.

Герой литературный — образ человека в художественном произведении; часто употребляется в значении «персонаж», «действующее лицо»; дополнительный смысловой оттенок — положительная характеристика личности.

Гипербола (от греч. hyperbole — преувеличение) — вид *тропа*, образное выражение, состоящее в непомерном преувеличении силы, значения, размера изображаемого явления.

Гротеск (от итал. grottesco — причудливый) — средство художественного изображения, в основе которого — максимальное преувеличение и заострение, нарушающее границы правдоподобия, соединение несоединимого: реального и фантастического, ужасного и смешного, трагического и комического, безобразного и прекрасного; основа гротеска — *гипербола*, используется в целях создания сатирических образов.

Дактиль (от греч. daktylos — палец) — трехсложный стихотворный размер в русском силлабо-тоническом *стихосложении*, в котором ударение падает на первый из трех слогов (v v).

Деталь художественная (от франц. detail — подробность, мелочь, частность) — выразительная подробность в произведении, несущая значительную смысловую и эмоциональную нагрузку (микрообраз); различают портретные, пейзажные, бытовые детали (детали интерьера), детали поведения и речевые.

Диалог (от греч. dialogos — разговор двух людей) — разговор двух или нескольких (полилог) лиц в литературном произведении в форме отдельных высказываний (*реплик*); характерен для драмы и эпических произведений.

Драма (от греч. drama — действие) — 1) (драматургия) один из трех основных родов художественной литературы, характеризующийся сюжетностью, конфликтностью действия и его членением на сценические эпизоды; произведения драматургии состоят из монологов и диалогов, авторскую речь заменяют *ремарки*; основные жанры: *трагедия, комедия, драма*; 2) драма — один из ведущих жанров драматургии; изображает конфликты героев с обществом, друг с другом, их переживания, но не отрицает возможности благополучного разрешения противоречий.

Жанр литературный (от франц. genre — род, вид) — исторически сложившийся тип художественного произведения, относящегося к определенному литературному роду (роман, ода, комедия и т.д.).

Завязка — событие, с которого начинается *конфликт*, действие в художественном произведении, и которое влечет за собой все последующие существенные события сюжета.

Звукопись — целенаправленное применение звуковых повторов для усиления художественной выразительности речи (*аллитерация, ассонанс*).

Идея (от греч. *idea* — понятие, представление) — главная обобщающая мысль, лежащая в основе художественного произведения, выражающаяся в образной форме.

Инвектива (от лат. *investiva oratio* — обвинительная речь) — резкое выступление, направленное против кого-либо, сатирическое обличение.

Инверсия (от лат. *inversion* — перестановка) — нарушение общепринятой грамматической последовательности слов в предложении, придающее речи особую выразительность и экспрессивность; используется для логического и интонационного выделения слова или части предложения.

Интрига (от лат. *intrigare* — запутывать) — запутанная цепь событий и поступков персонажей, призванная обострять сюжет, делая непредсказуемым дальнейший ход событий и развязку.

Ирония (от греч. *eironeia* — притворство, насмешка) — 1) спрятанная, но легко обнаруживаемая насмешка, часто выраженная в виде похвалы; 2) вид *тропа* — противопоставление буквального значения слова тому, которое вкладывает в него говорящий, двойной смысл, когда сказанное обретает противоположное звучание.

Катрен (от франц. *quatrain* — четверостишие) — *строфа* из четырех строк; виды рифмовки в катрене: перекрестная, смежная, опоясывающая (кольцевая).

Комедия (от греч. *comodia*, *komos* — веселая процессия и *ode* — песня) — один из основных драматургических жанров; произведение, в котором высмеиваются общественные или частные недостатки; различаются: сатирическая, бытовая, лирическая комедия, комедия характеров, положений и др.

Композиция (от лат. *compositio* — составление, упорядочение) — построение произведения, расположение его составных частей, порядок изложения событий, принцип соединения частей произведения в единое целое.

Конфликт (от лат. *conflictus* — столкновение) — острое столкновение характеров и обстоятельств, положенное в основу действия; может быть частный или общий, явный или скрытый, внешний или внутренний, разрешаемый (локальный) или неразрешимый.

Кульминация (от лат. *culmen* — вершина) — момент наибольшего напряжения в развитии действия художественного произведения; вершина конфликта.

Лейтмотив (от нем. *leitmotiv* — ведущий мотив) — многократно повторяющийся, варьирующийся образ (выразительная деталь, слово и т.п.), проходящий сквозь творчество или отдельное произведение писателя.

Лирика (от греч. *lyra* — древнегреческий струнный музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись песни-стихотворения) — один из трех основных родов литературы, предметом отображения которого является содержание внутренней жизни, индивидуальных чувств и переживаний; субъективный род литературы; жанры лирики: *ода, элегия, послание, эпиграмма, идиллия, мадригал* и т.д.

Лирический герой — образ поэта (его лирическое «я»), чьи переживания, мысли и чувства отражены в лирическом произведении; не тождественен биографической личности.

Лиро-эпическая форма — межродовая форма (не является четвертым родом) литературы; сочетает в себе особенности изображения, присущие и эпосу, и лирике; лиро-эпические жанры: баллада, поэма, роман в стихах и др.

Литота (от греч. *litotes* — простота) — вид *тропа*, обратный *гиперболе* и заключающийся в преуменьшении признака, качества предмета («мужичок с ноготок»).

Метафора (от греч. *metaphora* — перенос) — вид *тропа*, переносное значение слова, основанное на сходстве одного предмета или явления с другим (перенос по сходству); скрытое *сравнение*; разновидности метафоры — *олицетворение* (уподобление неживого живому) и овеществление (уподобление предмету); выделяют метафоры простые и развернутые (метафорический ряд).

Метонимия (от греч. *metonymia* — переименование) — вид *тропа*, замена названия одного предмета на другой, основанная на их смежности в пространстве или во времени (перенос по смежности).

Монолог (от греч. *monos* — один, *logos* — слово, речь) — развернутое высказывание одного персонажа, обращение к собеседникам или самому себе (произносимое в одиночестве вслух или же принимающее форму внутреннего монолога), а также авторский монолог.

Мотив (от франц. *motif* — мотив, напев) — простейший, неделимый элемент повествования; устойчивый компонент литературного текста (мотив дороги, мотив одиночества и т.д.).

Направление литературное — совокупность фундаментальных идейно-художественных принципов, характерных для творчества большой группы писателей, литературных школ и течений; взаимодей-

ствие, развитие, смена направлений составляют основную закономерность литературного процесса (классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, модернизм, постмодернизм и т.д.).

Новелла (от итал. *novella* — новость) — жанр *эпоса*, близкий к рассказу, отличающийся динамичным, стремительно и часто парадоксально развивающимся сюжетом с неожиданной концовкой.

Образ автора — условный носитель авторской речи в произведении, от лица которого ведется повествование, а также персонаж, сближенный с биографическим автором, обладающий чертами лирического героя или героя-рассказчика, который создается в лирических отступлениях.

Образ художественный — одна из основных категорий эстетики, характеризующая присущий только искусству способ отображения действительности, при котором образ обобщает действительность, раскрывает в единичном произведении (тексте, картине, спектакле) внутреннюю сущность вещей.

Ода (от греч. *ode* — песнь) — жанр лирики, стихотворение восторженного характера в честь какого-либо лица, значительного, торжественного события.

Оксюморон (от греч. *oxymoron* — остроумно-глупое) — соединение противоположных по смыслу понятий в художественном образе, в результате чего рождается новое понятие, сжатая до парадокса антитеза («мертвые души»).

Олицетворение — разновидность метафоры, уподобление неодушевленных предметов, явлений природы живому существу, в результате чего они наделяются человеческими способностями и свойствами: даром речи, чувствами и мыслями и т.д.

Параллелизм (от греч. *parallelos* — рядом идущий) — один из видов повтора (синтаксического, лексического, ритмического), прием создания художественного образа посредством тождественного или сходного расположения элементов текста, в основе которого сближение явлений по сходству (человека и природы).

Парцелляция (от франц. *parcell* — частица) — разделение единого по смыслу высказывания на несколько самостоятельных предложений.

Пафос (от греч. *pathos* — страсть) — высшая форма идейно-эмоциональной оценки жизни писателем, раскрываемая в его творчестве; эмоциональное звучание, настрой произведения, определяющий его общую тональность; виды пафоса — героический, трагический, драматический, сентиментальный, романтический, комический (сатира, юмор, ирония).

Пейзаж (франц. *pay sage*, от *pay s* — страна, местность) — изображение картин природы в художественном произведении, помогающее в раскрытии характеров литературных героев.

Перифраз — вид *тропа*, замена прямого названия предмета или явления его описанием; по форме и содержанию близок к развернутой метафоре и метонимии.

Персонаж (от лат. *persona* — лицо, маска) — общее название любого действующего лица литературного произведения; часто употребляется в значении «литературный герой», «действующее лицо», а также «образ-персонаж»; выделяются главные, второстепенные, эпизодические, вне-сценические (в драме), внесюжетные персонажи.

Пиррихий (от греч. *pyrrhichios*) — в силлабо-тоническом стихосложении *стоп*, состоящая из двух безударных слогов (vv); используется в ямбе и хорее.

Повесть — жанр эпической, повествовательной литературы (средняя эпическая форма), в которой изображается не одно, а ряд событий, освещающих целый период жизни человека, главного действующего лица повествования.

Портрет литературный (от франц. *portrait* — изображать) — изображение внешности героя как средство его характеристики, разновидность описания; может быть кратким или подробным (детализированным), статическим или динамическим; выделяется психологический портрет.

Послание — жанр лирики, стихотворение, адресованное кому-либо (дружеское, любовное, гражданское).

Поэма (от греч. *poíema*, от *poíeo* — делаю, творю) — лиро-эпический жанр, в котором повествование об исторических событиях и событиях жизни героев раскрываются через восприятие и оценку повествователя; крупные стихотворные произведения с сюжетно-повествовательной организацией.

Поэтическая лексика — использование в художественном произведении особых стилистически окрашенных слов (историзмов, архаизмов, неологизмов, диалектизмов и проч.), экспрессивной (сниженной или возвышенной) лексики в речи автора и персонажей.

Поэтическая фонетика (фонетический ритм) — использование звукописи — звуковых повторов, создающих своеобразный звуковой «рисунок» речи (*аллитерация, ассонанс, звукоподражание*).

Поэтический синтаксис — особые синтаксические приемы и фигуры речи, позволяющие ярче представить художественный образ, выделить слово, придать ему особую экспрессивность, а также интонацион-

ную выразительность тексту в целом (*риторические вопросы, обращения, восклицания; анафоры, повторы, инверсии* и др.).

Проблема — сложный вопрос, исследуемый автором в произведении (может получить ответ или остаться неразрешенным); та сторона жизни, которая особенно интересует писателя; проблематика — совокупность проблем, затронутых в произведении.

Проза (прозаическая художественная речь), (от лат. *prosa* — свободная речь) — художественное произведение, изложенное обычной, свободно организованной, а не мерной, стихотворной речью.

Притча — небольшой иносказательный рассказ, в котором изложено религиозное или моральное поучение.

Развязка — положение действующих лиц, которое сложилось в произведении в результате развития изображенных в нем событий — заключительная сцена, в которой дается разрешение изображаемого конфликта, указывается на возможные пути его решения или принципиальную неразрешимость.

Размер стихотворный — выдержанная на протяжении всего произведения форма стихотворного ритма, который определяется числом слогов, ударений или стоп в зависимости от системы стихосложения: в силлабическом стихосложении — количеством слогов, в тоническом — числом ударений, в силлабо-тоническом — числом стоп (4-стопный ямб, 3-стопный анапест и т.д.).

Рассказ (от англ. *short story*) — жанр эпической, повествовательной литературы, малая ее форма — небольшое прозаическое произведение, посвященное обычно отдельному событию в жизни человека, без детального изображения того, что с ним было до и после этого события.

Рассказчик — персонаж в литературном произведении, от лица которого ведется повествование о других персонажах и событиях.

Ремарка (от франц. *remarque* — замечание, пояснение) — краткие указания или пояснения автора в драматическом произведении, характеризующие жесты, мимику, интонацию, темп речи героев, а также описание обстановки действия, состава персонажей и т.д.

Реминисценция (от лат. *reminiscentia* — воспоминание) — не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, слов, образов, мотивов из другого произведения, рассчитанное на ассоциативное восприятие читателя.

Реплика (от лат. *replica* — возражаю) — фраза, произнесенная одним персонажем в ответ на слова другого; реплика «в сторону» — внутрен-

ная речь персонажа в драматическом произведении, обращенная не к сценическим собеседникам, а к зрителям.

Ретроспекция (от лат. *retro* — назад и *specto* — смотрю) — описание событий жизни, переживаний, поступков персонажей произведения в прошлом.

Рефрен (от франц. *refrain* — припев) — повторение какого-либо стиха или нескольких стихов после каждой строфы или их сочетания (в песнях — припев).

Речевая характеристика — особенности речи литературного героя, которые писатель стремится подобрать так, чтобы с наибольшей полнотой передать основные черты изображаемого им характера.

Ритм (от греч. *rhythmos* — стройность, соразмерность) — упорядоченное чередование стихотворных строк, а внутри строк — ударных и безударных слогов; одна из основных особенностей стихотворной речи.

Риторический вопрос (от греч. *rheto* — оратор) — поэтический оборот, усиливающий эмоциональность высказывания благодаря вопросительной форме, хотя высказывание носит утвердительный характер (не требует ответа).

Рифма (от греч. *rhythmos* — соразмерность, согласованность) — созвучное окончание двух или нескольких стихотворных строк, подчеркивающее ритм стиха; различают: по месту ударения — мужская (на последнем слоге), женская (на предпоследнем); по созвучию — точная, неточная; по способу рифмовки — парные, перекрестные, опоясывающие.

Род литературы — определенный, исторически сложившийся способ изображения действительности и человека в художественном произведении; большие устойчивые группы литературных произведений, объединяемых своеобразием пространственно-временной организации, способом изображения человека, формой присутствия автора и характером обращенности текста к читателю; три основных рода: *эпос, лирика, драма*.

Роман (от франц. *roman*) — жанр эпической, повествовательной литературы, крупное произведение, которое отражает сложный жизненный процесс, обычно большой круг жизненных явлений, показанных в их развитии; характерные свойства: разветвленный сюжет, система равнозначных персонажей, временная протяженность; различают романы: семейно-бытовые, социально-психологические, исторические, философские, любовные, авантурные и проч.

Сарказм (от греч. *sarkazos* — рву мясо) — высшая степень иронии, злая, язвительная насмешка над изображаемым предметом, одно из сильнейших средств сатиры; в отличие от иронии по эмоциональной окраске выражает негодование, боль и отчаяние.

Сатира (от лат. *satura* — смесь, мешанина) — вид комического, наиболее беспощадно осмеивающий человеческое несовершенство, осуждающий пороки общественной жизни, злое высмеивание их (обличительный пафос); характерные черты: намеренная деформация предмета изображения, искажение его реальных пропорций, гиперболизация.

Символ художественный (от греч. *symbolon* — условный знак) — образ-знак, выражающий смысл какого-либо явления в предметной форме и подразумевающий множественность значений и толкований; близок *аллегории*, но шире ее.

Синекдоха (от греч. *synecdoche* — соотнесение) — частный вид *метонимии*: называние части вместо целого или использование единственного числа вместо множественного.

Спондей (от греч. *spondeios*) — вспомогательная (усиленная) стопа, состоящая из двух ударных слогов; сверхсхемное ударение в двусложных стопах ямба и хорея ().

Сравнение — вид *тропа*: определение явления или понятия в художественной речи при помощи сопоставления его с другим явлением, имеющим общие признаки с первым.

Стансы (от франц. *stance* — остановка) — элегическое стихотворение, обычно написанное четверостишиями, каждое из которых выражает законченную мысль и отделяется от следующего интонационно (паузой) и пунктуационно (точкой).

Стих (от греч. *stihos* — ряд, строка) — ритмическая основа стихотворной речи; отдельная строчка в стихотворном произведении.

Стихосложение (система стихосложения) — принцип ритмической организации стихотворной речи; существует силлабическое (от греч. *sillabz* — слог) (слоговое), в основу которого положено одинаковое число слогов в стихотворной строке с отчетливым ударением в середине стихотворной строки и на предпоследнем слоге в стихе; тоническое (от греч. *tonos* — ударение) (ударное), основанное на одинаковом числе ритмических ударений в стихотворных строках независимо от числа слогов в строке и количества безударных слогов между ударениями; силлабо-тоническое (слогоударное),

основанное на равенстве числа слогов в стихе и упорядоченной смене ударных и безударных слогов.

Стихотворная речь (стихи) (от греч. *stichos* — ряд, строй, порядок) — в отличие от прозы мерная, ритмически организованная речь, фонически расчлененная на относительно короткие отрезки, которые воспринимаются как сопоставимые и соизмеримые.

Стихотворение — небольшое произведение, созданное по законам стихотворной речи; обычно относится к лирике.

Стопа — элементарная ритмическая единица, состоящая из ударного и безударного(-ых) слогов, чередующихся в строго определенном порядке; может быть двусложной (*ямб* v ; *хорей* v) и трехсложной (*дактиль* v v , *амфибрахий* v v , *анapest* v v); в соответствии с названием стопы в силлабо-тонической системе выделяются пять основных размеров, каждый из которых варьируется по количеству стоп (четырёхстопный ямб и проч.); кроме полноударных стоп, встречаются ослабленная (*пиррихий* vv) и усиленная (*спондей*) вспомогательные стопы (в ямбе и хорее).

Строфа (от греч. *strophe* — кружение, оборот) — повторяющееся в стихотворении сочетание двух или нескольких стихотворных строк, объединенных или системой рифм и общей интонацией, или только общей интонацией; различаются следующие: двустихие, трехстишие (терцина), четырехстишие (*катрен*), восьмистишие (октава), четырнадцатистишие (сонет, онегинская строфа).

Сюжет (от франц. *sujet* — предмет) — ряд связанных между собой и последовательно развивающихся жизненных событий, составляющих непосредственное содержание эпического, лиро-эпического или драматургического произведения; различают по способу организации хроникальные (временная связь) и концентрические (причинно-следственная связь) сюжеты; к элементам сюжета относятся: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Тема (от греч. *thema* — то, что положено в основу) — круг жизненных явлений, отобранный и освещенный писателем в художественном произведении с определенных мировоззренческих позиций; тематика — совокупность тем произведения.

Тип литературный (от греч. *typos* — отпечаток, образец) — персонаж, в котором художник с наибольшей полнотой и определенностью запечатлел общественно значимое, существенное для той или иной среды, той или иной эпохи явление; представляет собой един-

ство национальных, общечеловеческих, конкретно-исторических черт, психологических, нравственных и волевых особенностей личности.

Трагедия (от греч. *tragodia* — букв. козлиная песнь) — жанр драматургии; в основе ее — неразрешимый конфликт личности с жизнью или самой собою, в результате которого герой физически погибает, но одерживает моральную победу, что вызывает скорбь зрителей и душевное очищение их через страдание — катарсис; призвана отразить торжество духа человека.

Троп (от греч. *tropos* — оборот) — оборот речи, состоящий в употреблении слова или выражения в переносном значении с целью достичь художественной выразительности; простейшие тропы — *сравнение, эпитет*; сложные тропы — *метафора, метонимия, синекдоха, гиперболы, литота, перифраз, аллегория, антитеза, ирония* и др.

Характер художественный (от греч. *charakter* — отпечаток, признак) — образ человека в произведении в единстве общего и индивидуального, субъективного и объективного, внешнего и внутреннего, что позволяет читателю воспринимать персонажа как живое лицо; это и образ человека, и авторское представление о нем; не является аналогом характера в психологии, в реальности.

Хорей (греч. *choreios*, от *choros* — хор) — двусложный стихотворный размер в русском силлабо-тоническом стихосложении, в котором ударение падает на первый слог (*v*).

Экспозиция (от лат. *expositio* — объяснение) — вступительная, исходная часть сюжета, изображение условий и обстоятельств, предшествовавших началу действия; знакомит с персонажами, обстановкой, временем и обстоятельствами действия.

Элегия (от греч. *elegos* — жалоба) — жанр лирики, стихотворение, проникнутое грустью, передающее глубоко личные, интимные переживания человека, его философские раздумья о жизни, любви, созерцание природы и др.

Эпизод (от греч. *episodion* — вставка) — небольшой отрывок, относительно завершённый фрагмент или часть литературного произведения, которая изображает законченное событие или важный момент в судьбе персонажа.

Эпилог (от греч. *epilogos* — послесловие) — заключительная часть произведения, сообщающая о дальнейших судьбах героев; при этом излагаются события, которые произошли с действующими лицами после окончания основного сюжета.

Эпитет (от греч. epitheton — приложение) — вид *тропа*, художественное определение, поясняющее, характеризующее какое-нибудь свойство или качество понятия, явления, предмета, на которое автор обращает внимание и по поводу которого выражает свое отношение.

Эпопея (от греч. ероройја — от ерос — слово, повествование и роіео — творю) — самый крупный повествовательный жанр литературы; монументальная форма эпоса, изображающая события, в которых решаются судьбы нации, народа, страны; отражает жизнь и быт всех слоев общества, их мысли и чаяния; охватывает большой период исторического времени; возникла в древности как героический эпос, опирающийся на предания и представления о жизни («Илиада», «Одиссея» и др.).

Эпос (от греч. ерос — слово, рассказ, песня) — один из трех основных родов литературы, отражающий жизнь подробно и объективно, чаще — в форме детального повествования, связного рассказа о тех или иных событиях, человеке и его судьбе; основные жанры: *эпопея, роман, повесть, рассказ, новелла*, басня и др.; возникает в фольклоре, где источником сюжета являются народные предания (былины, сказки, легенды и т.д.).

Юмор (от англ. humour — юмор, настроение, склонность) — вид комического, в котором внешне смешная форма сочетается с внутренним серьезным отношением; обращен к отдельным негативным сторонам какого-либо явления, при этом насмешка не ставит целью обличение мира в целом, часто сочетается с сочувствием. .

Ямб (греч. jambos, от jambike — фракийский музыкальный инструмент) — двусложный стихотворный размер в русском силлаботоническом стихосложении, в котором ударение падает на второй слог (v); наиболее распространен в русской поэзии четырехстопный ямб.

Справочное издание

Аристова Мария Александровна

Анализ произведений русской литературы 9 класс

Издательство «ЭКЗАМЕН»

Гигиенический сертификат
№ РОСС RU. AE51. Н 16054 от 28.02.2012 г.

Главный редактор *Л.Д. Лапто*

Редактор *М.В. Фин*

Технический редактор *Т.В. Фатюхина*

Корректор *И.Д. Баринская*

Дизайн обложки *О.А. Паладий*

Компьютерная верстка *М.А. Серова*

105066, Москва, ул. Нижняя Красносельская, д. 35, стр. 1.
www.examen.biz

E-mail: по общим вопросам: info@examen.biz;
по вопросам реализации: sale@examen.biz
тел./факс 641-00-30 (многоканальный)

Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93, том 2; 953005 — книги, брошюры, литература учебная

Отпечатано по технологии СТР
в ИПК ООО «Ленинградское издательство»
194044, Санкт-Петербург, ул. Менделеевская, д. 9
Тел./факс: (812) 495-56-10

**По вопросам реализации обращаться по тел.:
641-00-30 (многоканальный).**

- Данное пособие полностью соответствует федеральному государственному образовательному стандарту (второго поколения).
- Пособие является необходимым дополнением ко всем действующим учебникам литературы, рекомендованным Министерством образования и науки Российской Федерации и включенным в Федеральный перечень учебников. Реальная образовательная практика учитывает проблемы всех участников образовательного процесса: учащихся, их родителей и преподавателей.
- Учащиеся смогут:
 - лучше изучить конкретные литературные произведения, разобрать те аспекты, которые необходимы при анализе произведения;
 - применять полученные знания на практике;
 - углубленно изучить темы.
- Родители найдут:
 - ориентир для оценки достижений и пробелов в обучении ребенка;
 - возможность оказать помощь в случае неуспеваемости.
- Преподаватели получают уникальную возможность:
 - существенно экономить учебное время;
 - организовать работу с учетом особенностей и способностей каждого учащегося.
- Пособия прошли апробацию во многих регионах России, имеют положительные заключения от специалистов институтов развития образования. Пособия практичны, современны по содержанию и оформлению. По ним легко учить и интересно учиться.
- Приказом № 729 Министерства образования и науки Российской Федерации учебные пособия издательства «ЭКЗАМЕН» допущены к использованию в общеобразовательных учреждениях.

ISBN 978-5-377-05277-7



9 785377 052777